U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

O devir (in)consciente do percurso na imagem-movimento: a essência espacial enquanto representação

Pedro Soveral Elias

M

2020

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor Mário Mesquita.

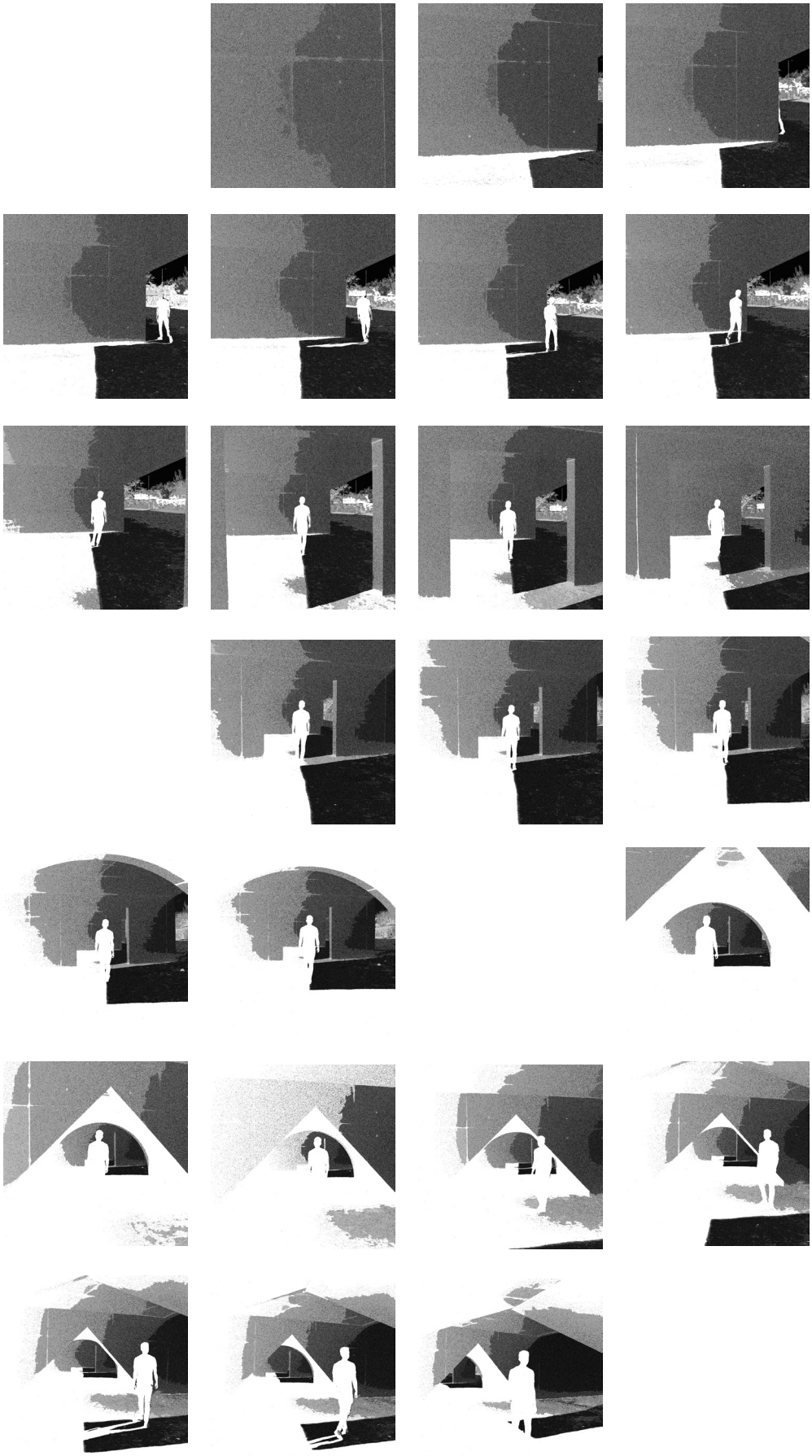
Notas à edição:

O corpo de texto segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, atualmente em vigor;

Por motivos de corência de leitura, julgou-se pertinente traduzir todas as citações cujo idioma original não era o português;

As imagens apresentadas ao longo do corpo de texto foram recortas e/ou sofreram alterções cromáticas relativamente às originais por razões de adaptação e concordância estilística à paginação adoptada;

As restantes imagens presentes ao longo desta dissertação são o resultado de filmagens feitas pelo autor no Museu Nadir Afonso, em Chaves, Portugal, e a sua paginação pretende representar um folioscópio, à disposição da intensidade do movimento com que o leitor o folhear.



Aos dias de arquitetura,
e às noites de cinema.

Contigo.

resumo

Uma reflexão não apenas sobre arquitetura, mas acerca do percurso interseccional que poderá resultar da sua representação através da imagem-movimento. Desta forma, pretende-se falar de representação e não apenas de realidade, uma vez que a subjetividade interpretativa de cada objeto estará sempre aliada ao inconsciente subjetivo e ao entendimento do conhecimento adquirido ao longo de cada percurso individual. Assim, a presente reflexão assenta na desconstrução do cânone contemporâneo da representação geral da arquitetura – a imagem – para, a partir da ideia de que nada é estático e de que tudo é consequente de um *devir* inerente à própria existência, colocar em causa se o m*ovimento permanente pelo qual as coisas se transformam* é um dos fatores essenciais no processo de criação de espaço e na sua representação - assumindo que a linguagem fotográfica poderá, porventura, ter entrado num esgotamento representativo derivado do empobrecimento do seu valor enquanto representação da expressão arquitetónica.

Enquanto que Fernando Távora (1923-2005) fala do *devir* no seu *diário de bordo* de 1960, Henri Bergson (1859-1941) refere-o enquanto parte integrante da perceção cinematográfica, pelo que ambas as observações se enquadram numa premissa existencial que coloca o tempo como fator determinante para a perceção da realidade. E essa, no que à essência espacial diz respeito, talvez se deva percecionar no decorrer de um percurso (in) consciente que coloca o observador no centro de um infinito número de pontos de vista que fazem parte do vocabulário tridimensional da existência humana. Assim sendo, quais serão as potencialidades da captação desse "percurso" com uma câmara de filmar?

abstract

A reflection not only about architecture but also on the intersectional path that may result from its representative capacity through the image-movement. It is intended to discuss representation and not just reality, given that the interpretive subjectiveness of each object will always be linked to the subjective unconscious and to the understanding of all the knowledge acquired along with each individual journey. Thus, the present reflexion is based on the deconstruction of the contemporary canon of the architecture's general representation - the image. From the idea that nothing is motionless and that everything is a consequence of a *transformative action* that is inherent to self-existence, it is questioned whether the permanent *movement by which things transform themselves* is one of the essential factors in the process of creating space and representing it. All this through the assumption that photographic language may perhaps have transformed itself into a state of exhaustion derived from the impoverishment of its value as a representation of architectural expression.

While Fernando Távora (1923-2005) writes on the strength of *becoming* in his 1960 *travel journal*, Henri Bergson (1859-1941) refers to it as an integral part of cinematographic perception. Both observations are part of an existential premise that places time as a determining factor for reality's perception. And as far as spatial essence is concerned, this premise perhaps should be perceived along with the idea of a (un)conscious path that places the observer at the centre of an infinite number of points-of-view – which are part of the three-dimensional vocabulary of human existence. Consequently, what would be the potential capability of capturing that "path" with a film camera?

Estúdio do filme ***Aurora***, F. W. Murnau, 1927

prefácio · **12**

o estado das coisas · **18**

devir: ou a inesperada virtude da inconsciência · **22**
a janela discreta do confinamento

da imagem e da imaginação · **34**

escrevo com imagens, logo penso com os olhos · **42**

da cultura visual à crise da imagem · **50**
a imagem existencialista
a imagem arquétipa
a pós-verdade

a circunstância da arquitetura · **68**
o álibi da realidade

cidade branca · **82**
a construção da memória

aproximações · **92**
um processo de construção com rodrigo areias
a naturalidade técnica de mário barroso

a perceção da experiência · **122**

fontes de informação · **126**
bibliografia
filmografia
iconografia

prefácio

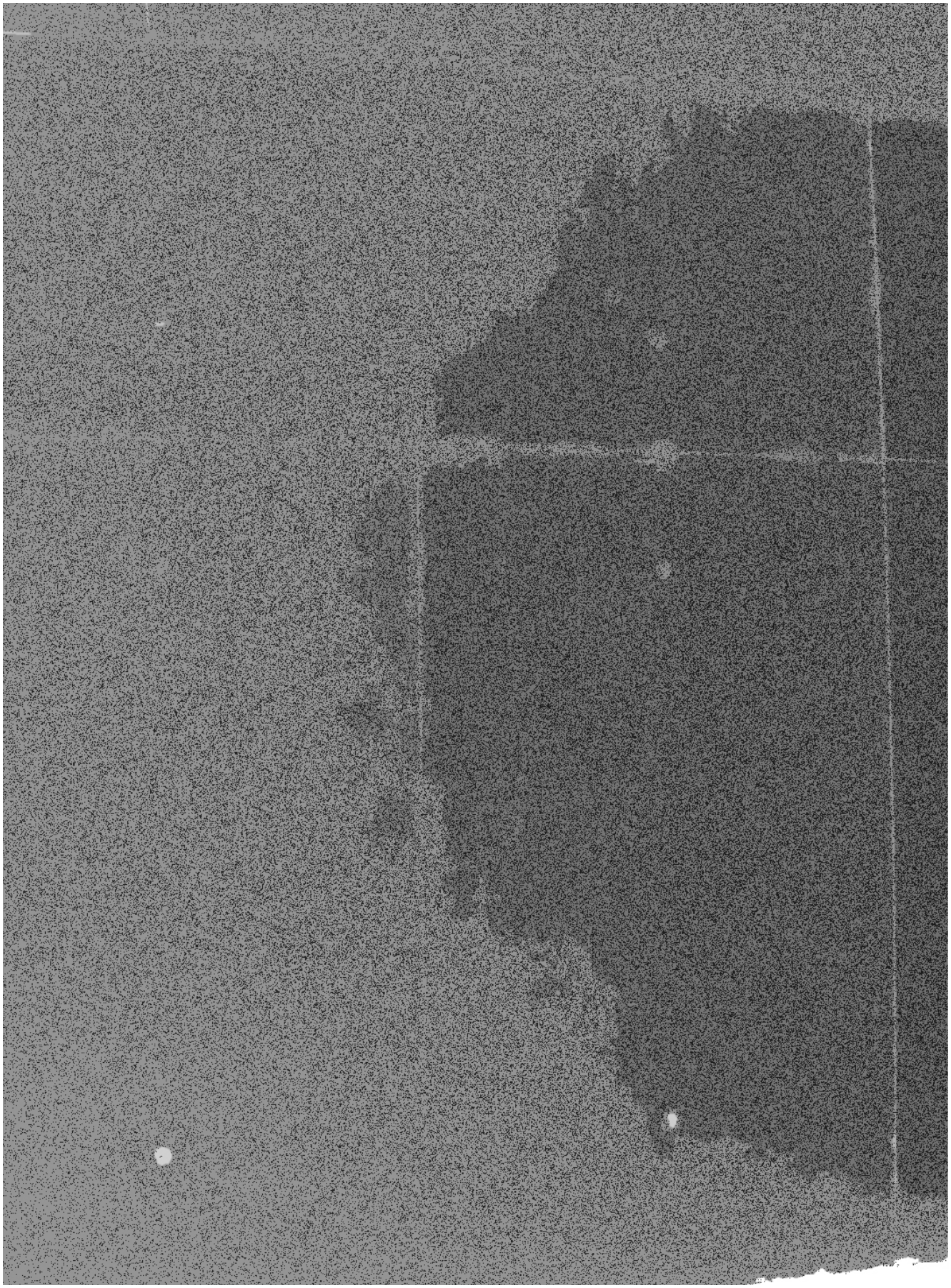
A inconformidade com o absolutismo excêntrico de alguém que aparenta dominar integralmente qualquer prática profissional deve ser a principal motivação para que se extrapole as fronteiras do seu conhecimento. Isto significa que, mesmo enquanto arquiteto ou arquiteta, estudante ou não, deve existir a capacidade humilde de se desenvolver um projeto tendo em conta todo o plano referencial potencializado pela perceção individual da realidade, transversal a todas as áreas do conhecimento. Essa perceção deve, por isso, de forma mais ou menos consciente, representar o filtro com que cada um constrói a narrativa empírica da sua experiência e terá, seguramente, consequências diretas na maneira como se materializa as formas da arquitetura e se concebe a espacialidade que lhes é inerente.

"O arquiteto não é um especialista. A vastidão e variedade de conhecimentos que a prática de projeto envolve, a sua rápida evolução e progressiva complexidade, de modo algum permitem conhecimento e domínio suficientes. Relacionar – projetando – é o seu domínio (…)" [1]

Será talvez esta a motivação principal para a elaboração da exposição crítica que a seguir se desenvolve: evidenciar a interdisciplinaridade da prática arquitetónica a partir da sua intersecção com a produção cinematográfica, fazendo o uso hipotético do movimento das imagens projetadas numa tela para pôr em causa a forma como cada um perceciona o espaço construído que o rodeia. Afinal de contas, se a consciência não se desliga, o *devir* que lhe está associado deverá ser o gatilho que permite disparar a maturidade do conhecimento. E esta, amplificando-se com a experiência subjetiva, será o fator determinante que permitirá abrir as *portas da perceção*.

No entanto, se por um lado se pretende dar uso à dimensão percetiva da imagem em movimento, por outro é necessário recorrer ao domínio estático da fotografia para entender o modo como, numa primeira fase, esta poderá ser responsável por fazer uma ponte entre a realidade e a especulação da produção arquitetónica. A evolução e proliferação

1 Álvaro Siza, *"Sobre Pedagogia"* (1995), *01 Textos*; p. 167



desse domínio poderá ser hoje discutido à luz da exaustão de representações que porventura inflacionam a qualidade dessa mesma produção. Assim, pretende-se atender a um sentido de evolução da representatividade da arquitetura – da imagem estática à imagem em movimento – contrapondo a estaticidade do objeto construído com o movimento inerente ao seu percurso. Assim, é possível desde já admitir-se que a deambulação intencional pelos campos do cinema e da arquitetura tem, em primeira análise, uma premissa essencial que condiciona integralmente a produção de ambos: tanto a arte cinematográfica como a arte de construir são feitas para serem experienciadas por um público. Do ponto de vista do utilizador e do espectador, a experiência sensorial faz integralmente parte da forma como estes percecionam o objeto que têm perante si e que, consequentemente, terá sido inteiramente construído em torno dessa noção de experiência alheia.

Outro ponto relevante que importa deixar claro desde início, e que está diretamente relacionado com a motivação desta reflexão e com o inconformismo referido anteriormente, é a capacidade de se olhar para a realidade para além da limitação da perspetiva estritamente individual ou do seu próprio meio[2]. Isto significa que é sempre necessário naturalizar uma postura crítica que permita atender à noção de como a sensibilidade de percecionar a realidade de forma distanciada de nós próprios nos permite contribuir para a cultura através da "semente da dúvida"[3], transformando-a em algo positivo. A cultura, essa, "não podendo ser ensinada, deverá surgir espontaneamente através de um processo misterioso de acumulação"[4]. E é precisamente a partir de uma acumulação de referências, arquitetónicas e cinematográficas, que a presente reflexão deve ser considerada. A noção de espaço e o saber construir determinam o arquiteto, e o gosto pelo cinema e a filmografia explorada determinam o cinéfilo. Daí que se exclua firmemente a necessidade de explorar o carácter historicista do cinema, da fotografia ou até mesmo da arquitetura - o importante não será refletir exclusivamente sobre o contexto histórico dos processos de representação da imagem em movimento, mas sim na sua capacidade sensorial de atender a um *devir* que deverá ser tão natural para a perceção real de um objeto construído como o movimento que lhe é inerente, nunca esquecendo que "por um lado ele é aquilo que se passa entre objetos ou pares, por outro é aquilo que exprime a duração ou o todo".[5]

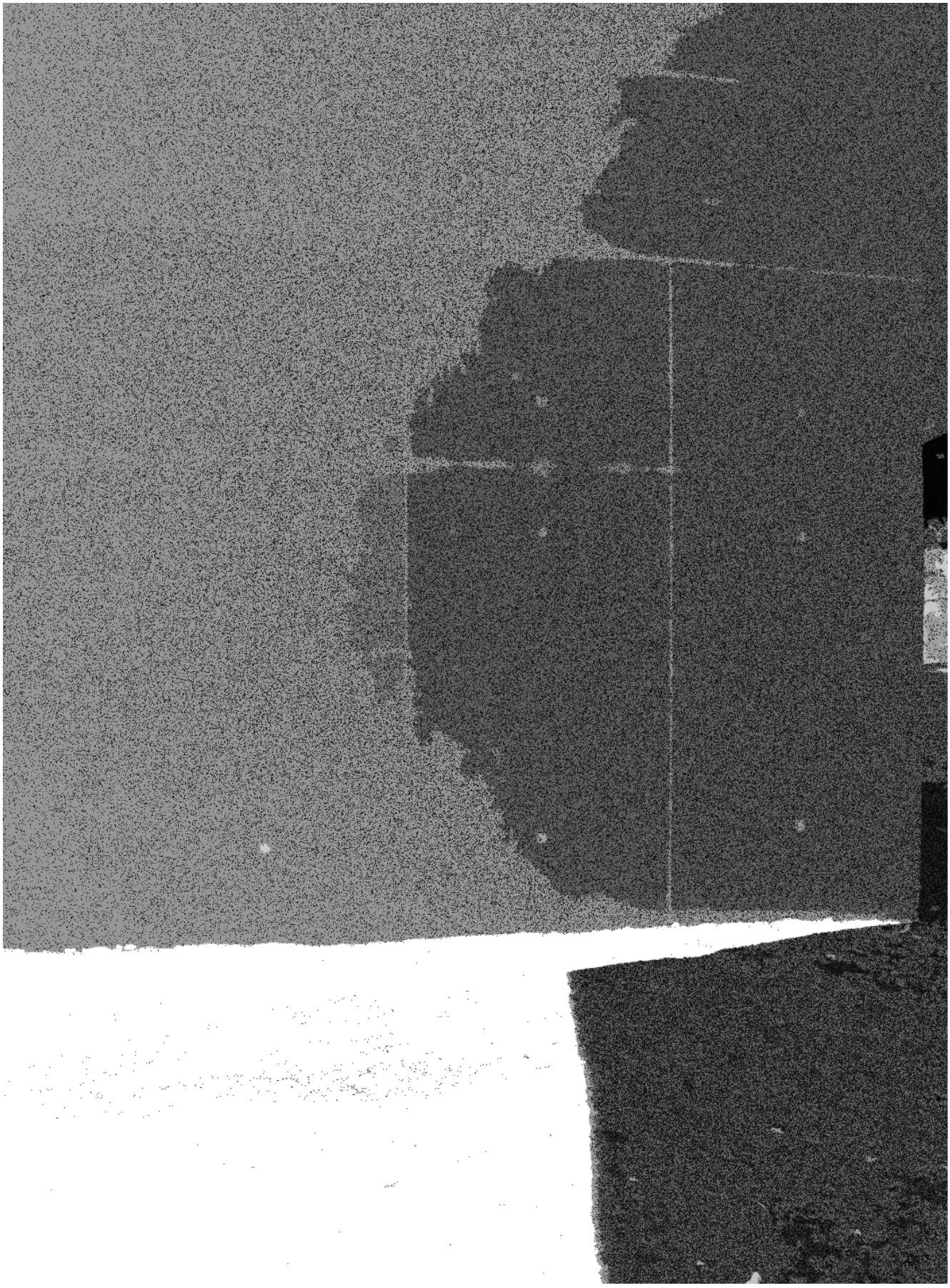
2 Do alemão "*ausse sich gehen*" - sair fora de si mesmo -, expressão atribuída a Goethe (1749-1832)

3 Alvar Aalto, "*What is Culture*" (1958), *Aalto in his own words*; p. 16

4 Ibidem

5 Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento – cinema 1 (1983)*; p. 27

Sintetizando a estrutura da presente dissertação, esta deverá revelar um percurso tripartido que atenderá à introdução de diferentes conceitos. Numa primeira secção, tornar-se-á necessário esclarecer a dimensão do *devir* e o seu entendimento no campo da filosofia e da arquitetura para de seguida, numa segunda parte, colocar-se em evidência a relação do contexto arquitetónico com a cultura da imagem fotográfica e as possíveis manipulações percetivas que desta podem decorrer. Afinal de contas, todos vivemos submersos num mundo desenvolvido à custa da estereotipação de imagens que podem camuflar a verdadeira essência das coisas, especialmente a naturalidade do *devir* no espaço construído. Toda a reflexão levada a cabo até aqui deverá ser inteiramente direcionada para uma terceira parte, que cruzará a exploração intuitiva do espaço construído com a perceção da imagem em movimento, a qual, apesar de tudo, deverá acompanhar toda a matéria de forma transversal - com a arquitetura sempre como cenário e a dualidade tempo/percurso como mote. No entanto, a materialização desta trilogia temática não deverá ser representada por divisões impostas no desenvolvimento da reflexão, mas antes pelo entendimento natural da sua existência. Simplificando, a esta será materializada por textos individualizados que,



compilados na ordem apresentada, deverão seguir uma lógica e coerência crítica orientada pelas três partes enunciadas. Paralelamente, cada texto deverá ter a sua autonomia, potencializando a sua leitura de forma individualizada e representativa de um trabalho que poderá suscitar diversas interpretações.

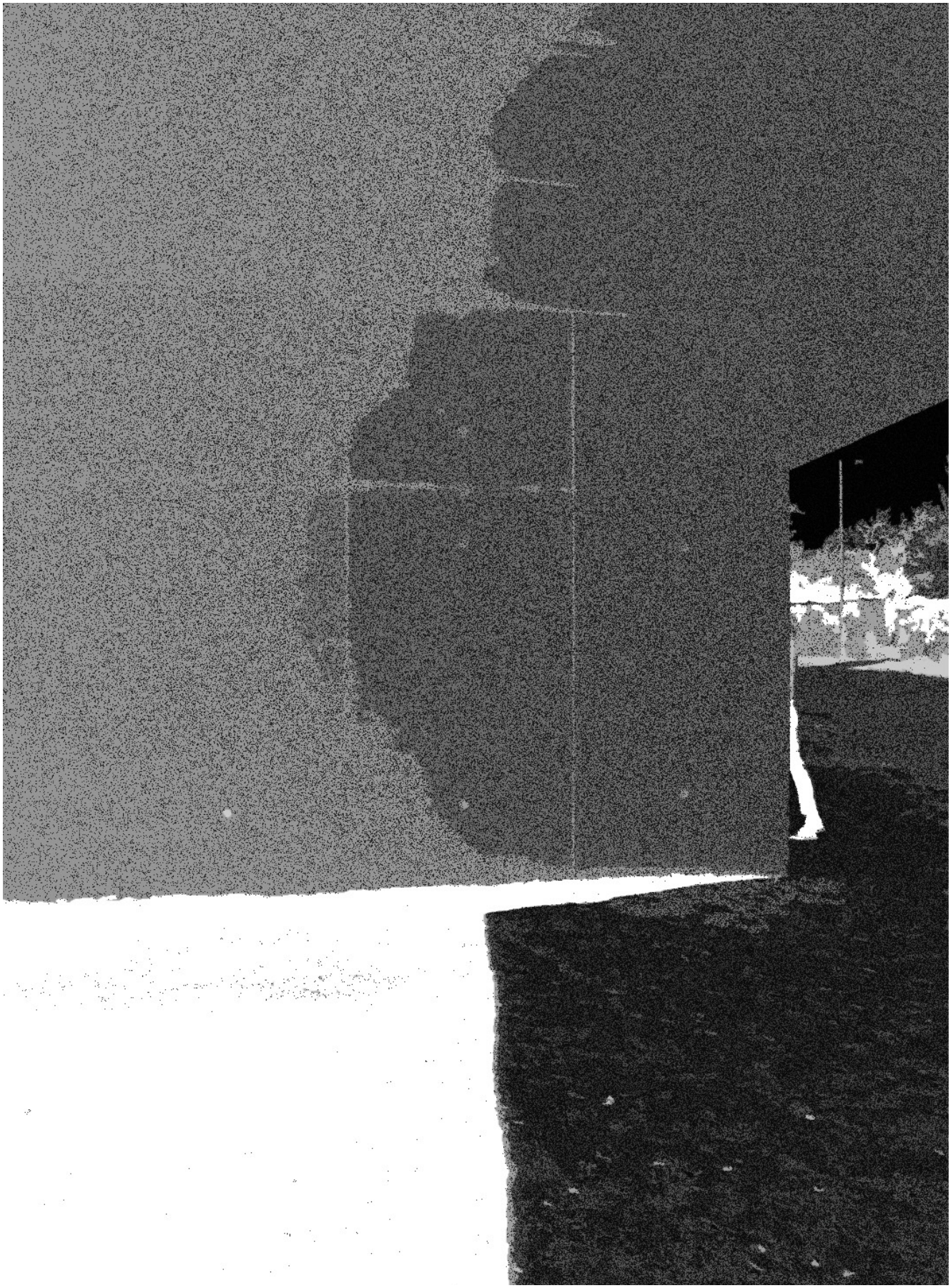
Antecedendo a possível reflexão final – mas nunca finalizada - que advirá do conhecimento adquirido e desenvolvido ao longo de toda a dissertação, colocar-se-á ao leitor o acesso à transcrição de duas importantes entrevistas realizadas ao realizador Rodrigo Areias e ao diretor de fotografia Mário Barroso. A importância da partilha de conhecimento destas duas personalidades tão opostas será explicada mais à frente, pelo que por agora se deve apenas deixar claro que sem a experiência destas entrevistas e do seu potencial questionamento em relação a todo o conteúdo até então desenvolvido, seguramente que a finalização desta reflexão seria mais pobre e menos contextualizada. E aqui, tal como se demonstra ao longo de cada texto, a importância do contexto é fundamental para que a experiência pragmática de observar a arquitetura possa ser empiricamente comprovada.

A liberdade criativa de um objeto como este recai, portanto, em três premissas basilares que deverão ser desde já postas em evidência: 1) o todo é formado pelas partes, mas as mesmas poderão ser distinguidas do conjunto que constituem; 2) deverá existir sempre liberdade interpretativa, consciente ou inconscientemente dependente da experiência e perceção crítica de cada leitor; 3) é um objeto inacabado, pois o universo intersecional entre a arquitetura e o cinema é muitíssimo vasto, e este é apenas o reflexo da minha experiência em confronto com as minhas referências.

Em 1964, Agnès Varda realizou uma curta-metragem com recurso a 1.800 fotografias, registadas aquando de uma viagem a Cuba no ano anterior, compondo uma energética narrativa visual sobre o impacto da revolução cubana na vida político-social da população da ilha[6]. É um exemplo belíssimo e derradeiro acerca da transposição dos limites conceptuais do que significa colocar a imagem em movimento. Assim, inspirado neste processo de materialização do mundo através de estratégias visuais que vão muito para lá da estaticidade dos registos fotográficos, tentarei dar uso à minha capacidade descritiva para compor um conjunto de textos que explicitem a dinâmica entre a arquitetura, a imagem e o cinema. A energia do movimento, essa, ficará a cargo da intensidade com que cada leitor folhear as páginas da dissertação.

6 Agnès Varda, *Salut les Cubains*, França, Ciné-Tamaris, 1964, 30”

Fotografia de **Agnès Varda**, 1963. Tenor cubano Benny Moré a atuar entre carros de serviço de um restaurante.

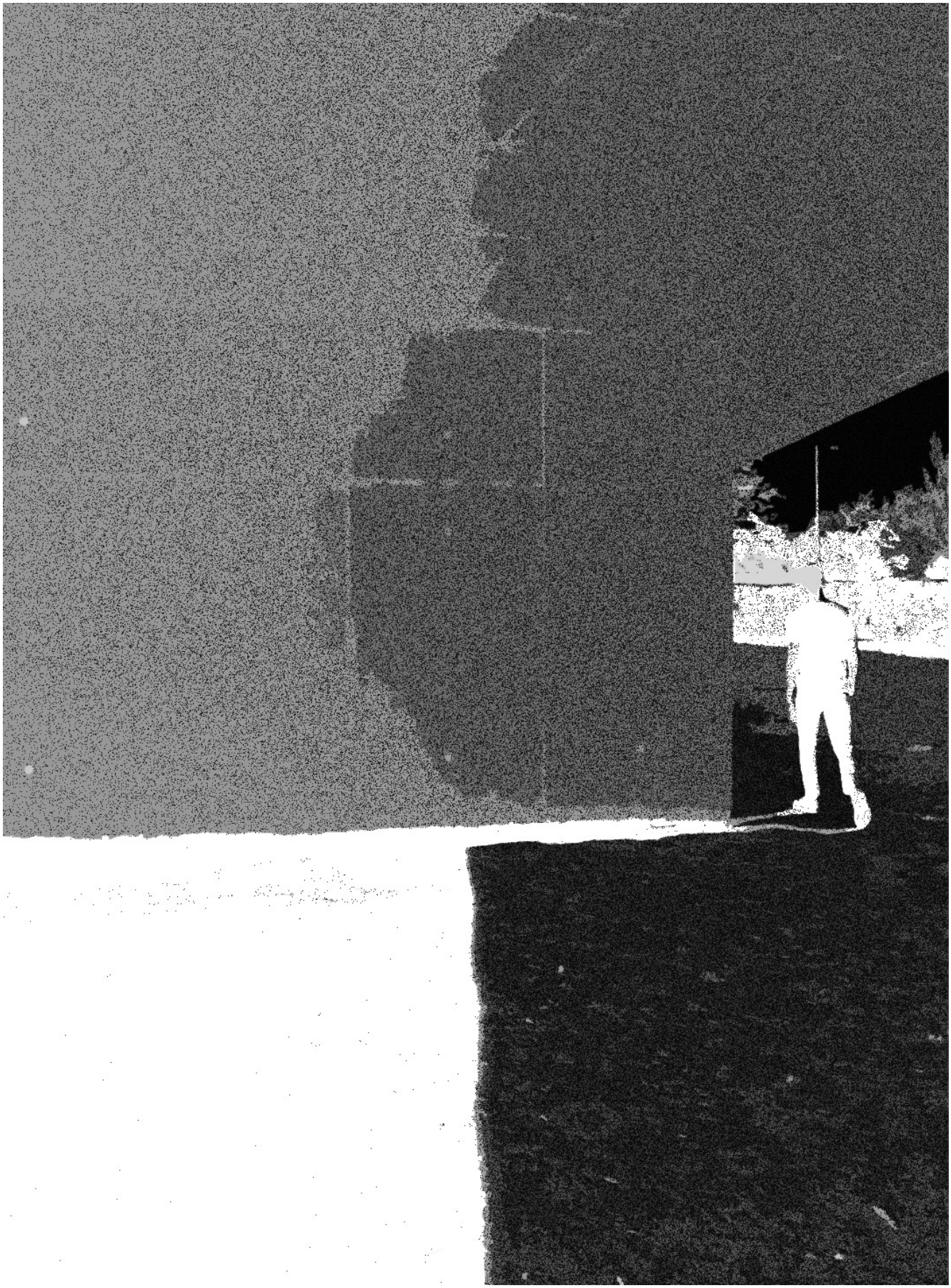


o estado das coisas

6 Wim Wenders, *O Estado das Coisas*, Alemanha, Portugal e EUA, Road Movies Filmproduktion, 1982, 30”

É com ponto de partida no filme de Wim Wenders (1945), na sua divagação moral e geográfica e à forma como este ilustra o decorrer do tempo em contraste com a pretensão de cada personagem não se influenciar pela errância descontrolada do destino, que se pode levar a cabo uma reflexão sobre as implicações da intersecção entre a arquitetura e o cinema. Se *O Estado das Coisas*[1], por um lado, aprisiona cada personagem a um lugar idílico de monotonia e melancolia inerente à imprevisibilidade do tempo, por outro confere a individualidade necessária a cada um por força da experiência natural de já se ter vivido e visto coisas que fazem parte da sua história. A ponte para a intersecção entre esta narrativa e a relação entre a arquitetura e o cinema encontra-se, precisamente, na diferença entre o lugar comum e monótono aos temas que desde sempre fizeram parte do discurso de investigações no campo desta dualidade artística, e aquelas que partem da liberdade e experiência individual do investigador para elaborar uma reflexão crítica com base naquilo que conhece. É claro que a constatação de que tanto o cinema como a arquitetura constroem objetos com vista à fruição de público alheio à sua produção deve ser inerente a qualquer fundamento teórico sobre a sua intersecção. No entanto, e de forma análoga à experiência individual dos personagens no filme de Wenders, também a experiência individual do investigador deve ser o principal gatilho motivacional para o desenvolvimento da reflexão que produz.

É importante clarificar que um ensaio sobre a representação do espaço no domínio da imagem em movimento deve estar assente em premissas de espontaneidade e experiência que evitem a errância de lugares comuns, enciclopédicos. É certo que os paradigmas atuais, tanto da arquitetura como o do cinema, são suportados por uma fortíssima base histórica, crítica e teórica que validam e fundamentam a sua existência. Também é certo que a formação em qualquer uma das áreas deva refletir a construção desses paradigmas em torno da sua fundação, assegurando que cada profissional formado consiga ter uma visão informada e contextual do mundo que enfrenta. Contudo, apesar de todas as receitas

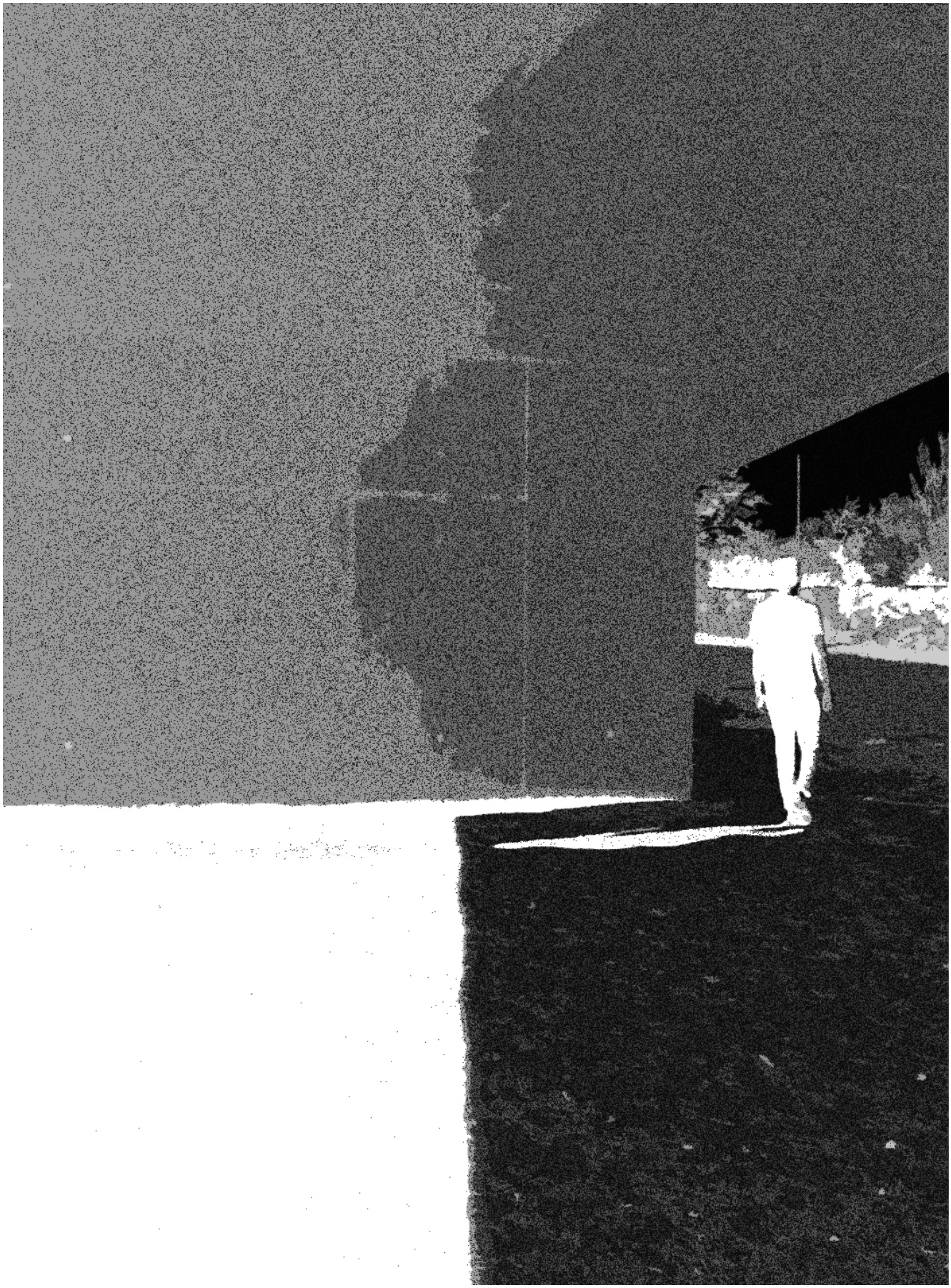


científicas e argumentativas que tipicamente povoam investigações neste campo indicarem a necessidade de fortes elaborações circunstanciais que informem o leitor, por exemplo, acerca da origem do cinema, julgo que o mais importante é a contextualização pessoal. Não descorando a circunstância universal, julgo que a centralidade das reflexões deve espelhar a individualidade que determina um caminho próprio de experiência. Porventura, foram todos os filmes que vi até este momento que determinaram o meu entendimento sobre a indústria cinematográfica e que cultivaram a subjetividade com que avaliarei o que verei a seguir. Da mesma forma, qualquer outra pessoa terá visto outros filmes, terá viajado para outros lugares e, mais importante ainda, terá prestado atenção a coisas diferentes. A riqueza desta pluralidade deve ser essencial a qualquer consideração crítica, mesmo com a determinação de premissas teóricas de valor universal. Daí que considere que aqui o é realmente importante não seja explicar aprofundadamente o que já é tomado como garantido, mas sim tomar o mundo como um motor em permanente combustão, onde tudo se transforma a cada dia que passa. Até mesmo a perceção dessa mudança.

"Há, seguramente, coisas interessantes sobre as quais a arquitetura deve refletir a partir da noção de experiência que o cinema trabalha incessantemente, que é uma noção muito extensa da experiência. Tem que ver com o tempo, com o uso, com o trajeto, tem a ver com todos esses valores." [2]

Para que a questão da representação da essência espacial possa ser explorada nos parâmetros que eventualmente a determinam, é necessário atender ao livre arbítrio do movimento, à espontaneidade da experiência e ao percurso do olhar em função da descoberta. Para que a experiência cinestésica faça parte desta determinação, porventura será necessário colocar em evidência o papel de cada uma das vinte e quatro imagens por segundo para o entendimento e perceção gerais de qualquer objeto construído. No entanto, o lugar comum de comparação entre o desenvolvimento projectual, tanto do cinema como da arquitetura, e a justificação desse possível ponto metodológico como uma evidência para a sua relação não me parece suficiente. É certo que a escala e envergadura multidisciplinar de cada arte pode ser semelhante, que o plano referencial possa ser comum, e que até se considere a existência de funções de corte, edição e desenho análogas que levam à criação do objeto construído e do objeto cinematográfico. Mas a reiteração dessas analogias simplificadas em nada contribuem para o entendimento da tal experiência espacial que a imagem em movimento pode assumir. E precisamente por se tratar primeiro de imagem e depois de movimento, é que a primeira deve ser enquadrada num tempo e correntes determinados, para que a ponte com o movimento possa ser surgir naturalmente com base na dinâmica da subjetividade inerente à experiência. Mas se a subjetividade existe, então talvez não se devesse começar por explicar o que a determina? Pois todos nós podemos percorrer o mesmo caminho, mas seguramente constataremos coisas diferentes que nos levarão a formas de estar distintas. Tal como em *O Estado das Coisas*, cada um de nós está preso à inevitabilidade da experiência cumulativa que determina a nossa perceção. Será possível definir conceptualmente essa inevitabilidade?

2 João Mário Grilo, *"O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitetura em Portugal" (2007);* p. 265



devir: ou a inesperada virtude da inconsciência

de·vir [1]
(do latim devenio, -ire)

verbo intransitivo
1 Vir a ser, tornar-se, transformar-se.
substantivo
2 [filosofia] movimento permanente e progressivo pelo qual as coisas passam de um estado para outro, transformando-se.

O confronto existencial entre este termo e a inconsciência do seu impacto na conceção do mundo sensorial, especialmente quando aplicado à produção artística, deve ser sujeito a uma desconstrução racional. Bergson (1859-1941), filósofo e Nobel da Literatura, afirmava que "captamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... Perceção, intelecção e linguagem procedem em geral assim. Quer se trate de pensar o devir, ou de o exprimir, ou até de o percecionar, nada mais fazemos do que acionar uma espécie de cinematógrafo interior".[2]

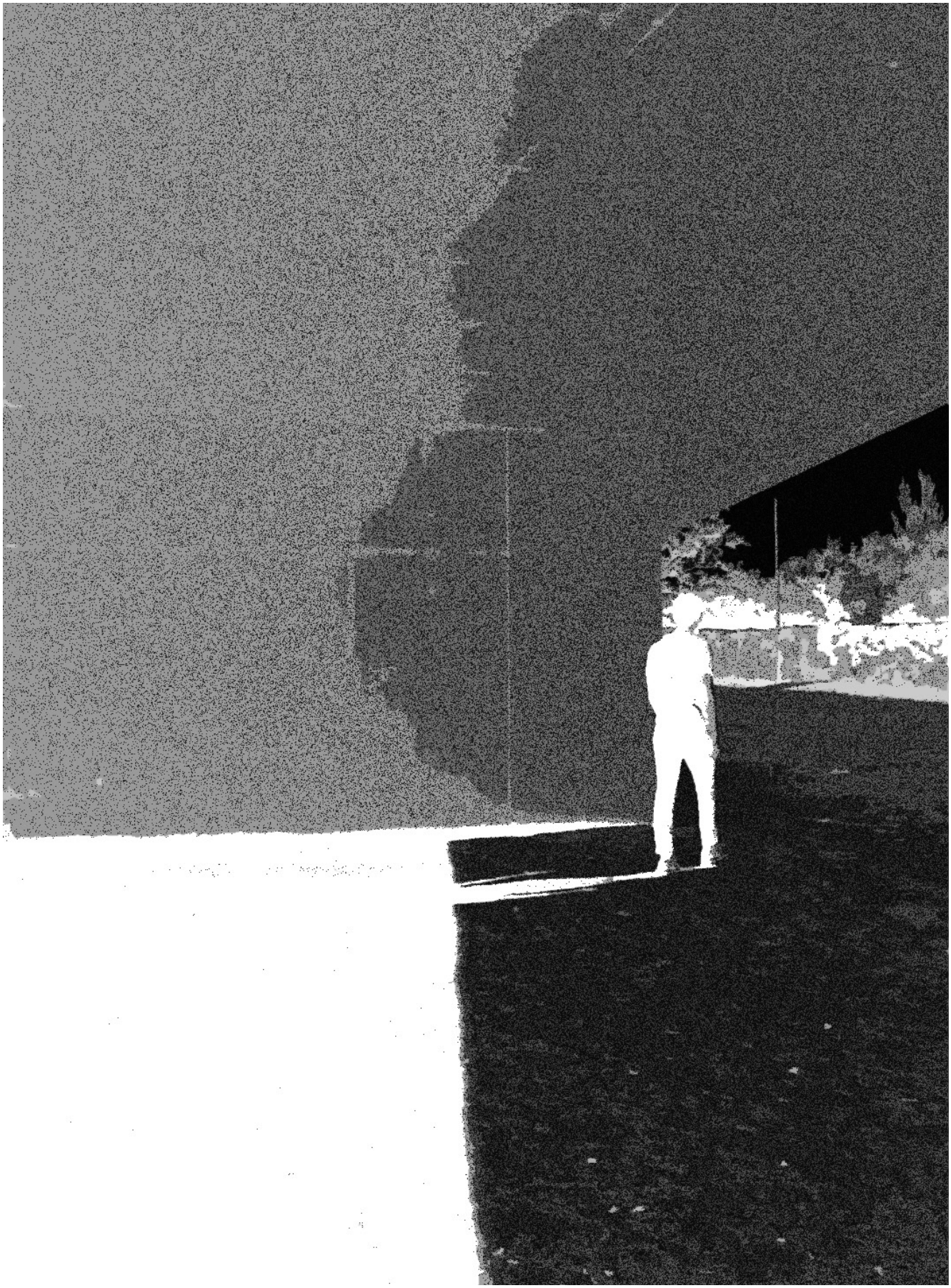
Numa primeira abordagem interpretativa, o conceito de devir aparenta estar associado a algo que diz respeito à forma como cada um absorve a realidade que o envolve. Assim, é possível dividir o argumento de Bergson em três premissas:

1) *Vistas quase instantâneas da realidade que passa*, correspondem a características racionalizadas de forma consciente ou inconsciente pelo recetor, individual ou coletivo que interpreta a realidade;

2) *O devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento* aparenta assemelhar-se a uma noção de memória transformadora e cumulativa de

1 *Dicionário Priberam da Língua*, <https://dicionario.priberam.org>

2 Henri Bergson citado por Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento – cinema 1* (1983); p. 14



conhecimento. Ou seja, corresponde à forma como cada um armazena a informação processada, a qual pode naturalmente sofrer mutações de acordo com a evolução da *perceção, intelecção e linguagem* ao longo da vida de cada um.

3) E para que tudo isto seja levado a cabo é naturalmente necessário *acionar uma espécie de cinematógrafo interior*, colocando toda a perceção da realidade em perspetiva e encontrando, assim, relações entre as coisas.

Porém, toda esta conjetura conceptual sobre a forma como a realidade é percecionada já havia sido explorada por Heráclito de Éfeso por volta de 500 a.C., tendo sido a primeira pessoa a elaborar uma teoria acerca do poder transformador da perceção, "negando a existência de qualquer substância imutável, e declarando que tudo, sem exceção, está sujeito a alterações"[3]. Evidentemente, Heráclito teve em consideração as diferentes velocidades a que tudo pode ser transformado, "de forma incessante e inevitável"[4], e ilustra a sua teoria com recurso a uma inteligente analogia que, nos dias de hoje, entrou inconscientemente para uma espécie de imaginário popular que evidencia o devir na sua forma mais pragmática:

"Tudo flui e nada permanece (…). Ninguém pode atravessar o mesmo rio duas vezes, pois outras e outras águas continuarão a correr. As coisas frias ficam quentes, o calor esfria; o húmido seca, o ressequido fica húmido. É na mudança que as coisas encontram repouso." [5]

Evidentemente, o carácter natural da realidade descrita por Heráclito parece excluir a artificialidade de todas as outras coisas, na qual a arquitetura e o cinema se enquadram. No entanto, é na ideia de um movimento permanente que compele as águas a correr que a transformação ocorre. Ninguém atravessa a mesma água do rio duas vezes, da mesma forma que ninguém atravessa o mesmo espaço com a mesma perceção ou visualiza o mesmo filme da mesma forma. No entanto, é possível afirmar que, de uma forma mais ou menos abstrata, o rio mencionado por Heráclito corresponde a uma forma de inconsciência, sempre em evolução, e que a água que nele corre diz respeito ao movimento permanente e progressivo pelo qual as coisas passam de um estado para outro. Paralelamente, este processo nem sempre consciente de assimilação de conhecimento e perceção global da realidade é acompanhado permanentemente por uma noção de movimento e de tempo, conceitos indissociáveis da condição de devir. E é no sentido de uma apreciação global deste processo que se torna preponderante esclarecer a forma como o movimento e o tempo condicionam a perceção individual de um espaço, objeto cinematográfico ou qualquer outra materialização artística.

Existe o movimento identificável a partir de um vetor e aquele que parte de uma linha temporal, que por vezes pode significar estaticidade a olho nu. No entanto, tudo é o resultado de ambas as perceções, tanto vetorial como temporal, seja em relação ao objeto que se perceciona ou ao movimento que condiciona tal perceção. Veja-se, por exemplo, a forma como o tempo – "esse arquiteto maior"[6] – atua sobre um qualquer edifício e a capacidade que cada um tem de percecionar essa transformação. Quando um edifício é quotidianamente sujeito a condições meteorológicas e de poluição próprias, verifica-se que este se move segundo uma "linha vital que distingue o seu estado de ser hoje do de ontem. Psicologicamente, contudo, [o edifício] situa-se fora do tempo"[7]. Ou seja, apesar do edifício aparentar estar igual, na realidade ele encontra-se apenas semelhante a outrora – tal como a

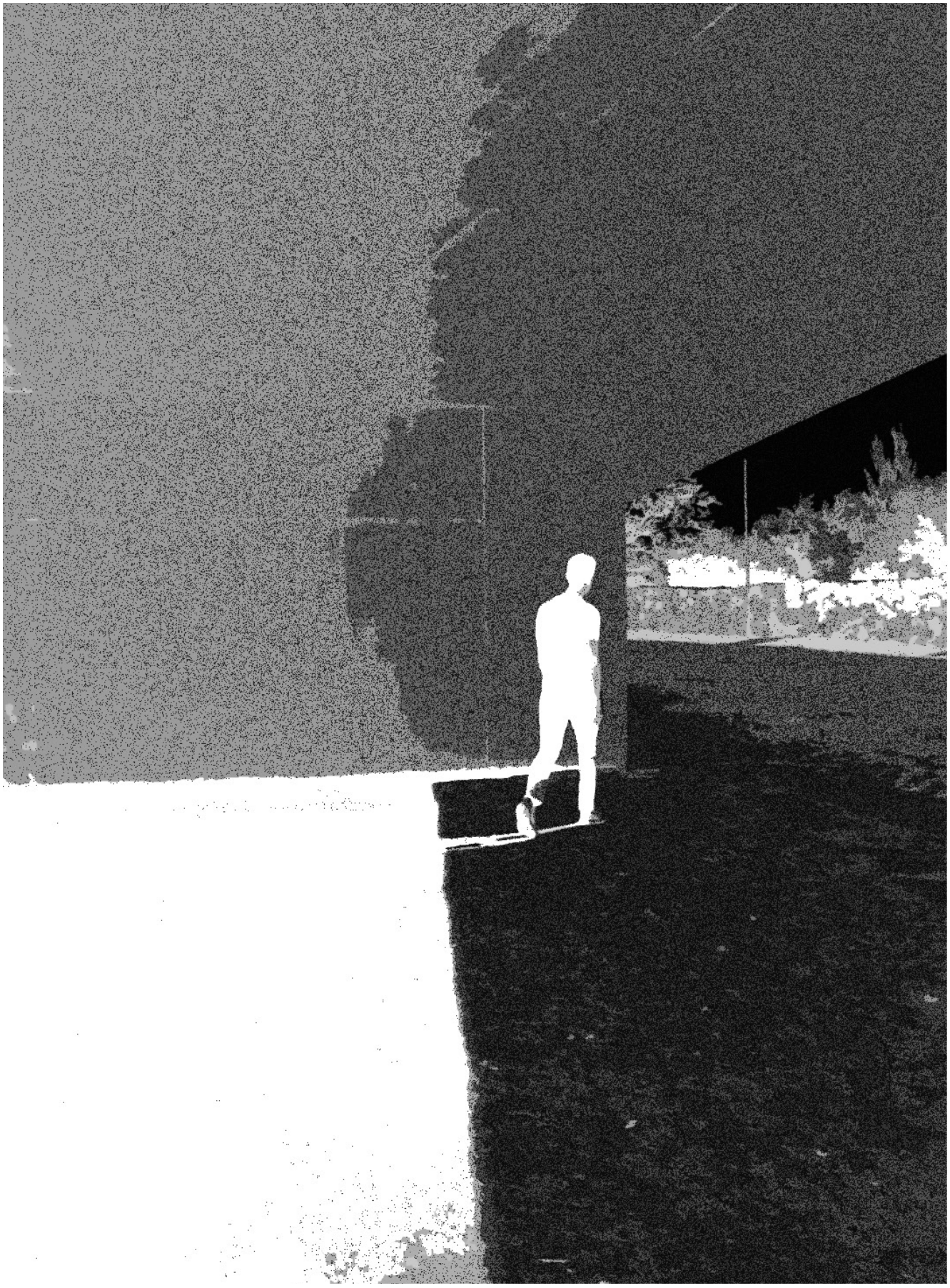
3 Philip Wheelwright, *The Presocratics* (1966); p. 14

4 Ibidem.

5 Heráclito de Éfeso, *"Universal Flux"* (aprox. 500 a.C.), *The Presocratics*; p. 70-71

6 Álvaro Siza, *"Medalha de Ouro de Santiago de Compostela"* (2005), *01 Textos*; p. 344

7 Rudolf Arnheim, *"Movimento"*, *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora* (1984); p. 366



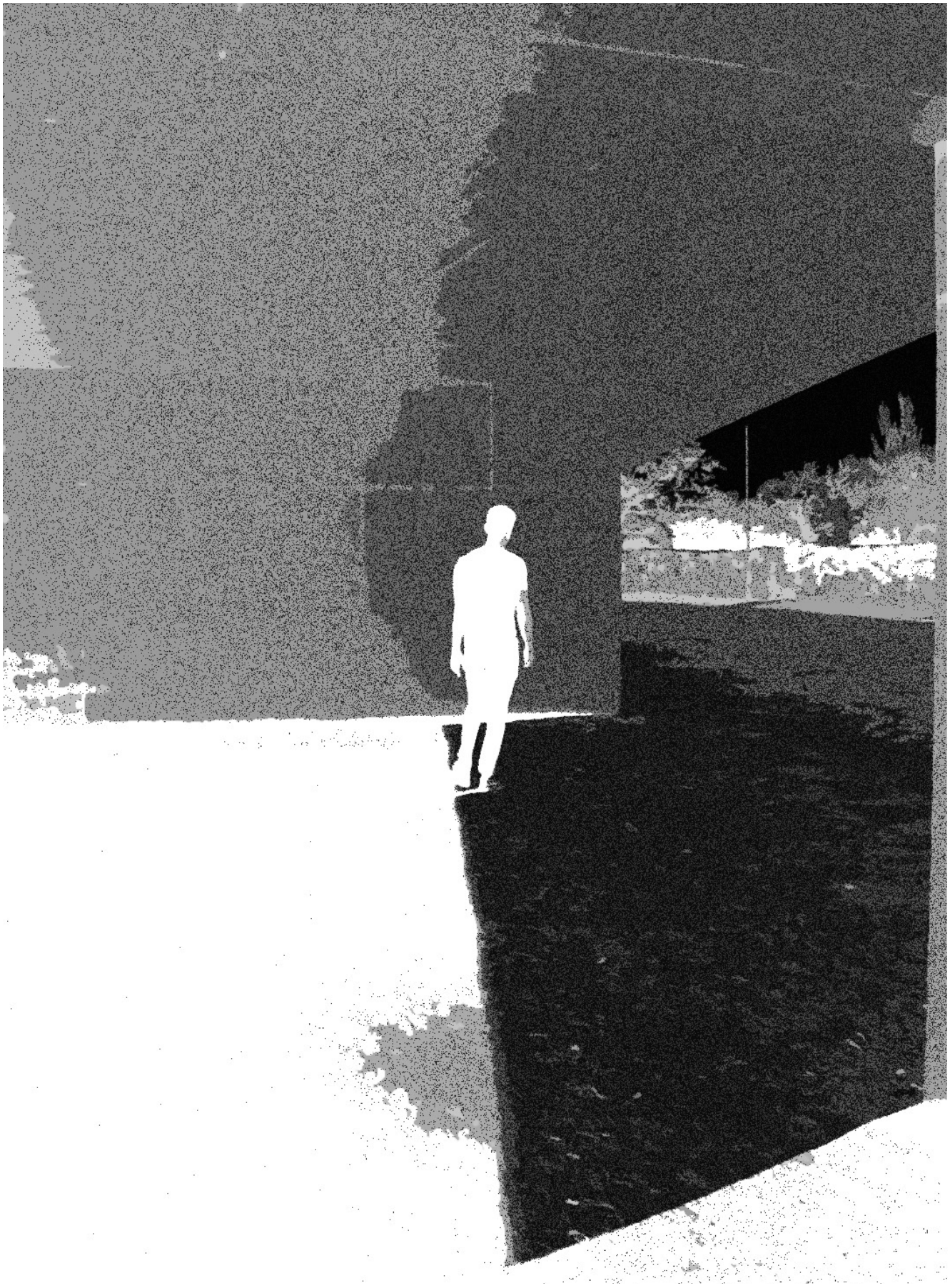
água de um rio que, correndo, nunca é a mesma na altura de o atravessar. É desta forma que Rudolf Arnheim (1904-2007), celebrado psicólogo alemão que abordou temas relacionados com a perceção da imagem e a psicologia da forma, lança a premissa de que "fisicamente todas as coisas e acontecimentos se localizam no tempo"[8]. Para exemplificar tal afirmação, elabora, posteriormente, uma analogia brilhante entre duas cenas hipotéticas de um qualquer filme de ação: na primeira, um detetive persegue o automóvel de um bandido em alta velocidade numa autoestrada, não sabendo se este irá virar na próxima saída ou seguir em frente – ilustrando a cena como um acontecimento no espaço e não no tempo em que, à exceção da sensação de suspense do espectador, afirma que todos os aspetos relevantes da ação são meramente espaciais; a segunda, centra-se no momento em que um qualquer protagonista corre em direção a uma casa de uma qualquer vítima, sem que o espectador saiba se este chegará a tempo de impedir que um hipotético crime seja levado a cabo – neste caso, o elemento *tempo* faz integralmente parte da essência da cena em questão. Assim, estes dois exemplos demonstram pragmaticamente a existência de "dois sistemas espaciais independentes" que se relacionam "somente pela sua colocação no tempo, que levará ou não à coincidência desejada"[9]. Estas noções estão intrinsecamente ligadas a uma certa subconsciência do espectador e, quando traduzidas para fora de um objeto cinematográfico e aplicadas num contexto real, verifica-se que até a noção de espontaneidade se pode enquadrar em sistemas referenciais de tempo e espaço. Assim, o devir representa a soma inconsciente de todos estes fatores que manipulam a perceção da realidade e a traduzem com recurso a uma espécie de *cinematógrafo interior*. Quanto à arquitetura e à sua consequente perceção espacial, é impossível dissociá-la da noção de movimento, uma vez que "as linhas envolventes, que num ambiente unitário raramente se limitam a um só ponto de vista, unem-se mentalmente dando lugar à representação espacial"[10]. E o devir, assim, apresenta-se como sendo o derradeiro responsável por essas linhas se poderem transformar sucessivamente aos olhos de quem as perceciona.

8 ibidem.

9 ibidem; p. 367

10 Albert Erich Brinckmann citado por Luís Urbano, *Histórias simples: textos sobre arquitectura e cinema*; p. 81

Gene Hackman em preparação para a filmagem de uma das cenas de perseguição automóvel mais famosa da história do cinema, em ***Os Incorruptíveis Contra a Droga*** (1971), de William Friedkin.



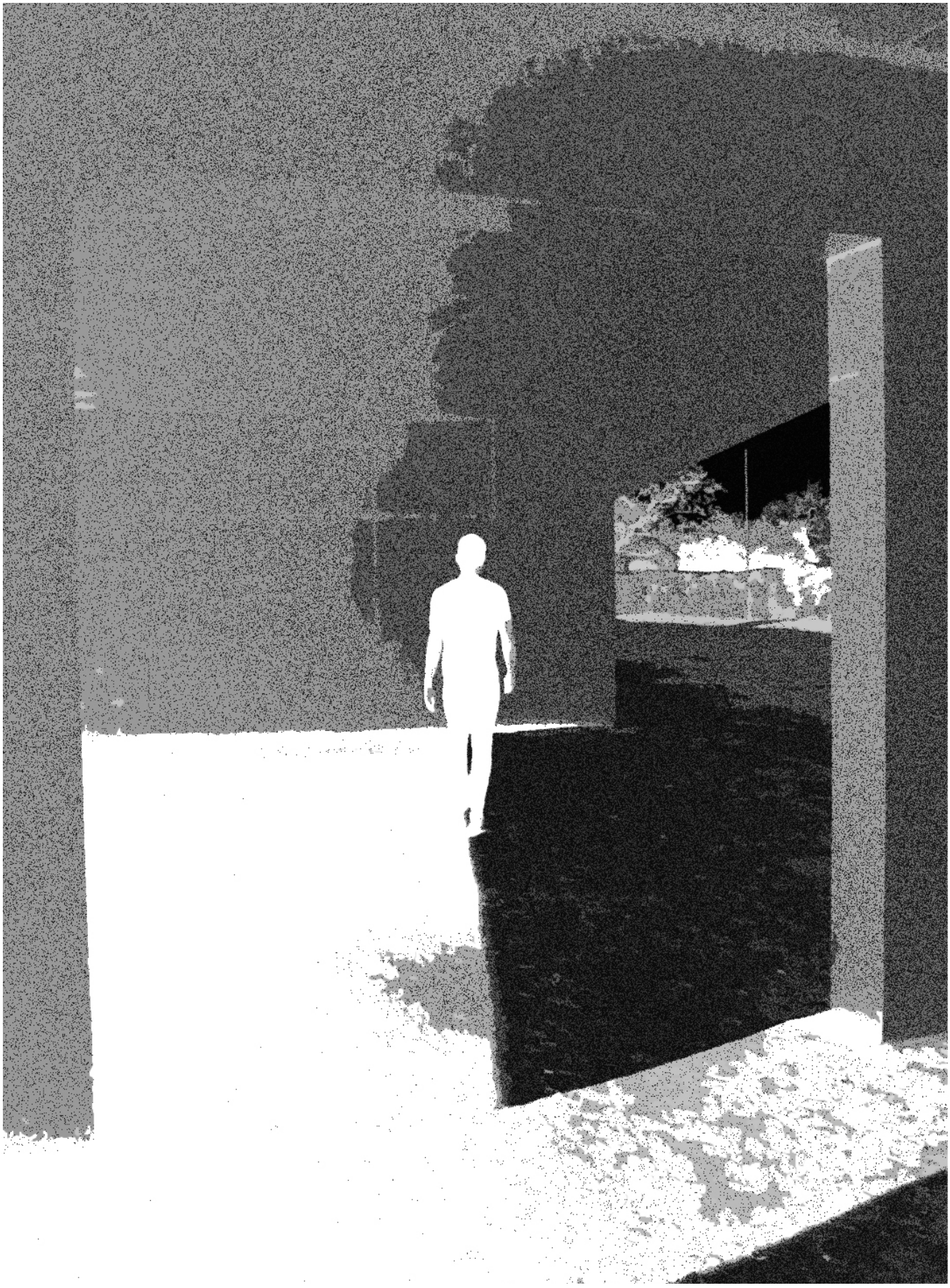
A janela discreta do confinamento

Aproveitando o facto da presente dissertação ter sido parcialmente desenvolvida num contexto histórico de estado de emergência sanitária devido à pandemia da covid-19, a qual obrigou a um dever cívico de distanciamento social e consequente confinamento domiciliário, pareceu-me interessante refletir acerca das potencialidades do devir em tempos de isolamento.

O movimento permanente pelo qual as coisas se transformam, passando, por vezes, de um estado para outro, parecia deixar de existir no espaço que rodeava cada pessoa e concentrava-se apenas nelas próprias. No isolamento forçado, a monotonia sobrecarregada do ambiente doméstico exigiu que cada um descobrisse a melhor maneira de a superar, obrigando a que a sensação de devir se fixasse apenas no movimento entre cada parede de casa. A aparente responsabilidade de cada um se transformar com o passar do tempo deixou de depender da espontaneidade social de um quotidiano exterior ao domínio domiciliário, e passou a uma tentativa forçosamente desesperada de dar usos diferentes ao mesmo espaço. Aparentemente, esta realidade apresentou-se como uma oportunidade única para cada um se conhecer melhor na limitação do seu movimento e na monotonia da ação - na suspensão do direito à mobilidade total.

O esvaziamento de movimento e ausência significativa de ação aleatória, outrora perpetrada pela velocidade insaciável de uma sociedade em constante stress, lembrou-me uma qualquer tela de Yves Klein (1928-1962) na sua celebrada *epoca blu*. Qualquer um dos seus trabalhos pode aparentar ser apenas uma monótona tela cor *lapis lazúli* (depois conhecida como *International Klein Blue* ou IKB), mas é precisamente na exploração da monotonia como elemento transformador que as suas obras apresentam um valor absoluto. Na sua exposição *"Proposte Monocrome, Epoca Blu"* na *Galleria Apollinaire*, em Milão (Janeiro 1957), onze telas pintadas da mesma cor encontravam-se suspensas em postes, distanciadas a vinte centímetros da parede. Este simples gesto pretendia amplificar as ambiguidades espaciais das obras e aumentar as suas potencialidades perspéticas. Daí que a cada tela, apesar de semelhante, fosse atribuído um custo diferente para que cada um pudesse percorrer a galeria e escolher aquela que considerasse ideal dentro dos limites da sua perceção. Assim, Klein deixava que cada pessoa tivesse a oportunidade de encontrar algo único em cada obra e, mais importante ainda, conclui uma lógica de devir sucessivo: embora cada tela tivesse a mesma aparência visual, o impacto de cada uma seria absolutamente único para cada observador. Encontra-se, nesta ideia, a dualidade do sentido de transformação sucessiva a partir de uma noção de percurso, aliada ao movimento e à perceção - ou seja, a consciência do que rodeia cada pessoa depende diretamente da perspetiva com que cada um observa a realidade. É possível que tenha sido, porventura, com base numa afirmação semelhante que Le Corbusier (1887-1965) terá criado o conceito de p*romenade architecturale*. O arquiteto usou-o, inicialmente, para definir o ambiente construído nas suas obras, propício a uma série de deslocamentos e perceções que estas desencadeariam no utilizador. E a partir deste é possível retirar duas conclusões evidentes: a primeira, de que para compreender e percecionar um espaço é necessário percorrê-lo; e a segunda, de que o entendimento desse espaço poderá variar consoante o percurso tomado.[11] Pois bem, agora que a distância temporal em relação ao isolamento obrigatório permitirá um distanciamento crítico desse paradigma, é necessário que cada um se questione acerca dele com base em evidências reais. Quantas pessoas terão tido o privilégio de fazer o seu isolamento social numa obra de Le Corbusier, e a quantas pessoas foi possibilitado levar a cabo uma *promenade* no espaço limitado pelas paredes das suas habitações? Desta forma, o

11 Por *percurso*, entenda-se todo o caminho que antecede e sucede a obra arquitetónica, a par com a interioridade dela mesma.



devir aliado à transformação da perceção espacial tornou-se uma espécie de privilégio que em tempos de isolamento se tornou ainda mais evidente. Se "a romantização da quarentena é um privilégio de classe"[12], a possibilidade de refletir sobre as condições do devir também o é. E por isso, julgo que poderia ter estado bem pior se nem oportunidade tivesse para pensar na monotonia do branco-cal que me rodeou naqueles três meses de recolhimento domiciliário.

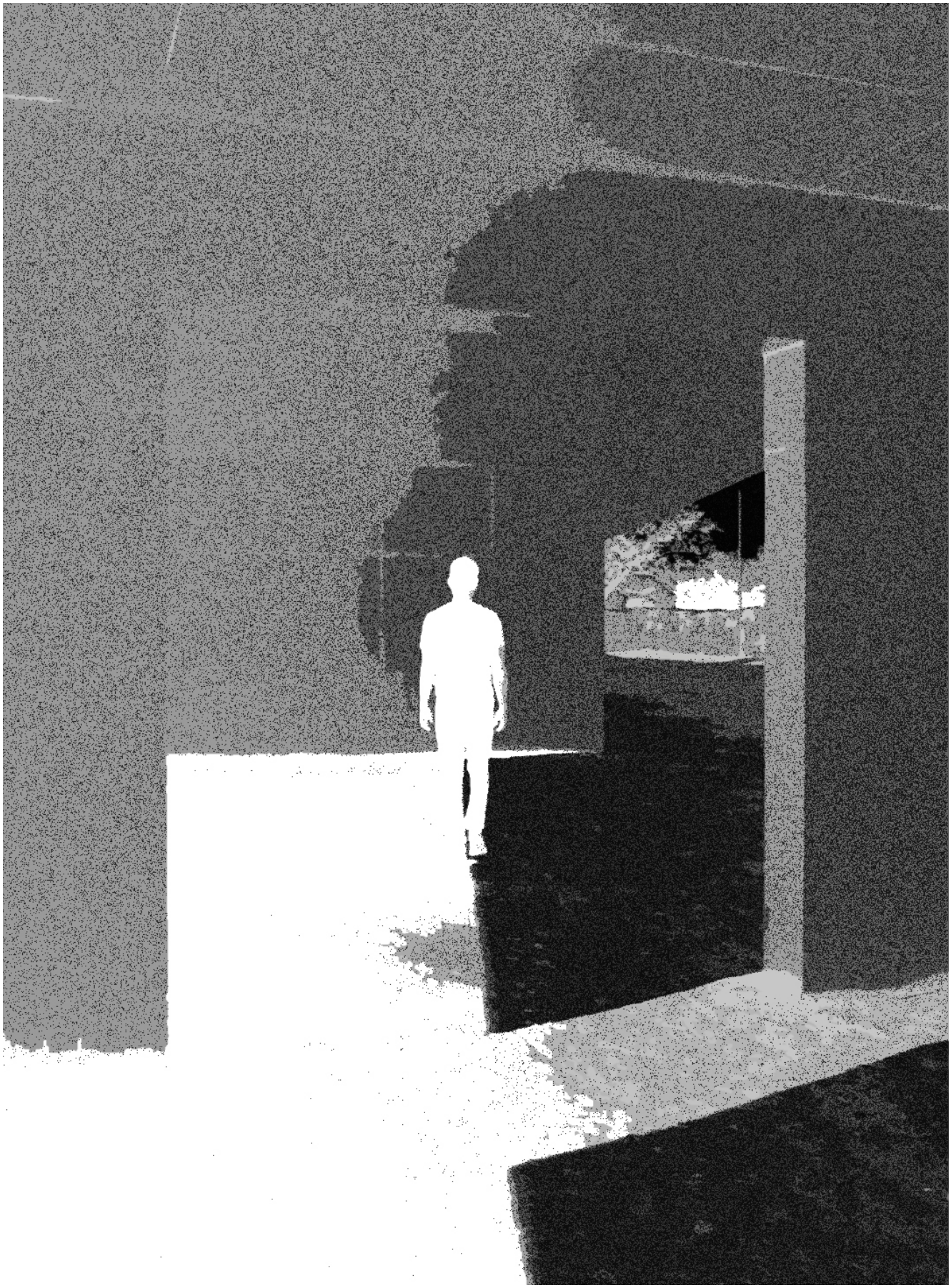
12 Ana Iris Simón, *La importancia de una casa: romantizar la cuarentena es un privilegio de clase*, 18 de Março de 2020, VICE

Yves Klein na inauguração da sua exposição *"Proposte Monocrome, Epoca Blu"*.

Neste tempo, em que tanta gente tende a comparar os acontecimentos de 2020 a uma ficção pré-apocalíptica explorada à exaustão pela indústria cinematográfica, interpelou-me a ideia de comparar cada um de nós a uma câmara destinada a filmar sempre os mesmos planos. Estaria aí o devir limitado pela monotonia da ação? Ou a estagnação do movimento seria precisamente a potencialidade de uma nova estética transformadora? O cineasta Albert Serra (1975), a propósito do seu filme *Liberté*[13] cuja semana de estreia em Portugal acabou por ser interrompida devido à pandemia da covid-19, afirmou que "a câmara vê coisas que o olho humano não vê" . Com esta afirmação, Serra distinguia a nossa intrínseca capacidade de distração à elementar objetividade de uma lente – "a câmara tem características diferentes do olho humano: não se cansa, não escuta sons (…). O meu olho é bom para o movimento, para o estético. Isso a câmara não pode diferenciar. Mas a câmara vai revelar coisas que eu não consigo".[14] Assim, a minha intenção de imaginar a capacidade transformadora de cada um de nós ao olhar todos os dias para as mesmas paredes e reparar em algo diferente ficou ainda mais forte. Uma câmara pode transcender a monotonia formal da ausência da transformação espacial e denunciar uma série de novas perspetivas sobre o mesmo espaço. Se alguma vez mais algum confinamento se tornar obrigatório para a segurança de todos, façamos o esforço por nos tornarmos câmaras do nosso próprio quotidiano, e repensemos como querermos que ele se transforme quando este pesadelo todo acabar.

13 Albert Serra, *Liberté*, França e Portugal, Rosa Filmes, 2019, 138'

14 Entrevista por Vasco Câmara, «Albert Serra: "Hoje não há harmonia entre os corpos. Há uma impossibilidade, uma fricção. A harmonia deu lugar a uma luta"», 13 de Março de 2020, revista Ípsilon, Público



Parasitas, Bong Joon-ho, 2019

da imagem e da imaginação

i·ma·gem [1]
(do latim imago, -inis, representação, forma, imitação, aparência)

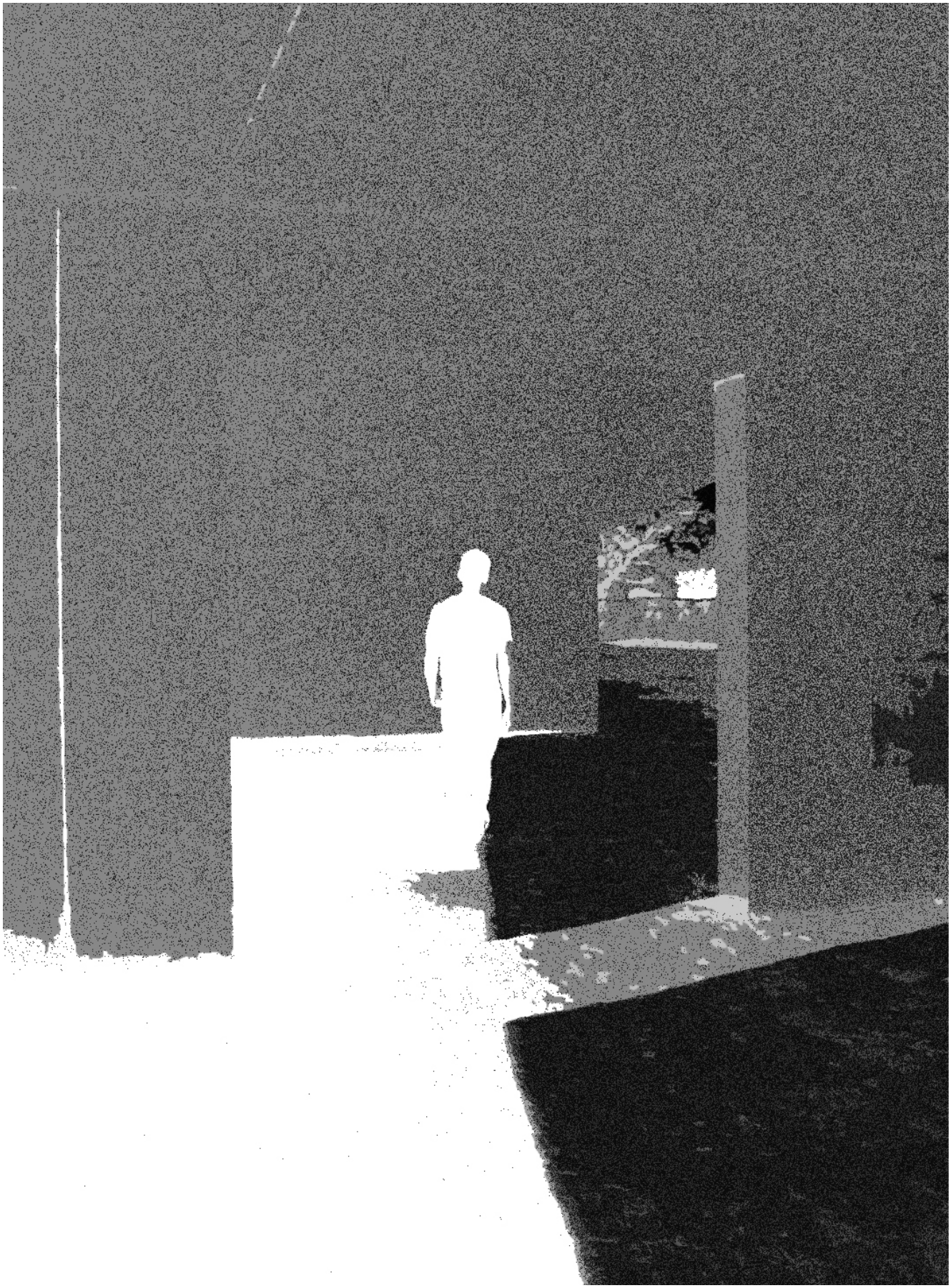
substantivo
1 Representação de pessoa ou coisa;
2 Figura ou efígie de um santo, da Virgem ou de Cristo;
3 Semelhança;
4 Representação mental de uma ideia;
5 [informal] Pessoa formosa;
6 [gramática] Metáfora.

1 *Dicionário Priberam da Língua*, <https://dicionario.priberam.org>

No âmbito da reflexão acerca dos processos de transformação advindos da experiência sensorial de um espaço ou da própria representação que um objeto arquitetónico pode assumir enquanto método projectual, surge a necessidade de explicitar o conceito de imagem e as sucessivas interpretações a que este se sujeita mediante a circunstância em que é aplicado. Desta forma, as significações que importam sublinhar prendem-se com duas realidades interseccionais: a primeira, diz respeito à imagem como o produto/resultado de um fenómeno psíquico que consiste na representação de coisas sensíveis; a segunda, relaciona-se com a classe de objetos, geralmente de natureza artística, que atuam em substituição, evocação ou com vista à recriação de coisas reais ou realidades espirituais.[2] Se a primeira deu origem à denominada *imagem mental* ou *imaginação*, a segunda evidencia a relação que os objetos têm com a sua representação iconográfica.

2 *Dicionário de Filosofia,* organizado por Sérgio Biagi Gregório

Algures nos interstícios desta simbiose conceptual encontra-se a perceção e a experiência sensorial com base em imagens e representações alheias que implicam a existência de um devir sucessivo, tal como já terá sido posto em evidência. Assim sendo, seria impossível continuar uma reflexão acerca da representação da arquitetura a partir da *imagem-movimento* sem dedicar algum tempo à clarificação objetiva de conceitos que



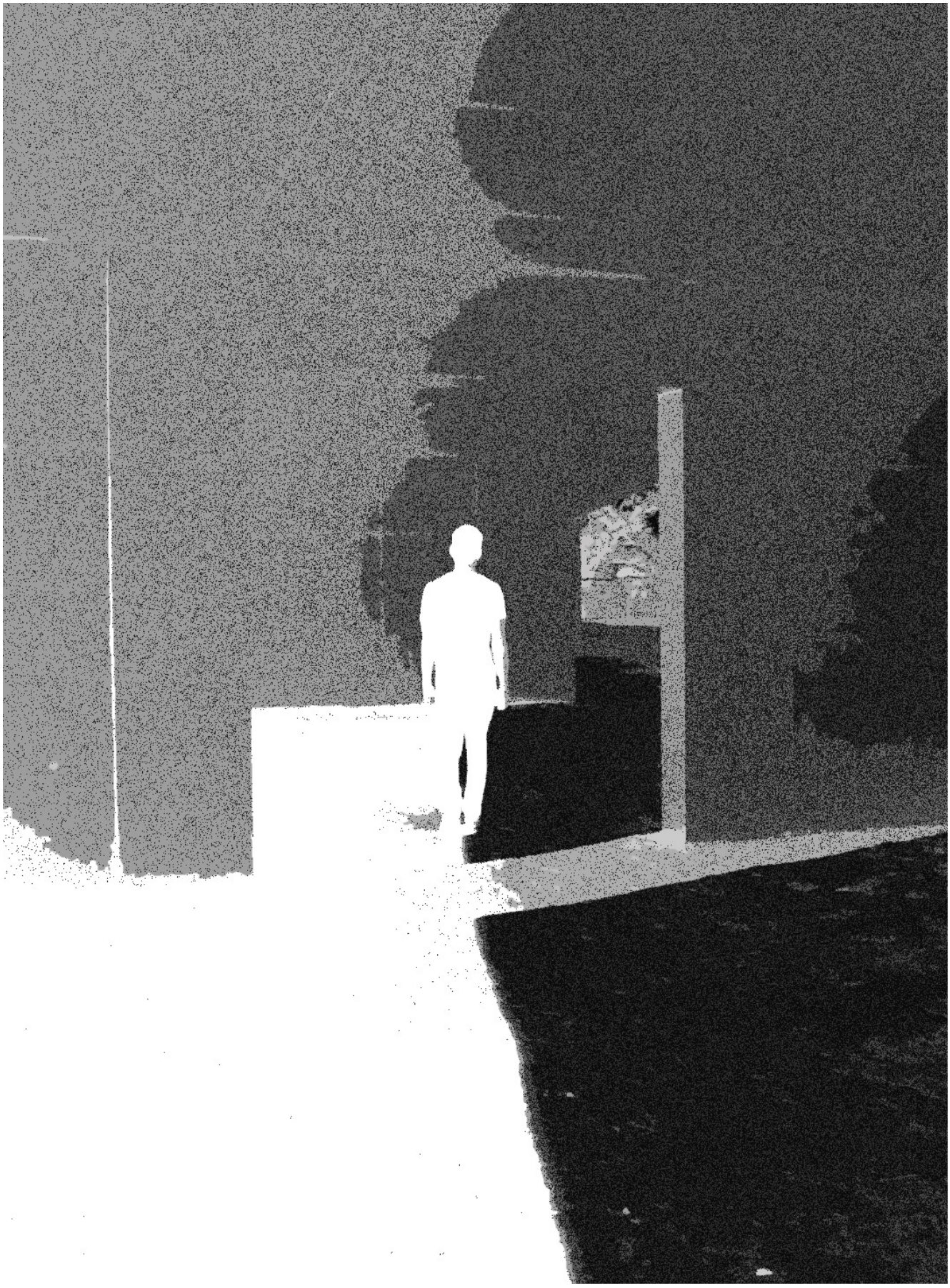
se relacionam intrinsecamente com este tema - o poder da imagem na relação inequívoca com o da imaginação – paralelamente ao facto de se reconhecer o *devir* enquanto presença involuntária e inequívoca em todo este processo. Pois ao observar-se qualquer imagem ou fotografia, observa-se aquilo que o autor/fotógrafo quis captar num determinado momento, e essa intenção é interpretada com base na própria experiência individual do observador (a qual pode até variar consoante o desenvolvimento de consciência da cada um ao longo do tempo, bem como do seu nível de conhecimento adquirido). O mesmo se pode dizer sobre a imagem em movimento, não apenas como um fator que depende do desenvolvimento pessoal, mas também como parte do processo de perceção do objeto observado. Se movimento pressupõe tempo, então esse tempo pressupõe, consequentemente, uma significação acrescida à dimensão percetiva do observador no que à essência espacial diz respeito, ainda que por vezes inconsciente.

E é precisamente pela importância destes processos de consciência - de imagem e de imaginação, de conhecimento e perceção - que se deve salientar duas obras relevantes no âmbito desta reflexão. A primeira, do finlandês Juhani Pallasmaa (1936), arquiteto e teórico de arquitetura, consolida-se na sua obra *The Embodied Image*, que explora precisamente a mediação entre a experiência da essência espacial e as imagens que a perpetuam. A segunda, do crítico de arte John Berger (1926-2017), que com os seus *Modos de Ver* ensaia uma reflexão acerca de como os princípios e experiencias individuais podem moldar radicalmente a perspetiva que qualquer pessoa tem da mesma realidade ou do mesmo objeto. Evidentemente, existem outras referências igualmente importantes no que toca à reflexão da perceção da realidade e à sua relação com a imagem mental. No entanto, julga-se essencial que o foco direcional do discurso desenvolvido nesta reflexão possa fazer jus a uma tendência argumentativa assente em temáticas abrangidas pelo poder da imagem e do movimento na representação da arquitetura.

Em 1940, Jean-Paul Sartre (1905-1980) afirmava que a imagem e a perceção são "objetos de consciência", e que "a imagem é a relação da consciência com o objeto".[3] O que à partida parece demasiado abstrato, logo se simplifica quando se substitui a consciência do objeto por imaginação ou representação mental da realidade. Se isto significa que existe "uma certa maneira a partir da qual a consciência apresenta um objeto a si mesma"[4], significa também que se o objeto em causa for um qualquer espaço construído, são os mesmos processos de racionalização que o tornarão inteligível à significação individual que estão na base da sua perceção. A diferença entre uma parede, uma porta e uma janela, por exemplo, é algo que toda a gente terá bastante clarificado no que toca à imagem mental do que cada elemento representa, numa espécie de imagem comum de perceção coletiva dos elementos que compõem o espaço. E é com base neste *sentido de realidade* e na sua imaginação consciente que faz parte de cada pessoa, que Pallasmaa começa por reconhecer o impacto que o sentido da visão tem em relação aos outros sentidos naquilo que é a perceção individual do espaço construído. Por isso mesmo, são bastantes as referências ao ser consciente, à perceção direta e indiretamente relacionada com a experiência do sujeito observador ou com a subconsciência do ambiente que o envolve. Tudo isto são características que advêm da racionalidade que caracteriza o ser humano, e que estão fortemente relacionadas com o poder da imagem sobre a imaginação, e vice-versa. Tal se aplica tanto à perceção do mundo naquilo que é a experiência sensorial que abrange o quotidiano geral, como à perceção da *imagem poética* – aquilo que Pallasmaa reconhece

3 Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination* (1940); p. 27

4 Ibidem.



como sendo a capacidade de cada um se abstrair dos significados comuns daquilo que observa, e atribuir-lhes outros valores, geralmente com conotações mais artísticas e mais abstratas. No entanto, são as "experiências arquitetónicas existenciais e altamente enraizadas [na consciência coletiva e individual] que mais impactam a mente através de imagens, as quais são condensações de essências espaciais distintas". Assim, é possível afirmar-se que a experiência do espaço construído consiste "em imagens vividas e incorporadas [no ser consciente] que se tornaram uma parte inseparável de nossas vidas"[5] A problemática associada a esta consciencialização de representação mental acontece, então, quando as imagens se reproduzem em mecanismos associados a representações que extrapolam a realidade.

5 Juhanni Pallasmaa, *The Embodied Image* (1988); p.11

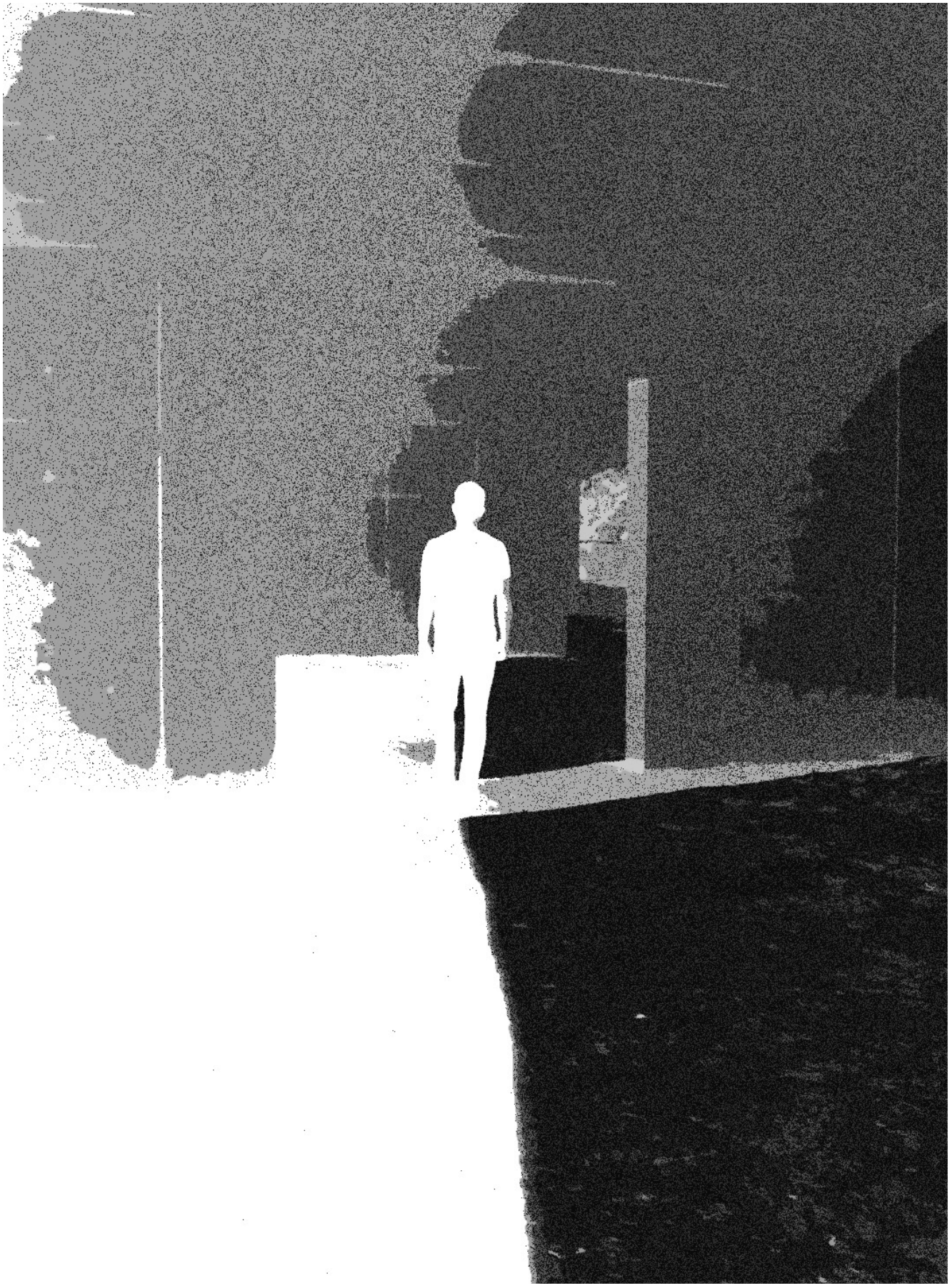
Existe, portanto, um confronto entre a imagem individual do real, as potencialidades dessa imaginação naquilo que compreende a subjetividade da imagem poética, e a reprodução sucessiva de imagens que não decorre de nenhum destes processos. Em vez disso, é consequência de uma representação da arquitetura associada a uma ideologia de consumo. E o "consumo" da arquitetura e da materialização dos objetos que este sistema reproduz vão ao encontro de uma ideia de volatilidade de todo e qualquer outro objeto que reina na cultura contemporânea nos dias que correm. Veja-se esta perspetiva:

6 Ibidem; p. 19

"De facto, a vida útil normal dos edifícios e outras construções materiais está em conflito evidente com as ideias de consumo momentâneo, de envelhecimento deliberado e de substituição reiterada. A estratégia do consumismo requer efemeridade, alienação e fragmentação da consciência. Uma visão coerente do mundo revelaria sem dúvida a insanidade do crescimento obsessivo e do consumo." [6]

Spike Jonze, ***Uma História de Amor***, Annapurna Pictures, EUA, 2013, 126'

Pois bem, é na constatação de que atualmente a representação da arquitetura pode estar a sofrer uma alienação associada à cultura de consumo, que a questão da relação entre a sua imagem e a imaginação que lhe é inerente podem estar a ser postas em causa. Berger, que no seu livro utiliza maioritariamente a pintura como objeto de representação, mas que pretende usá-la analogamente para todo o mundo da representação no domínio artístico, afirma que a imagem "é um olhar que foi recriado ou reproduzido". Ou, por outras



palavras, que se trata de "uma aparência, ou de um conjunto de aparências, que foi retirada ao tempo e lugar em que havia primeiro aparecido e onde fora preservada".[7] Simplificando de forma objetiva – uma imagem é um modo de ver. No entanto, e de forma semelhante ao que Pallasmaa comenta no domínio da arquitetura, Berger afirma que os tais modos de ver aliados à espontaneidade da interpretação estão a ser postos em causa pela reprodução mecânica de artifícios subconscientes e condicionadores de cada visão subjetiva – a experiência individual assente no poder transformador da arte em progressiva substituição por uma volatilidade coletiva, onde o valor único de cada experiência se banaliza em prol da absorção de imagens sucessivas.

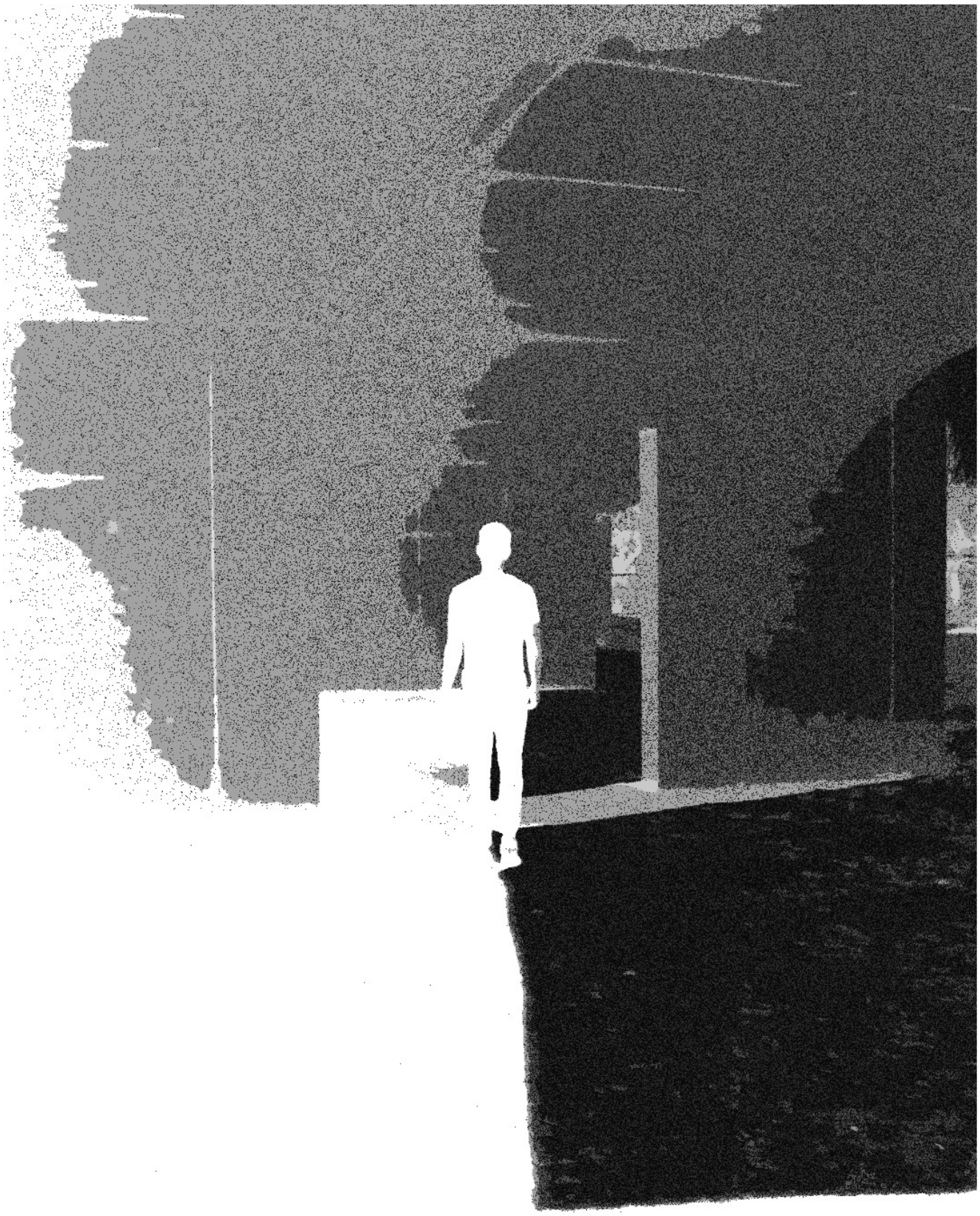
7 John Berger, *Modos de Ver* (1972); p. 19

8 Ibidem; p. 47

"Não se trata apenas das experiências pessoais, mas também das experiências históricas essenciais na nossa relação com o passado: é essa a vivência em que procuramos dar sentido às nossas vidas, tentando compreender a história de que podemos ainda vir a ser agentes ativos." [8]

Agentes ativos - tanto na compreensão da história ou do contexto como na do espaço que os enquadra -, para os quais a forma de percecionar deve também partir da experiência pessoal. E essa perceção, como já aqui se referiu, parte não só da consciência imaginativa, mas também das imagens subconscientes que vão passando pela realidade de cada um. E assim, mais uma vez se reflete na forma como a transformação sucessiva da experiência no mundo e na arquitetura depende diretamente da intensidade com que o devir afeta a vida de cada pessoa. Resta-nos a esperança de que este abrande a velocidade de circulação de imagens pré-fabricadas, e que a evolução do conhecimento permita restabelecer a genuinidade espontânea de olhar para o mundo com olhos de ver.

Alain Resnais, ***Hiroshima, Meu Amor***, Argo Films, França e Japão, 1959, 90'



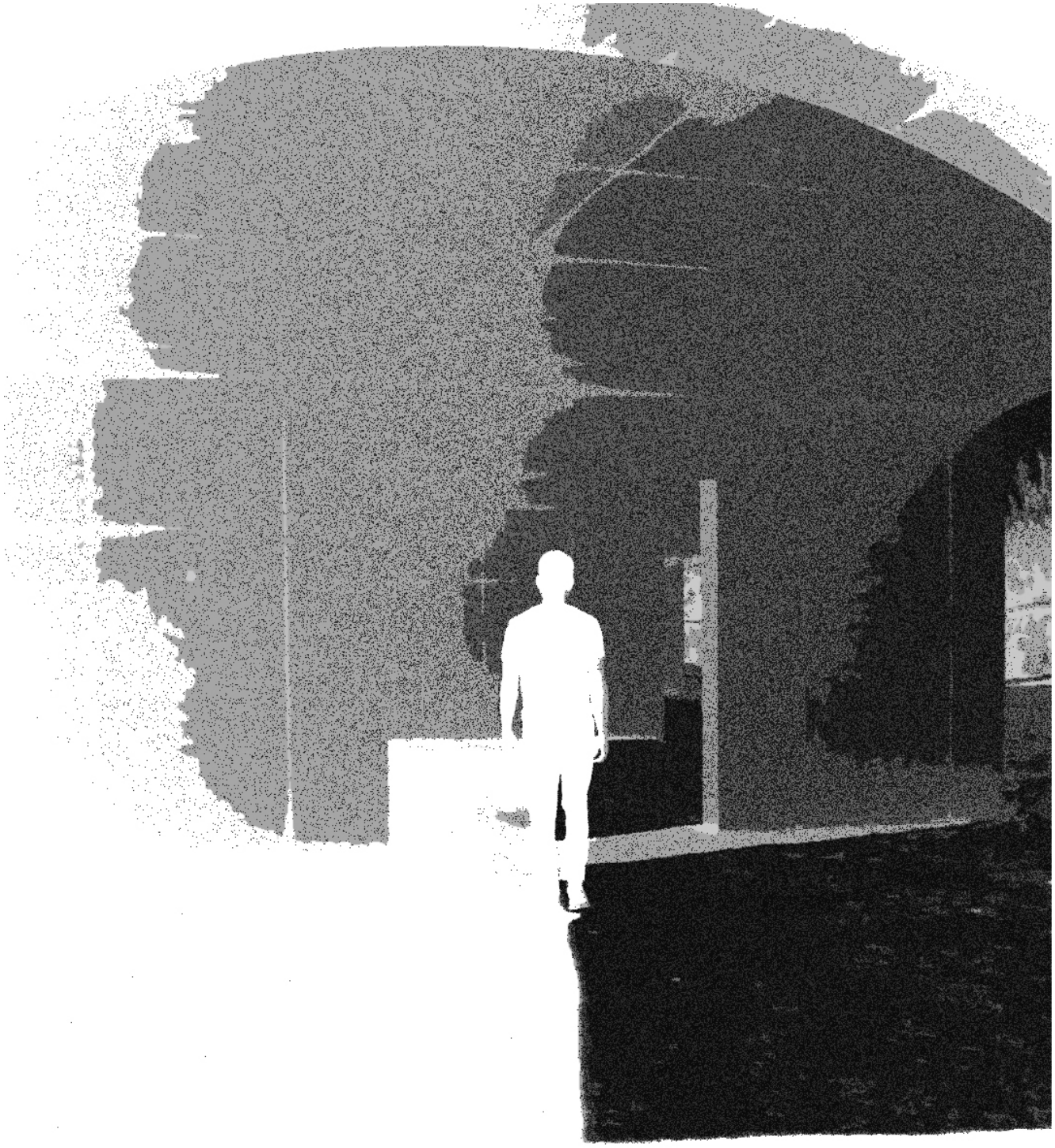
escrevo com imagens, logo penso com os olhos [1]

A singularidade da arquitetura, o seu carácter essencial que a distingue de todas as outras artes, reside no facto de esta implicar "um vocabulário tridimensional que inclui o homem".[2] É desta forma que Bruno Zevi (1918-2000) põe em evidência que a construção e a perceção do espaço é algo que interfere diretamente com tudo aquilo que implica *ser* e *vir a ser*. Por outras palavras, é na arquitetura que a sensação de devir se encontra intrinsecamente presente, pois tudo o que rodeia cada um é espaço construído ou integra um sistema de humanização da paisagem natural e, consequentemente, tudo o que possibilita a sua perceção diz respeito à representação racional desse contexto espacial. Para concretizar o seu argumento, Zevi compara a arquitetura à pintura – a qual utiliza apenas duas dimensões, apesar do facto de poder sugerir três ou quatro – e à escultura - que, apesar de se materializar nas três dimensões, deixa as pessoas de fora, numa posição de meras observadoras. Poderá, porventura, acrescentar-se o cinema a esta analogia, situando-o entre a bidimensionalidade da pintura – sendo igualmente percecionado a partir de uma tela – e a tridimensionalidade da sua construção – uma vez que para materializar um objeto cinematográfico é necessário recorrer-se a espaços e contextos reais, pré-existentes ou artificialmente concebidos.

É neste limbo que surge o tema da representação da arquitetura. Como representar e comunicar uma experiência espacial que se enquadra no campo do subjetivo, por vezes no do inconsciente, e que é sempre acompanhada pelo seu natural carácter de devir? Evidentemente, não está aqui a ser posto em causa as multiplicidades da objetividade representativa que as diversas técnicas de representação geométrica permitem atender. Plantas, cortes, alçados ou qualquer outra representação de natureza semelhante são formas eficazes na comunicação das três dimensões de um projeto. No entanto, o verdadeiro problema na representação da arquitetura encontra-se na subjetividade da quarta dimensão, o qual aparentou ser solucionado com a introdução da fotografia no panorama da difusão da produção arquitetónica. Hoje talvez já seja possível afirmar-se, com o devido distanciamento

1 A propósito de *Paradiso: Photography and Video* (2006) - um conjunto de reflexões poéticas escritas pelo artista Silvio Wolf, que a partir da exploração dos espaços projetados pelo arquiteto Mario Botta disserta sobre a arquitetura como sendo a arte de tornar o vazio habitável. Em referência à passagem *"(…) To write images, / To think with the eyes (…)"*. <http://silviowolf.com/category/literature/artist-writings>

2 Bruno Zevi, "*Capítulo 2: O espaço, protagonista da arquitetura*" (1948), *Saber ver a arquitetura*; p.17



crítico, que tal representação não é inteiramente verosímil.

A quarta dimensão, ou "o deslocamento sucessivo do ângulo visual"[3], traduz exatamente aquilo que também condiciona o devir na experiência empírica de um espaço: o tempo e o movimento ou percurso. Estas são caraterísticas que fazem parte do entendimento de uma qualquer obra arquitetónica e, atendendo à existência da quarta dimensão, provam que a mera tridimensionalidade das representações correntes não é suficiente para a perceção integral do espaço construído. Obviamente, não se trata aqui de comunicar essa representação a um qualquer técnico ou especialista com a finalidade específica de conceber a materialização de um projeto. Trata-se, sim, de comunicar a sua essência e de percecionar a "realidade integral"[4] do espaço. A título de exemplo, e tentando escapar às típicas comparações com as correntes cubistas de meados do século XX[5], poderia nomear-se um qualquer fotógrafo para retratar um qualquer espaço de uma qualquer obra. Sendo que cada fotografia obtida representaria um ponto de vista único, seria necessário que um número infinito de fotografias representasse todas as perspetivas possíveis que o fotógrafo pudesse observar para esgotar o limite das três dimensões e atender à representação da quarta. É precisamente a representação aliada ao movimento que Zevi denomina de *deslocamento sucessivo do ângulo visual*, e que tem por consequência a conclusão de que o tempo também é um elemento central neste processo, tal como já evidenciado nos capítulos anteriores – o tempo que atua sobre a obra arquitetónica ou aquele que advém do percurso através da mesma.

"Cada fotografia engloba o edifício de um único ponto de vista, estaticamente, de uma maneira que exclui esse processo, que poderíamos chamar musical, de contínuas sucessões de pontos de vista que o observador vive no seu movimento dentro e ao redor do edifício. Cada fotografia é uma frase separada de um poema sinfónico ou de um discurso poético, cujo valor essencial é o valor sintético do conjunto." [6]

Posto isto, e tomando como garantida a intenção de validar o enquadramento da fotografia no processo de representação da arquitetura, torna-se essencial perceber a forma como este é levada a cabo. Contudo, apesar da necessidade de se entender a origem tipológica do método de representação fotográfica, não se pretende atender a um carácter demasiado historicista da mesma, mas antes perceber as suas diversas potencialidades no contexto da fotografia de arquitetura. Aquilo que hoje aparenta ser totalmente trivial e algumas vezes acessório na divulgação das diversas produções arquitetónicas por todo o mundo, começou como uma ferramenta documental que permitiu substituir a pintura e o desenho por algo mais verosímil e instantâneo. Se o registo fotográfico de arquitetura se originou, por um lado, a partir de encomendas governamentais para a catalogação eficaz de monumentos por todo o território francês - o que posteriormente foi replicado em diversos outros países - e a partir de albúns de viagem que semearam os primeiros passos da cultura turístificada do registo documental[7] , por outro, escalou progressivamente para a descoberta de técnicas de captação de imagem que permitiram a sua integração em correntes artísticas. Se "os primeiros fotógrafos de arquitetura eram mais atraídos para o gosto pelo Verdadeiro do que pelo Belo, de ser arquivos de memória ao invés de invadirem a imaginação"[8], depressa esta premissa foi sendo transformada pela elevação da fotografia de arquitetura a obra de arte. É interessante perceber que esta passagem tipológica do documentarismo ao objeto artístico foi tão natural, numa primeira fase, como, por exemplo, o que aconteceu aos

3 Ibidem; p. 22

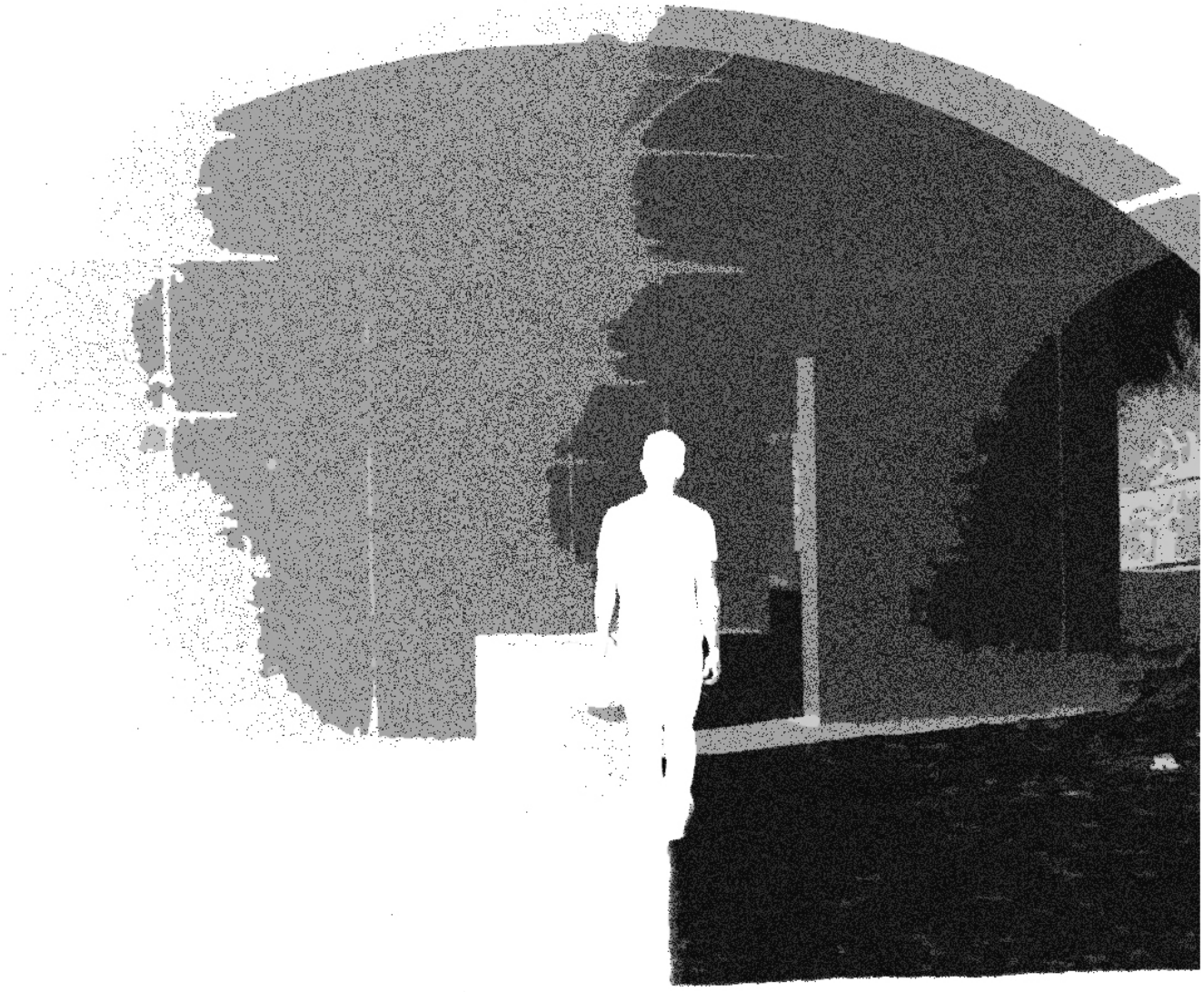
4 Ibidem; p. 22

5 O descomprometimento da representação realista do mundo a partir de representações geométricas, nas quais o mesmo objeto poderia apresentar, simultaneamente, várias posições no mesmo plano referencial.

6 Bruno Zevi, *"Capítulo 3: A representação do espaço"* (1948), *Saber ver a arquitetura*; p.50

7 *Mission Héliographique* (1951), delegada pela Comissão de Monumentos Históricos francesa a Édouard-Denis Baldus e a Gustave Le Gray, ou o albúm *Excursions dagerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* (1840-44), de Noel-Marie Paymal Lerebours.

8 Simón Marchán Fiz, *"La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografia"*, *Exit Imagen & Cultura #37 - Arquitectura II, La mirada del artista* (2010); p.20



objetos de Marcel Duchamp (1887-1968): iam progressivamente perdendo as suas funções utilitárias para se transformarem em objetos de arte. A mesma analogia poderá, possivelmente, aplicar-se ao contexto do cinema e à forma simbiótica como a captação documental de imagens resulta, muitas vezes, em autênticas obras de arte. Mas essa reflexão terá lugar mais à frente, quando chegar a altura de perceber as diferenças entre o registo fotográfico e o cinematográfico.

No entanto, a passagem do registo fotográfico a obra de arte deve-se, numa primeira abordagem, à influência do pictorialismo[9] e à forma como este não dependeu tanto da busca assumida de valores estéticos, mas antes do entendimento da forma como esses valores dependiam de mecanismos específicos de concretização. Isto significa que a fotografia passou a ser entendida na total ambivalência da sua capacidade transformadora da realidade – o fotógrafo passa a poder ser visto como um manipulador da realidade, em oposição ao mero registo documental da mesma. Neste sentido, tornou-se mais importante questionar a forma como a fotografia passou a poder modificar a natureza e a profundidade da arte do que discutir se realmente se a fotografia *per si* seria arte ou não. Hoje, apesar das fronteiras que dividem a realidade da ficção poderem ser mais claras em certos aspetos, no que diz respeito ao desenvolvimento de mecanismos tecnológicos que permitem diferentes registos de diferentes realidades, podem por vezes entrar em colapso precisamente pela artificialidade com que se tenta registar constantemente o mundo. Se por um lado o "espectador sente um impulso irresistível [inconsciente] para procurar o mais pequeno detalhe de acaso, do aqui e do agora, sobre o qual a realidade, por assim dizer, afetou o personagem [ou o objeto] na fotografia"[10], por outro esta intenção torna-se quase impossível de ser concretizada pelo brilhantismo das técnicas contemporâneas de dissimulação da realidade.

9 Movimento enquadrado entre a segunda metade de século XIX e a primeira do século XX, onde o fotógrafo manipulava a imagem fotografada de forma a esta representar a sua realidade imaginativa, ao invés recriar representações naturalistas.

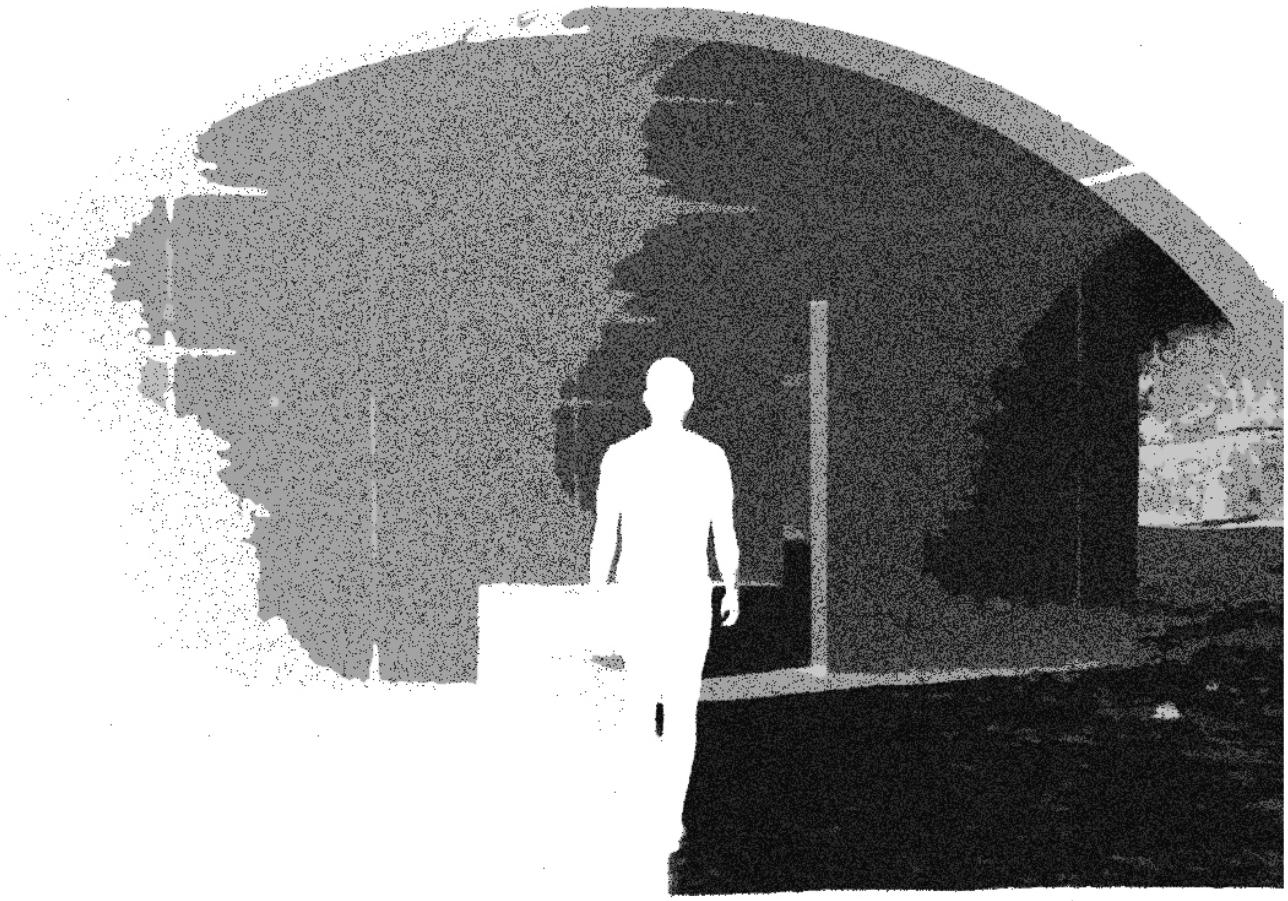
10 Walter Benjamin, "*A short History of Photography*" (1931), publicado originalmente na revista alemã *Die literarische Welt*, entre Setembro e Outubro de 1931.

No que à fotografia de arquitetura diz respeito, existe ainda um fator importante a ter em consideração, e que por si só abre a porta a uma série de divagações acerca do objeto fotográfico: a transposição da objetividade. Pode-se afirmar que a fotografia existe no contexto arquitetónico, primeiramente, com uma intenção fenomenológica de representar a tectónica do que existe ou, graças à evolução tecnológica, do que pode vir a existir com base em simulações virtuais que herdaram a objetividade da utilidade fotográfica e a vaidade da produção artística. Contudo, a objetividade da fotografia de arquitetura tem a função basilar de funcionar como um "modelo para o projeto ou como fixação da coisa em si".[11] Por *coisa*, entenda-se as formas da arquitetura a partir da exploração de técnicas fotográficas que permitam destacar algum aspeto específico do edificado. A título de exemplo, pode-se evidenciar a curadoria fotográfica de Le Corbusier, que ao longo de vários anos compilou e publicou uma série de ensaios[12], a partir da qual Walter Gropius (1883-1969) deu uso a algumas fotografias para ilustrar o seu artigo *L'évolution de l'architecture industrielle moderne.*[13] As imagens aparentavam tal objetividade abstrata que a evidência das formas geométricas que formulavam o edificado era totalmente posta à prova num jogo poético de representação documental. Se por um lado, os cubos, os cilindros ou as pirâmides daquelas construções traduziam a nova linguagem industrial de um mundo em constante transformação, por outro fixavam uma perspetiva canónica do uso de formas possibilitada pelo recurso ao registo fotográfico.

11 Simón Marchán Fiz, "*La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografia", Exit Imagen & Cultura #37 - Arquitectura II, La mirada del artista* (2010); p. 22

12 Uma coleção de ensaios intitulada "*Vers une Architecture*", publicados originalmente na revista *L'Esprit Nouveau* a partir de 1921, que deram origem à celebrada obra com o mesmo título, originalmente publicada em 1923.

13 Publicado originalmente na revista *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, em 1913. Atualmente enquadrado na obra *Architecture et Société*, publicada em 1995.



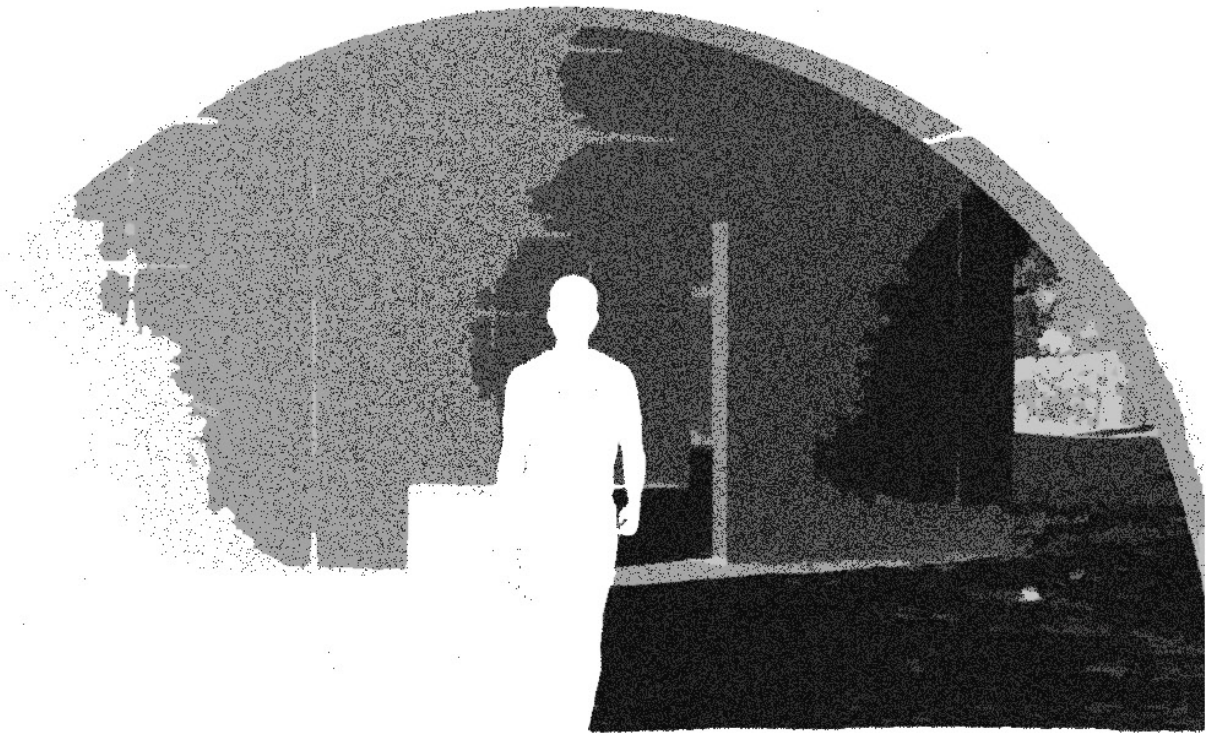
Edward Steichen, *The Maypole* (Empire State Building), 1932.

Com referência à *Nova Objetividade* alemã (*Neue Sachlichkeit*), movimento reacionário à exuberância expressionista antecessora, e através de um certo carácter abstrato de representação, o documentarismo da arquitetura foi sendo incorporado como uma prática comum da arquitetura moderna. No entanto, diversos artistas permitiram-se a experimentação de novas técnicas de captação de imagem que, não se distanciando inteiramente do pictorialismo, retratam o território e a arquitetura a partir da uma Nova Visão (*Neues Sehen*) que lhes permitirá afirmar a autonomia da fotografia enquanto prática artística. Favorecidos pelo progresso tecnológico, conseguem acentuar um conjunto de detalhes dos edifícios - como a nitidez das suas silhuetas ou a transparência da luz – o que permitirá abrir um leque de diferentes perspetivas sobre os mesmos objetos. Certamente, a importância da exploração mais ou menos consciente da quarta dimensão da arquitetura enquanto experiência integrante da perceção do espaço dependeu diretamente de artistas como Edward Steichen (1879-1973) ou Paul Strand (1890-1976), que fizeram uso da sua perceção para pôr em evidência a sua linguagem da cidade. *Manhatta*[14], de Strand, é um exemplo perfeito dessa tentativa documental de fazer jus à realidade de forma irreverentemente verosímil – assistir ao organismo vivo da cidade a partir de perspetivas únicas de assimilação da realidade.

14 Paul Strand e Charles Sheeler, *Manhatta*, EUA, Rosa Filmes, 1921, 11'

A contextualização intermitentemente descrita até aqui acerca da introdução da fotografia como base de representação válida da produção arquitetónica, tanto com o objetivo de documentar o seu processo de desenvolvimento como a sua derradeira materialização, serve para evidenciar a importância do extravasamento essencial das representações canónicas da arquitetura. Entender a preponderância da linguagem fotográfica como mecanismo de projeto e divulgação é entender a forma como a arquitetura evoluiu até hoje. De repente, a globalização trouxe a sensação de tudo está ao alcance de uma imagem, pois na verdade "tudo acaba por ser do tamanho de uma fotografia. Nesta relação impossível entre o real e a sua representação, entre o verdadeiro e o falso, entre o todo e as partes, no limite tudo acabará por caber num pequeno espaço. A fotografia é grande o suficiente para abarcar uma cidade inteira, um arranha-céus, ou até mesmo o mundo".[15]

15 Rosa Olivares, *"Del tamaño de una fotografia", Exit Imagen & Cultura #37 - Arquitectura II, La mirada del artista* (2010); p. 8



da cultura visual à crise da imagem

"O que é que conduziu ao apoucamento e volatilização do intelectual no nosso tempo? (...) o empobrecimento das ideias como força motora da vida cultural. Vivemos hoje a primazia das imagens sobre as ideias." [1]

São várias as possibilidades de interpretação acerca do processo de transformação da cultura visual na contemporaneidade. Se por um lado existe a excessiva quantidade de imagens que bombardeiam as diferentes esferas do quotidiano, sobrepondo-se a outras formas de comunicação, por outro formulou-se uma imensidão de significados e leituras subentendidas em cada imagem que atravessa o caminho de cada um. Pallasmaa resume este fenómeno a partir do paradoxo de que à medida que as práticas culturais atualmente são dominadas pelo sentido da visão, existe, ao mesmo tempo, um entendimento tendencialmente logocêntrico que domina a imagem mental e o conhecimento intuitivo[2]. Da mesma forma, Richard Kearney (1954), filósofo, afirma que "um dos maiores paradoxos da cultura contemporânea é o de que numa altura em que a imagem reina de forma suprema, a própria noção relativa à criatividade da imaginação humana parece ficar ameaçada. Não parecemos saber mais quem exatamente produz ou controla as imagens que condicionam a nossa imaginação".[3]

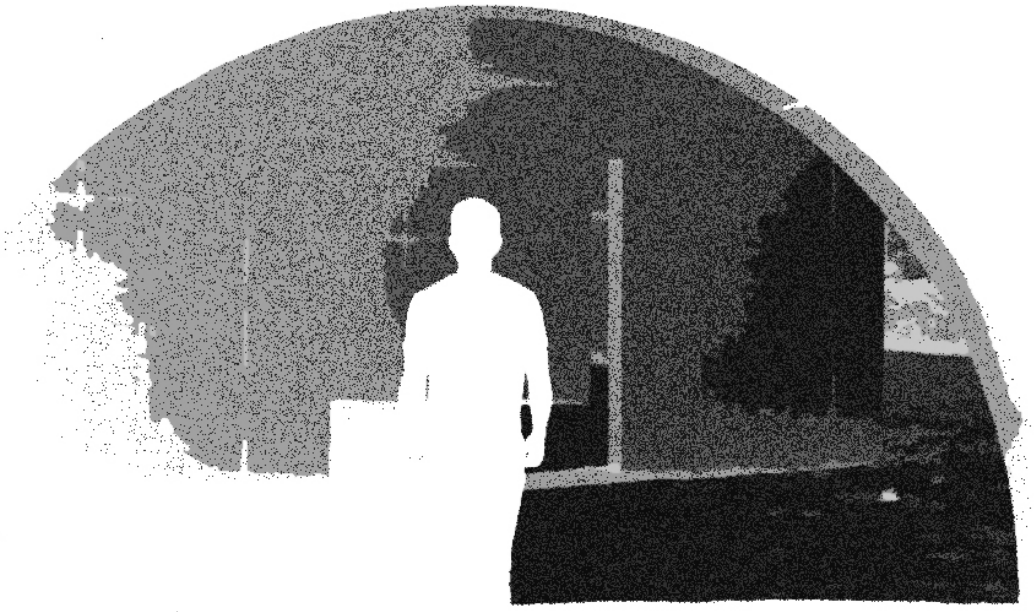
"A atual produção em massa de imagens mercantilizáveis e indiferenciáveis, que imaginam por nós, parece até ameaçar as nossas capacidades autênticas de imaginação."[4] A par com a estereotipação de valores visuais e de políticas de gosto, a imagem, ou o objeto iconográfico, foi sofrendo um conjunto gradual de mutações que se traduz, simultaneamente, no seu progresso e no seu empobrecimento. No caso específico da fotografia, é possível determinar um conjunto de sistemas que contribuíram para a sua banalização. De forma bastante pragmática, a ativista e crítica de arte Susan Sontag (1933-2004) evidencia o resultado de todo este processo a partir de uma analogia com a A*legoria da Caverna de Platão*, em que a caverna representa o mundo em que vivemos, e as sombras

1 Mario Vargas Llosa, *A Civilização do Espetáculo* (2012); p. 43

2 Conhecimento intuintivo - *embodied knowledge* -, conceito usado por Pallasmaa que deriva do filósofo e fenomenólogo francês Maurice Merlau-Ponty (1908-1961). Determina que o corpo é uma condição permanente de experiência e que o conhecimento intuitivo é todo aquele que deriva do automatismo do corpo em relação a saber agir – e.g., andar de bicicleta – concedendo-lhe individualidade na absorção de conhecimento e, assim, diferenciando-o da mente.

3 Richard Kearny, *The Wake of Imagination* (1994); p. 3

4 Juhanni Pallasmaa, *The Embodied Image* (1988); p. 11



refletidas, consequentemente, traduzem todas as fotografias já alguma vez tiradas.[5] Assim, conclui a existência de um mecanismo de perceção em constante aperfeiçoamento, que condiciona a interpretação acerca de tudo o que nos rodeia – seja pela quantidade de fotografias que observamos, seja pelo seu potencial significado. Contudo, o devir consequente deste processo representativo pode incorrer numa consciência enganadora em relação ao que existe, pois os limites da manipulação da imagem fotográfica não são comumente conhecidos e podem conduzir o observador a falsas perceções.

5 Susan Sontag, *On Photography* (1971), Pinguin Books, 2008

Para além do mais, a fotografia transformou-se num mecanismo democrático de registo e validação de experiências, resultante do progressivo avanço tecnológico e do seu potencial alcance a uma população alargada de consumidores. Esta noção é importante para validar a reflexão sobre o papel do fotógrafo enquanto profissional e artista - por oposição a todas as outras pessoas que têm igualmente acesso a instrumentos de registo fotográfico -, e a fotografia enquanto objeto documental e artístico - por oposição à banalidade do registo verificada a partir da sua fácil acessibilidade à distância de um bolso. Porém, enquanto a fotografia tem o poder de validar experiências, tem também o poder contrário – o de "limitar a experiência à busca pelo fotogénico, convertendo-a numa imagem, num souvenir".[6] Esta limitação evidencia-se como um obstáculo à fruição espontânea de um determinado espaço ou experiência, e pode condicionar diretamente a perceção do observador/utilizador de uma forma bastante limitadora. Clémentine Deliss (1960), investigadora e curadora, já chamava a atenção para este fenómeno na relação do público com o espaço dos museus – o facto dos visitantes organizarem a sua visita com conhecimento alargado e pré-estabelecido do espaço que visitam, derivado das diversas imagens acessíveis à distância de um clique. Já estando qualquer pessoa à espera do que vai encontrar no espaço de um museu, não será de admirar que o mesmo poderá incorrer numa experiência pré-determinada com vista a replicar de forma inconsciente as imagens que haverá consultado. Isto tem consequências diretas na forma como o público experiencia e regista qualquer espaço que visita[7], verificando-se a existência de uma espécie de artificialidade mais ou menos assumida que condiciona a perceção natural das coisas. Comparativamente, o problema maior talvez se verifique no domínio da fotografia de arquitetura a partir da artificialização da experiência espacial com vista ao aumento exponencial da fotogenia e atratividade do objeto construído. O arquiteto Fernando Távora (1923-2005) já o havia sugerido, depois de experienciar uma boa parte do mundo na sua viagem de 1960:

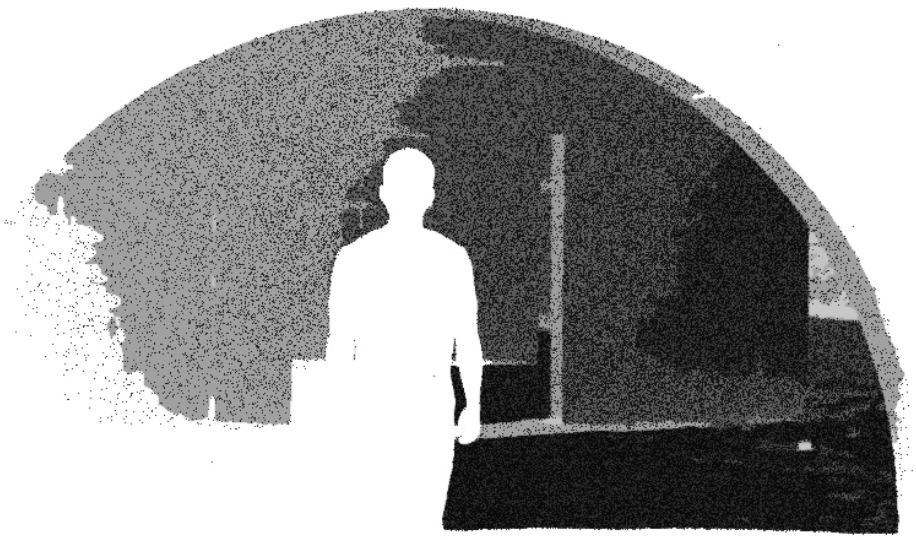
6 Ibidem; p. 9

7 Conferência enquadrada no *Fórum do Futuro*, no Porto, intitulada *"Manifesto pelo direito de acesso às coleções coloniais sequestradas na Europa Ocidental"*, a 9 de Novembro de 2019. Moderação por Nélia Dias e Nuno Faria.

"(...) o caos é igual praticamente em Carachi ou Tóquio, em Detroit ou na Cidade do México, no Cairo ou em Bangkok, contra o que muita vez se pensa através da consulta das revistas profissionais que nos deixam supor que «lá por fora» imperam a ordem e a qualidade no espaço organizado; tais revistas, porém, são perfeitamente ilusórias e jogam com dois fatores terríveis e enganosos: em primeiro lugar, o fotógrafo, o homem que escolhe os bocadinhos mais belos do edifício, à hora mais propícia; em segundo lugar, e porque se aceita como possível a descontinuidade no espaço, escolhe-se o melhor edifício, o mais cuidado, o de arquiteto de mais nome, como se se tratasse de um protótipo, quando na verdade se trata apenas de uma exceção." [8]

São várias as conclusões que se podem retirar deste desabafo de Távora, que remete cada vez mais para um fenómeno que se foi tornando uma realidade absoluta. Se a divulgação da produção arquitetónica foi um dos pilares fundacionais que estabeleceu

8 Fernando Távora, *"2: o homem contemporâneo e a organização do seu espaço"* (1962), *Da Organização do Espaço*; p. 42-43



a fotografia de arquitetura como um processo válido de catalogação e documentarismo, também se pode afirmar que é precisamente nesse processo, possivelmente, que se foi desvirtuando a verosimilhança dos objetos retratados. Complementariamente, é necessário atender-se a uma noção de evolução tecnológica que permite dividir o processo de representação iconográfica da arquitetura numa época pré e pós-revolução tecnológica do final do século XX que, por sua vez, antecedeu a época de crescimento exponencial da influência das redes sociais no quotidiano da sociedade. Esta constatação deve, igualmente, acompanhar a evolução da fotografia no contexto artístico e na produção de novas linguagens e experiencias visuais, as quais só foram sendo possibilitadas como consequência da própria evolução tecnológica. No entanto, a força das imagens sobre os objetos e o poder do estatuto hegemónico do papel do(a) arquiteto(a) tiveram como consequência um processo de mudança na forma como a fotografia de arquitetura pode ser interpretada. Se numa primeira fase era o *registo documental* que fazia jus à utilidade da captação de imagens, este foi progressivamente evoluindo, tal como abordado no capítulo anterior, para o domínio do *registo artístico* onde a utilidade da captação da imagem se intersetava pragmaticamente com a exploração de novas técnicas e perceções do mundo. Porém, a capitalização da utilidade da fotografia trouxe consigo outra abordagem ao mundo das imagens, e aquilo a que se pode chamar de *registo comercial* foi-se sobrepondo ao mero retrato da realidade, tanto em impacto como em visibilidade. O importante passou a ser vender a imagem de um objeto ao invés de destacar a validação da sua existência com base na verosimilhança da experiência pragmática do fotógrafo transmitida ao observador. Uma espécie de verdade seletiva aplicada à produção arquitetónica que condiciona a sua existência desde o momento de conceção projectual até à materialização do objeto projetado – a total desvirtuação da tríade vitruviana em prol de uma busca ininterrupta pela valorização de estatutos de validação, em que a imagem do objeto passou a ser mais importante do que o objeto em si. Tal evidência remete-me sempre para a discussão entre o personagem de Mark Burns a Dirk Bogarde sobre a relação do sujeito enquanto ser sensorial, e a arte enquanto o produto de um estado de espírito desse sujeito:

- "Diz-me, sabes o que está na base do mainstream? Mediocridade." [9]

O *mainstream* pode ser aqui enquadrado como a representação dos diversos lugares comuns em que cada vez mais arquitetos(as) caem na tentativa de definir uma linguagem marcante e reconhecível nas suas obras – o fenómeno que explora uma noção de arquitetura franchisada, onde escritórios de arquitetura globalmente reconhecidos aspiram a uma espécie de traço identificável nas suas obras com vista ao desenvolvimento de uma marca. É um fenómeno que também pode acontecer ao nível local e regional, como consequência da hegemonia de uma economia globalizada face a uma relação imagem-comercialização que ultrapassa os valores da prática arquitetónica. Valores estes, transmitidos na formação de qualquer arquiteto(a), que determinam relações óbvias entre o contexto e a obra, a circunstância e a cultura, o território e a realidade social. Consequentemente, é com a descontextualização na representação das suas imagens que a arquitetura vai denunciando de forma mais evidente a falência da sua estrutura primária: a orientação da perceção global e pessoal do corpo através do espaço construído e a partir de um processo inconsciente de identificação e projeção de conceitos.

"Como abstração e condensação do mundo, a imagem arquitetónica é uma interpretação e condensação de uma ordem idealizada".[10] No entanto, essa ordem, que

9 Luchino Visconti, *Morte a Venezia*, Alfa Cinematografica, Itália e França, 1971, 130'; argumento por Luchino Visconti e Nicola Badalucco, baseado no romance de Thomas Mann.

10 Juhanni Pallasmaa, *"Architecture as an organizing image"*, *The Embodied Image (1988)*; p. 121

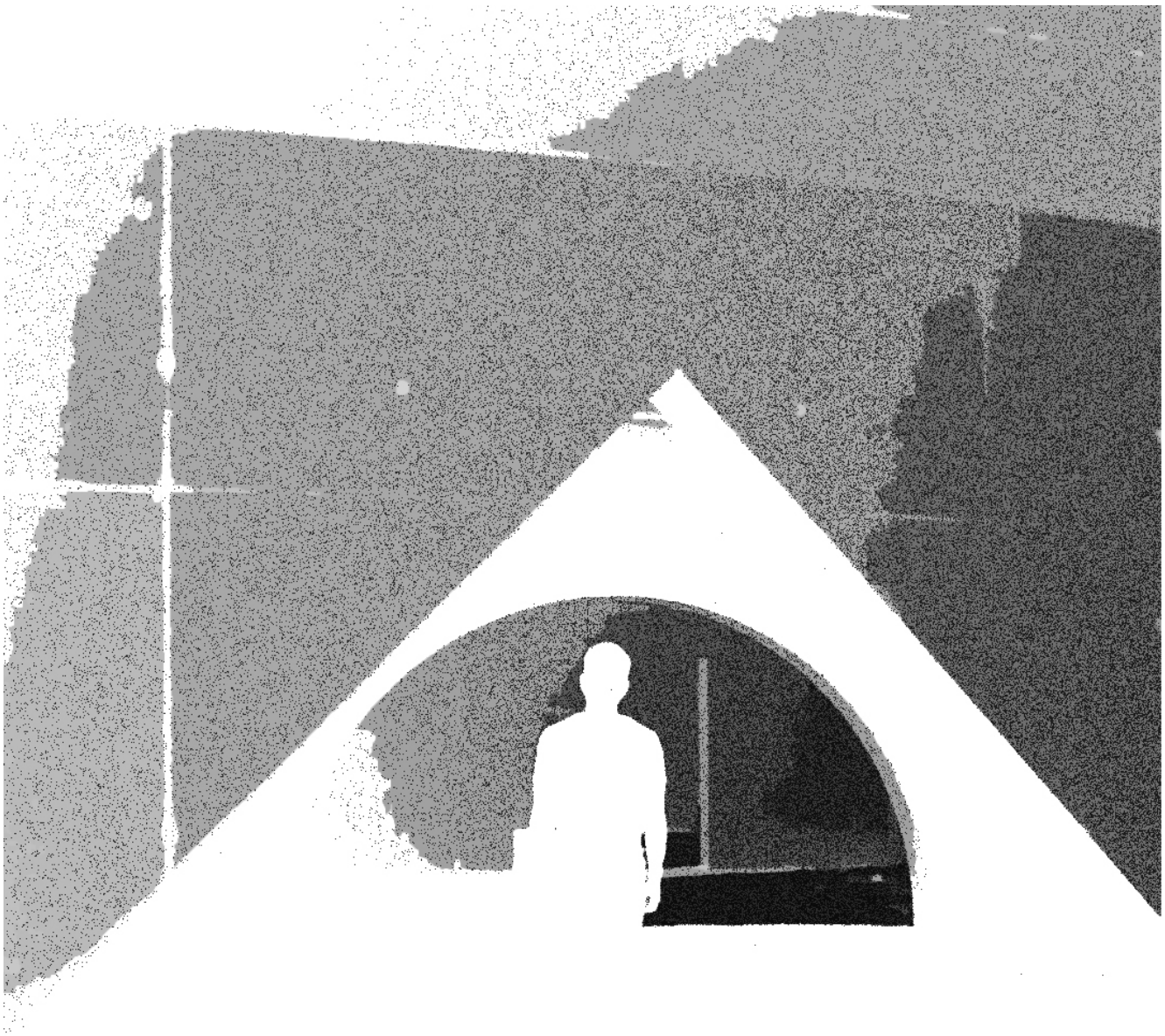
naturalmente varia consoante a cultura e circunstância social de cada lugar, está hoje ameaçada por dois processos opostos de "instrumentalização e de estetização"[11] da arquitetura. Processos estes que, de forma muito pragmática, são passíveis de se enquadrar num sistema de normalização da representação iconográfica da arquitetura através da fotografia. No entanto, torna-se necessário estabelecer como princípio base aquilo que Bruno Zevi já havia concluído em meados do século XX, afirmando que "resolvendo em grande parte os problemas da 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".[12] Será ainda possível falar de essência espacial sem referir a pretensão contemporânea de fazer parte de uma imagem selecionada num artigo *archdaily*? Julgo que sim. Mas é como se vivêssemos num mundo em constante revisão de imagens que se copiam e colam sucessivamente.

11 Juhanni Pallasmaa, *""Architecture and the world", The Embodied Image (1988)*; p. 119

12 Bruno Zevi, *"Capítulo 3: A representação do espaço"* (1948), *Saber ver a arquitetura*; p. 50

De forma a resumir o mais concretamente possível aquilo que, segundo o meu ponto de vista, se enquadra num processo de banalização e empobrecimento da imagem em arquitetura, elaboro três categorias que, apesar de se poderem situar no espaço e no tempo de forma muito generalizada (e sempre interpolada), pretendo que sejam interseccionais e intemporais, com consequências e replicações na atualidade. Uma espécie de resumo para tudo aquilo que foi desenvolvido no ensaio até ao momento.

Paul Strand, *Abstraction*, Porch Shadows, Connecticut, EUA, 1916



a imagem existencialista

"Quando, no último decénio do século passado, a reprodução de fotografias se tornou comum, isso facilitou a sua difusão em massa; os fotógrafos tomam então o lugar dos desenhistas e com um disparo da sua objetiva substituem as perspetivas que os apaixonados estudiosos da arquitetura vinham laboriosamente a traçar desde o Renascimento. No entanto, quando tudo parece criticamente claro e tecnicamente alcançado, a mente humana descobriu que, além das três dimensões da perspetiva, existia uma quarta. E foi a revolução dimensional cubista do período imediatamente anterior à guerra." [13]

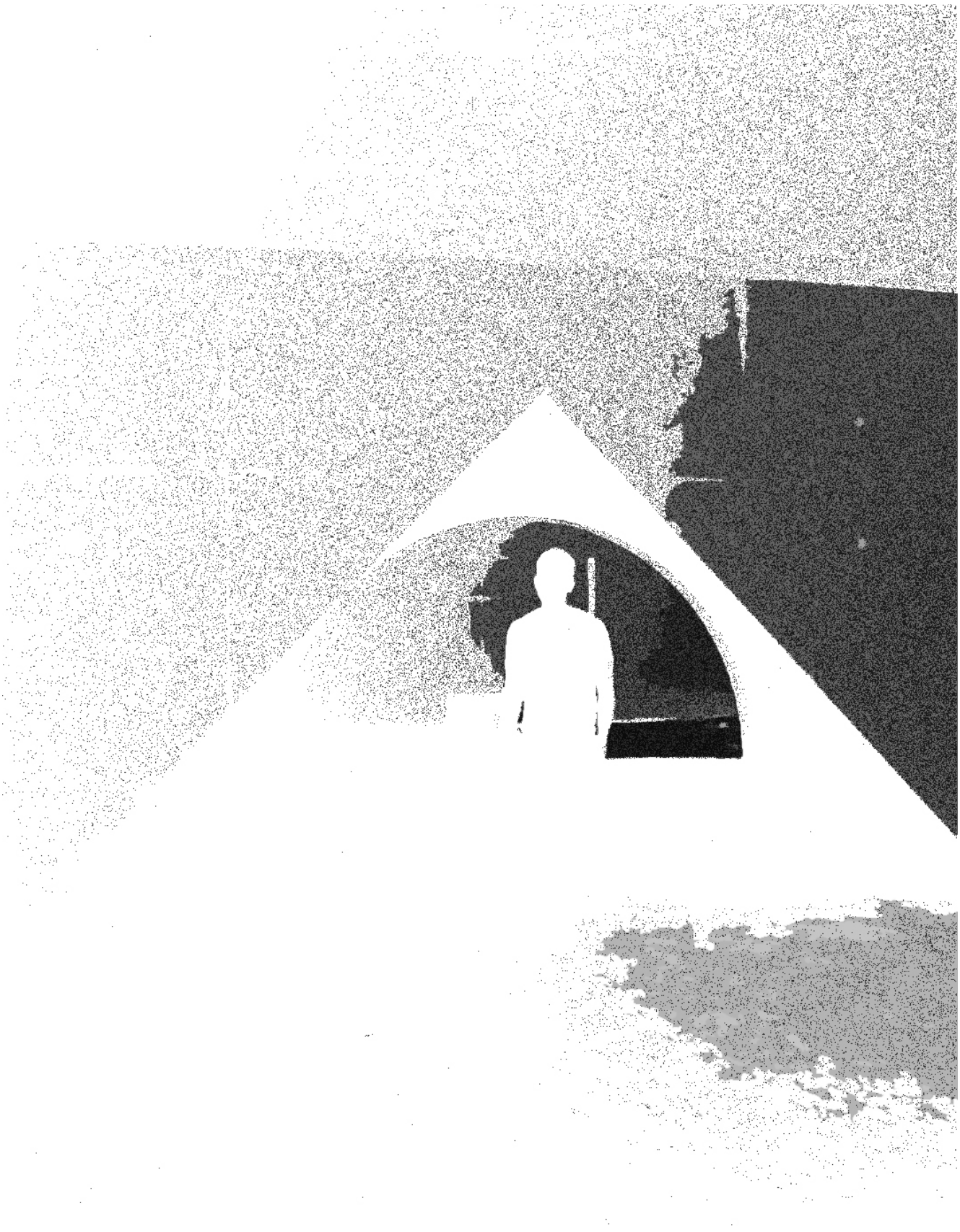
13 Bruno Zevi, *"Capítulo 2: O espaço, protagonista da arquitetura"* (1948), *Saber ver a arquitetura*; p. 21

Tal como já apresentado anteriormente, o início do processo de representação da arquitetura a partir de imagens passou da mera documentação instrumentalizada com vista à constatação do que existe construído no final do século XIX, para a abstração artística do início do século XX, que permitiu a explosão de técnicas de captação de imagem. No entanto, é importante ter em conta que a abstração que aqui se refere não toma como garantida a pretensão não figurativa do espaço construído. Isto é, a abstração aqui apenas serve como método de condensação de significados e de experiência. Veja-se algumas fotografias de Paul Strand, em que a proximidade da perspetiva denota o significado da abstração - a partir da qual se coloca em evidência tanto a dinâmica de materialidades como a consciência do objeto construído a partir das sombras que projeta. É nesta dicotomia entre o papel do fotógrafo enquanto captador objetivo da realidade e do fotógrafo enquanto sujeito individual com liberdade de interpretação que surge a separação, por vezes enganadora, da fotografia enquanto arte ou enquanto registo documental[14]. No entanto, é precisamente pela pretensão de, por um lado, representar o espaço como ele existe e, por outro, revolucionar a forma como essa representação canónica pode ser transgredida pela perceção individual que se enquadra esta fase da reprodução da imagem arquitetónica como existencialista. Parte do observador a atitude de categorizar o que está a ver com base na sua experiência, sem a pretensão de impor significados, apenas perceção e espontaneidade. Por outro lado, o fotógrafo age, aqui, para lá da intenção dos arquitetos, para lá do que está construído – a fotografia ao serviço da descoberta das potencialidades do espaço, da compreensão das suas funções e, muitas vezes, do enquadramento social que o sustem. No entanto, há um facto inequívoco relativamente à perceção da arquitetura a partir de uma lente: o espaço muda com o tempo e o olhar atualiza-se, muitas vezes à mercê de novas estratégias de captação de imagem. Nada permanece igual, mesmo quando tudo parece inalterável.

14 Susan Sontag, *"The Image-World"* (1971), *On Photography*

a imagem arquétipa

Em sintonia emparelhada com a imagem existencialista, a estrutura da representação em arquitetura foi sendo aos poucos transformada em algo semelhante a registos de propaganda, assentes em valores e domínios de representação comuns a toda a uma prática comercial de divulgação dos objetos construídos – o arquétipo, ou a estereotipação da imagem arquitetónica. Aqui, o termo *arquétipo* remete para a relação entre a semelhança de padrões e emoções do objeto iconográfico por relação direta e possivelmente inconsciente ou involuntária às associações e significados que suscita no observador. É óbvio que o termo em questão se encontra como parte integrante e essencial da experiência arquitetónica – é inquestionável o seu papel na articulação da experiência humana com o espaço que a envolve, na clarificação de horizontalidade e verticalidade, na descodificação do volume e da massa a todas as formas geométricas e da forma como estas se relacionam com a gravidade que lhes é imposta -, e por isso, arquétipo é também sinal de



natureza e de cultura. O que aqui está em causa é a substituição da experiência humana por um mecanismo de representação que divulgue o objeto construído de forma inteligível e, principalmente, cativadora para o observador ddo objeto fotográfico. Daí que, aos poucos, o termo *estereótipo* se vá fundindo ao *arquétipo*, e a fotografia de arquitetura passe a ser mais sinónimo de estandardização do que de domínio artístico ou puramente documental. No fundo, o que está aqui em causa é o contraste entre "a fotografia de arquitetura como arte e a arquitetura como fotografia" no sentido em que "as tendências para subordinar a fotografia às convenções das artes visuais, até então hegemónicas", contrastam com as que enquadram "dispositivos específicos que presidem a um novo género visual, isto é, a autonomia formal da própria fotografia".[15]

15 Simón Marchán Fiz, *"Del pictorialismo a la fotografia direta u objetiva de arquitecturas"*, *Exit Imagen & Cultura #37 - Arquitectura II, La mirada del artista* (2010); p. 20

Grande parte do dispositivo comercial de captação de imagens de arquitetura surge, consequentemente, com a arquitetura moderna, para a qual a fotografia se tornou essencial para a compreensão integral do espaço construído. A fotografia tornou-se o objeto impulsionador de estatuto e prestígio, de divulgação de estilos e enquadramentos, e fixou-se como uma ferramenta integrante da prática arquitetónica e no desenvolvimento de projeto. Era da utilidade do registo fotográfico que partia a sobrevivência da própria modernidade, a qual parecia "ter perdido interesse na essência da sua arquitetura, uma vez que estava mais centrada na sua imagem"[16]. A partir de um processo endogâmico com o qual se envolveu profundamente, a arquitetura moderna encarou a fotografia como o objeto que garantia a sua sobrevivência, e a difusão da sua aparência. "A fotografia resgata o edifício da sua morte e, mais ainda, afasta-o da sua decadência porque o passa a esse outro lado em que as coisas já não coisas senão a sua perfeita representação"[17]. É quase como se a premissa de uma eternidade permanente fosse superior à vontade de projetar espaço que sirva transversalmente o seu público alvo. Evidentemente, toda esta reflexão generalizada contextualiza-se com base na preeminência de um sistema dominado por imagens e estatutos estrelados de figuras proeminentemente masculinas, que ainda hoje são inquestionavelmente referenciadas na formação em arquitetura sem qualquer exigência de uma nova atitude crítica.

16 Rosa Olivares, *"Del tamaño de una fotografia"*, *Exit Imagen & Cultura #37 - Arquitectura II, La mirada del artista* (2010); p. 9

17 Ibidem.

Tudo isto faz-me lembrar o filme *Mon Oncle*[18], de Jacques Tati, onde a estandardização das imagens da arquitetura moderna se replica até no automatismo e eficiência dos movimentos – todos os lugares e percursos do quotidiano são pré-determinados por uma vontade palpável de que tudo funcione universalmente da mesma forma e a partir dos mesmos planos referenciais, e portanto, de forma artificial. No enquadramento desta analogia, comparo a fotografia de arquitetura no contexto modernista ao repuxo em forma de peixe que pontua o jardim da *Villa Arpel*, o qual só é posto a funcionar quando alguma visita se aproxima da casa moderna: um engenho de busca de validação alheia, associado a um objeto desumanizador da naturalidade da vida.

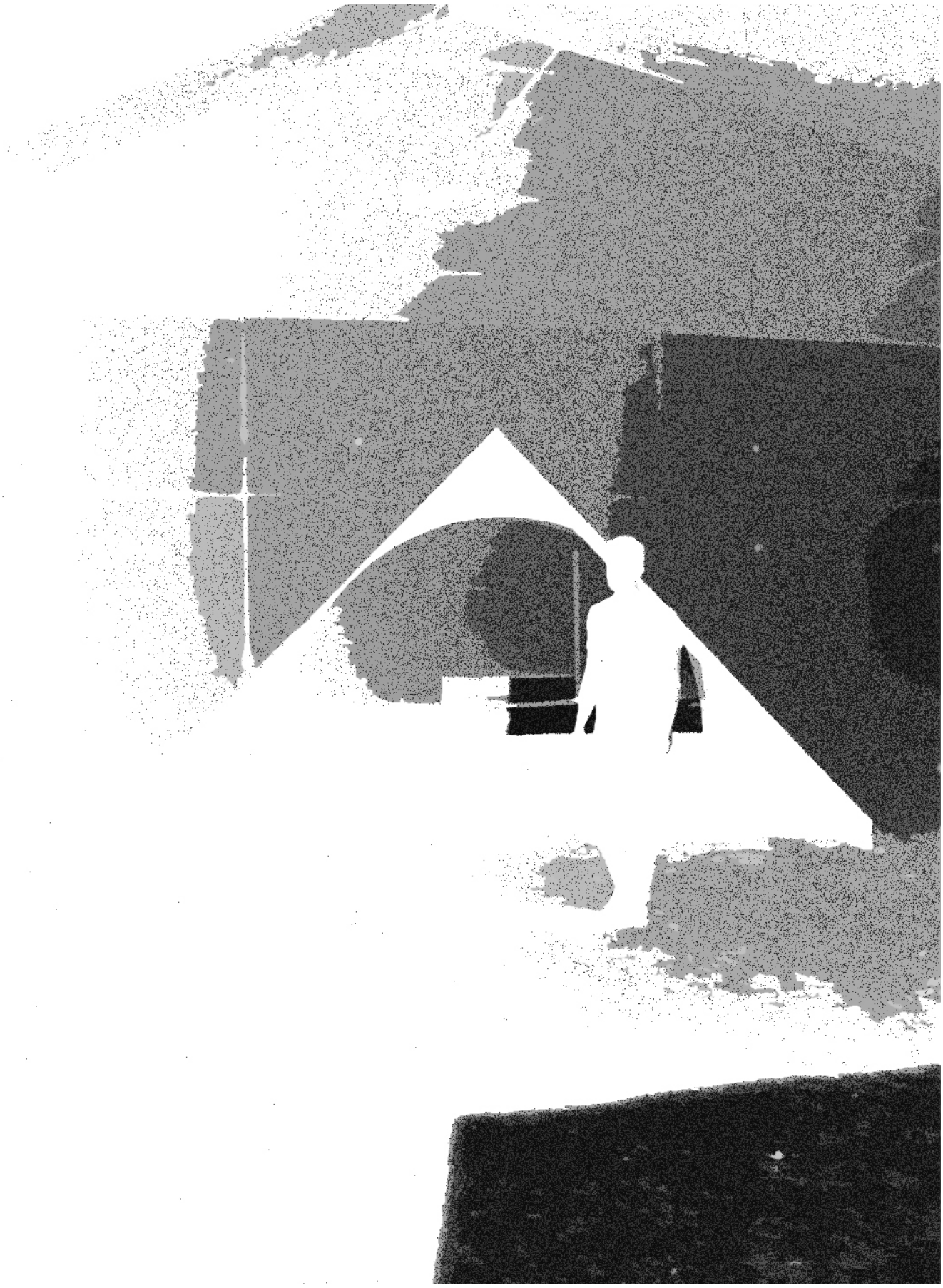
18 Jacques Tati, *O Meu Tio*, Specta Films, França e Itália, 1958, 116'

a pós-verdade

O que Pallasmaa refere como sendo a "arquitetura da imagem comercializável"[19], e que Italo Calvino (1923-1985) categoriza como sendo a época da "chuva interminável de imagens"[20], é o resultado de um processo de enfatização do consumo rápido de representações voláteis do paradigma arquitetónico. A impressão de uma cultura em evolução é substituída pela procura da individualização a partir sistemas momentâneos de divulgação. Se a efemeridade dos objetos está na base de qualquer sociedade dominada pelo consumo, o mesmo se verifica ao nível da produção arquitetónica.

19 Juhani Pallasmaa, *"The sense of the real"* (1988), *The Embodied Image*; p. 23.

20 Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (1985); p.57



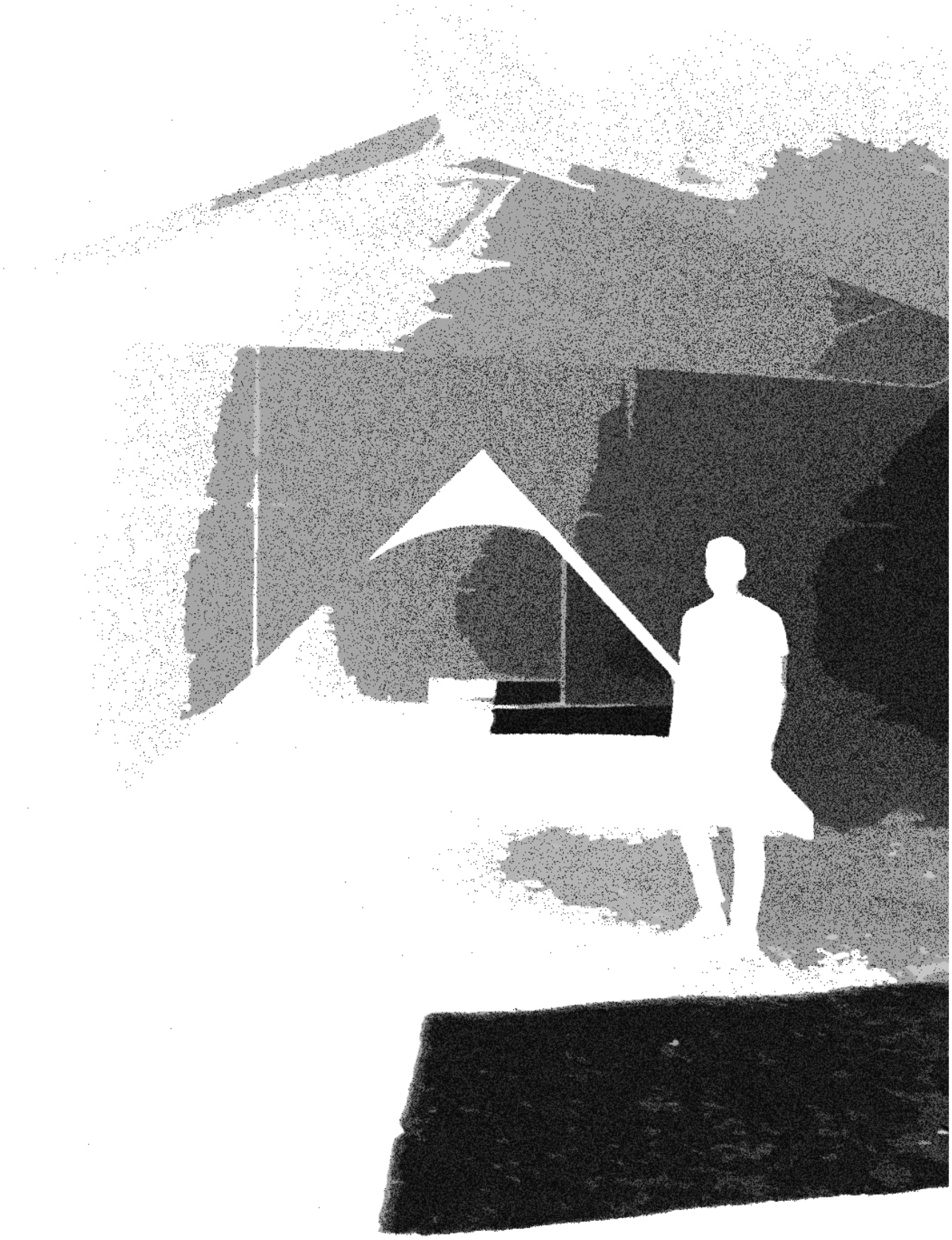
(autor desconhecido) **Le Corbusier** e o seu fotógrafo favorito, **Lucien Hervé**, Chandigarh, Índia, 1955.

No final de contas, o importante é apelar ao consumo de imagens manipuladas pela moda de um qualquer estilo do que representar pragmaticamente a realidade do edificado tal como ele existe. Tal pode ser justificado pelo mercado extremamente concorrente pela luta de visibilidade e validação, fatores que sempre estiveram disfarçadamente implícitos no decorrer de toda a História da arquitetura. No entanto, atualmente os mecanismos tecnológicos permitem que tudo possa ser divulgado sem que ninguém preste atenção particular a nada, e a qualidade do objeto representado acaba por ser completamente condicionada por este jogo de publicidade, a qual "exerce uma enorme influência e é um fenómeno político de grande importância." No entanto, "aquilo que oferece é tão limitado quanto as suas referências são abrangentes"[21]. Os lugares comuns que falava anteriormente refletem a abrangência vazia de pretensão comercial camuflada de valores estéticos, e a fotografia de arquitetura cai na redundância de não representar absolutamente nada em concreto.

21 John Berger, *Modos de Ver* (1972); p. 180

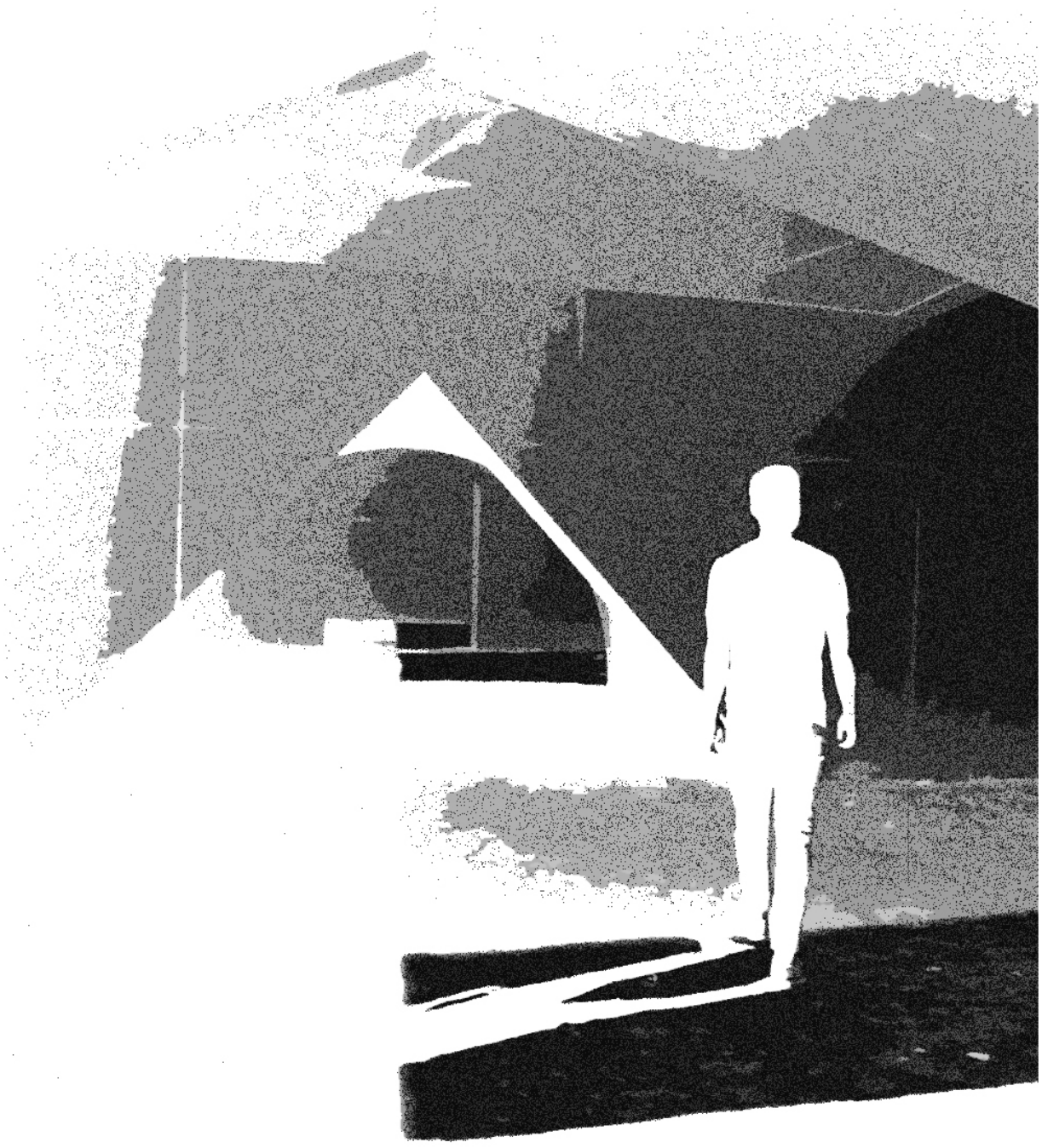
Tudo isto tem que ser visto a par com duas variáveis que intensificam o empobrecimento da cultura visual em arquitetura: em primeiro lugar, as variadas possibilidades de manipulação de imagem que o mundo tecnológico providenciou ao campo da arquitetura – não só à prática de projeto a partir de modelos tridimensionais manipuláveis e simuladores de desenhos renderizáveis que espelham uma realidade inexistente, mas também a fusão dessa técnica com a tentativa de que o resultado construído espelhe a pretensão artificial inicial do projeto; e em segundo, a ideia global de que tudo é fotografável, e de que a fotografia se encontra ao alcance de qualquer um – um fenómeno que se agarra a uma estetização da realidade que determina que não existe nada que não deva ser visto, e que confere a toda a gente a possibilidade de levar a cabo julgamentos desinteressados sobre importância, interesse e beleza.

Assim, a época da pós-verdade é o paradoxo entre o encobrimento da honestidade material no momento de retratar a realidade com vista a um impacto mediático maximizado e a capacidade constante que o mundo tem de estar em permanente documentação de tudo o que existe. A realidade confunde-se com o sonho, e o impacto social da arquitetura é menosprezado em nome da hipervalorização da linguagem estética.



Atelier Cecílio de Sousa, Aires Mateus, Lisboa, 2017; Fotografia de Rui Cardoso.

Stanley Kubrick, ***2001: Odisseia no Espaço***, Metro-Goldwyn-Mayer, Reino Unide e EUA, 1968, 149'

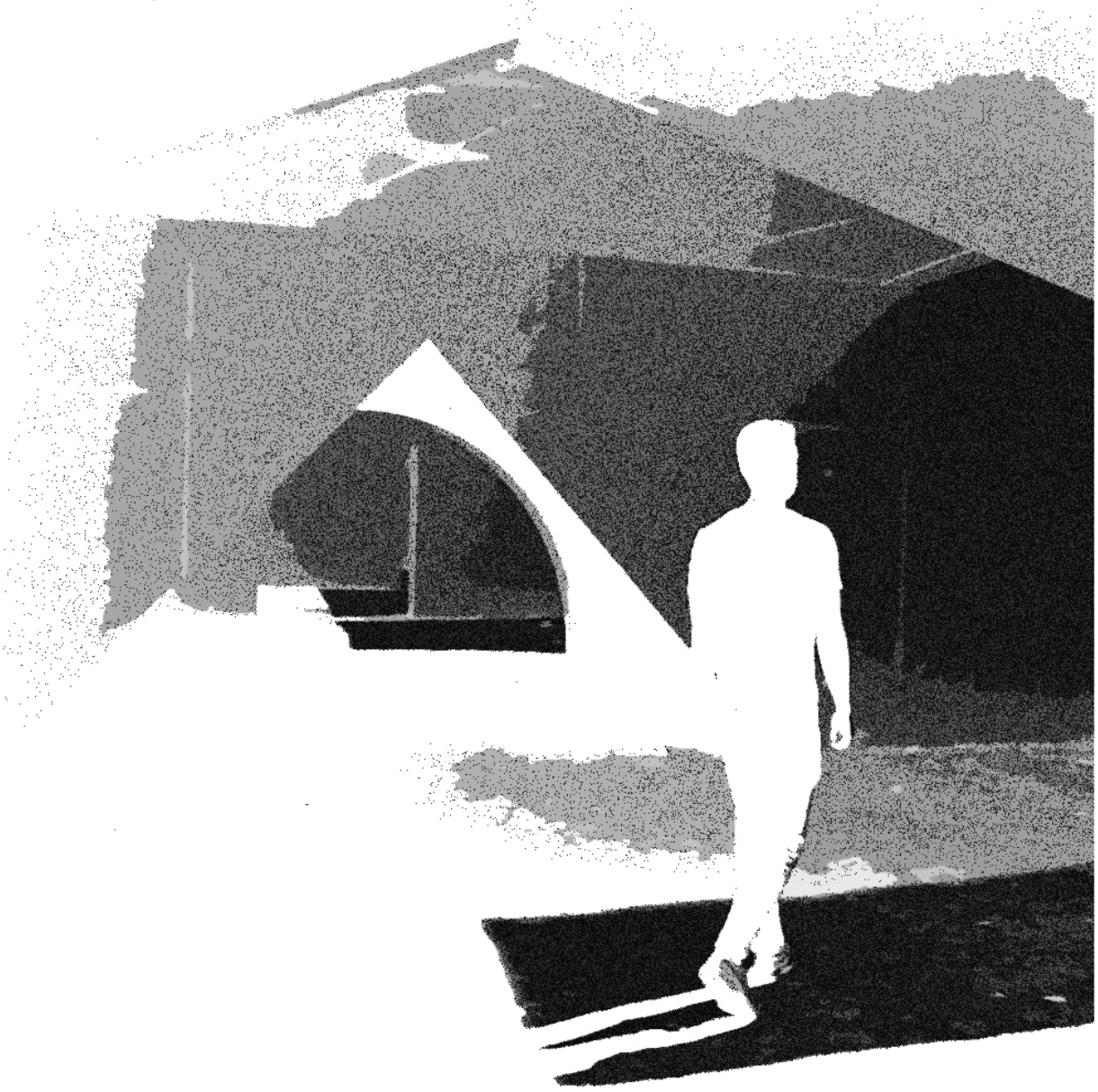


Last and First Men, Jóhann Jóhannsson, 2020

a circunstância da arquitetura

Atualmente, o método de representação da essência espacial predominante em arquitetura – à exceção do conjunto convencional de projeções objetivas que ilustram o desenvolvimento do projeto – centra-se, portanto, na imagem bidimensional. O que outrora havia sido inequívoco do ponto de vista da interpretação e neutro do ponto de vista da representação, hoje pode ser altamente duvidoso pela forma como a imagem de um espaço pode conduzir a uma falsa perceção do objeto construído. Seja pelo facto da fotografia agir, na maior parte das vezes, como um objeto de marketing e o fotógrafo como agente comercial mais ao serviço da estética do que da genuinidade projectual, seja pela constante manipulação da liberdade interpretativa do observador a partir de técnicas de dissimulação de imperfeições construtivas, a imagem bidimensional aparenta encontrar-se em fase de exaustão no que diz respeito à transmissão objetiva de conhecimento. E atenção neste ponto, porque conhecimento é diferente de informação. E, aparentemente, é o primeiro que garante a intemporalidade da construção da realidade. Porventura, terá sido com o crescimento de uma exaustão formal da utilidade iconográfica, a par com o crescimento tecnológico exponencial, que a arquitetura extrapolou os seus limites para o domínio da tridimensionalidade virtualizada. Muitos são os recursos virtuais que um profissional de arquitetura tem hoje à sua disposição para elaborar e projetar qualquer tipo de espaço. Contudo, a virtualidade da prática de projeto aliada à inverosimilhança da representação pragmática do objeto contruído coloca em evidência a carência de uma essencialidade que tem sido progressivamente perdida. Certos gabinetes de arquitetura admitem justificar cada projeto apenas com base em conceitos iconográficos virtualizados, onde o recurso singular a uma imagem virtual, apesar de impressionar qualquer cliente que deseje simular a realidade projetada, demonstra a fragilidade teórica e contextual da prática profissional.

É no seguimento de todo um sistema em falência pela hipervalorização da imagem que a contextualização do seu impacto na representação da essência espacial se torna relevante. Mais ainda quando a subjetividade da sua perceção se evidencia como o principal



motor da forma como cada pessoa vive o seu quotidiano e interpreta a realidade que a rodeia. Então, admitindo que cada objeto construído pode colocar "um limite [subjetivo] à liberdade visual e espacial do observador"[1], de que forma é que a variação da subjetividade interpretativa pode ser representada? Julgo que a resposta poderá estar na outra dimensão que a imagem *per se* não consegue inteiramente garantir: a quarta dimensão; a relação espaço-tempo.

São várias as maneiras de retratar o tempo a partir da estaticidade de uma fotografia. O fotógrafo Michael Wesely (1963), por exemplo, comprova-o a partir das suas fotografias de exposição ultra-longa, nas quais cabe a vibrante e intensa energia de uma cidade em constante movimentação. De 2001 a 2004, aquando das obras de renovação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa), Wesely deu uso a esta técnica para captar o processo de materialização do edifício, e o resultado foram fotografias com três anos de captação prolongada e uma intensa sobreposição de camadas que configuram as sucessivas transformações do espaço ao longo daquele período. Paralelamente, de forma muito menos artística e com vista a uma objetividade formal na relação do espaço com a escala humana, variados fotógrafos de arquitetura recorrem à exposição prolongada para sugerir qualquer tipo de movimento que intersecte a estaticidade do espaço fotografado, seja a partir do óbvio arrastamento da silhueta enquadrada algures no meio do espaço fotografado ou, mais sabiamente, a partir da naturalidade da captação do que de facto pode estar a acontecer no espaço. Extrapolando o nicho da fotografia de arquitetura, o exemplo da obra da fotógrafa Helen Levitt é essencial para mostrar como a fotografia – o objeto inanimado – pode sugerir movimento. É inquestionável a espontaneidade com que cada rua fotografada e cada pessoa retratada transbordam a energia e o movimento da vida a acontecer. E é precisamente na busca pelo acontecimento no espaço-tempo que reside a verosimilhança representativa da essência espacial, podendo assumir-se, por exemplo, que a ideia de *promenade architecturale* (ou qualquer outro conceito equivalente e menos romantizado) deverá fazer parte integrante da experiência espacial de uma qualquer obra. Afinal de contas, "um edifício é descoberto, não é apenas visto; é abordado, confrontado, atravessado, relacionado com o corpo de qualquer um, percorrido, e utilizado como contexto e condição para coisas e atividades. Um edifício direciona, dimensiona e enquadra ações, inter-relações, perceções e pensamentos. Mais importante ainda, ele articula as nossas relações com outras pessoas (…)."[2] Ou seja, a estaticidade do objeto construído apenas deverá ser validada em confronto com o movimento que lhe é inerente pela condição humana em que a arquitetura se baseia, podendo afirmar-se que é o responsável pela garantia de uma quarta dimensão na arquitetura. O tempo e o espaço como a concretização fundamental de qualquer movimento/percurso, a partir do qual "nunca nos limitamos a olhar para uma coisa". Pois todo este sistema de perceção garante que estejamos sempre "a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos. A nossa visão é continuamente ativa, move-se incessantemente".[3]

1 Bruno Zevi, "*Capítulo 3: A representação do espaço*" (1948), *Saber ver a arquitetura*; p. 42

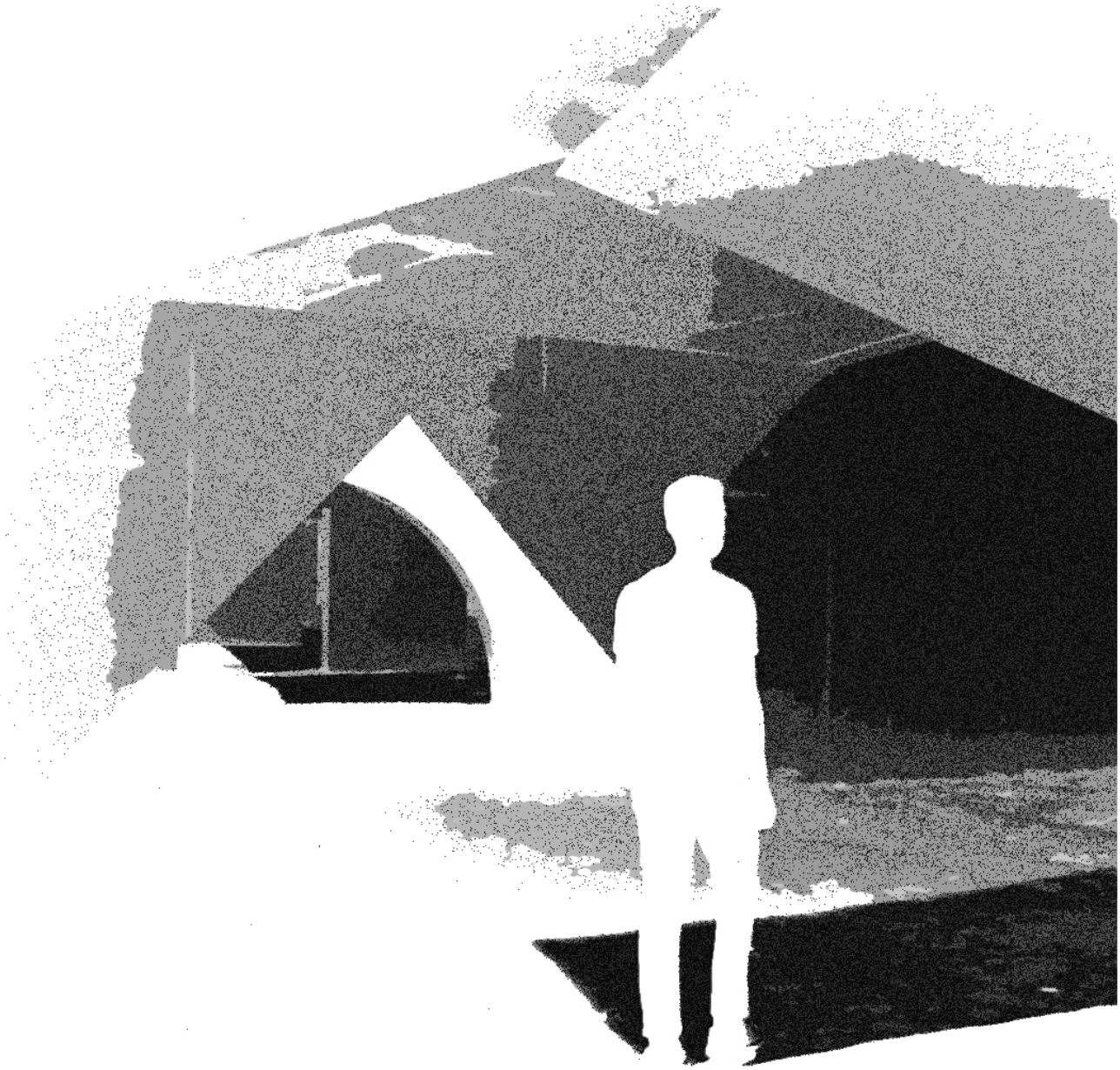
2 Juhani Pallasmaa, "*Architecture as a verb*" (1988), *The Embodied Image*; p. 124

3 John Berger, *Modos de Ver* (1972); p. 18

4 *Dicionário Priberam da Língua*, <https://dicionario.priberam.org>

mo·vi·men·to [4]
(do latim imago, -inis, representação, forma, imitação, aparência)

substantivo
1 Acto ou efeito de mover ou de mover-se;
2 Deslocação;
3 Mudança de lugar ou de posição;
4 Evolução;
5 Agitação.



Desde muito cedo se aprende em física que movimento é o resultado de uma variação de posição espacial de alguma coisa, pessoa ou objeto, em relação a um plano temporal que determina duração. E reconhecendo, consequentemente, a sua indispensabilidade para se compreender qualquer espaço, é neste patamar que a cinematografia - e o poder da imagem em movimento - deve ser introduzida ao tema da representação da essência espacial, uma vez que, "se bem aplicada", pode resolver praticamente todos os problemas colocados pela quarta dimensão[5]. A sua capacidade de agir como uma espécie de agente "re-materializador" do espaço construído torna possível a simulação de qualquer percurso do observador na sua liberdade infinita de escolher um caminho singular. Mas no limbo entre a fotografia e o cinema, existe ainda o poder da intersecção de ambas as técnicas e a implicação de movimento a partir da combinação inteligente de imagens que, organizadas segundo uma narrativa planeada, podem sugerir o mais puro dos movimentos. "Entre imagens, da fotografia e do cinema, entre um cinema que pensa a fotografia e uma fotografia que pensa o cinema, o movimento vem problematizar o tempo e o tempo vem problematizar o movimento"[6]. Com esta ambiguidade propositada, Luís Mendonça (1986) coloca em evidência o desenvolvimento conjunto que a fotografia e o cinema têm encabeçado no registo da realidade e na produção de ficção.

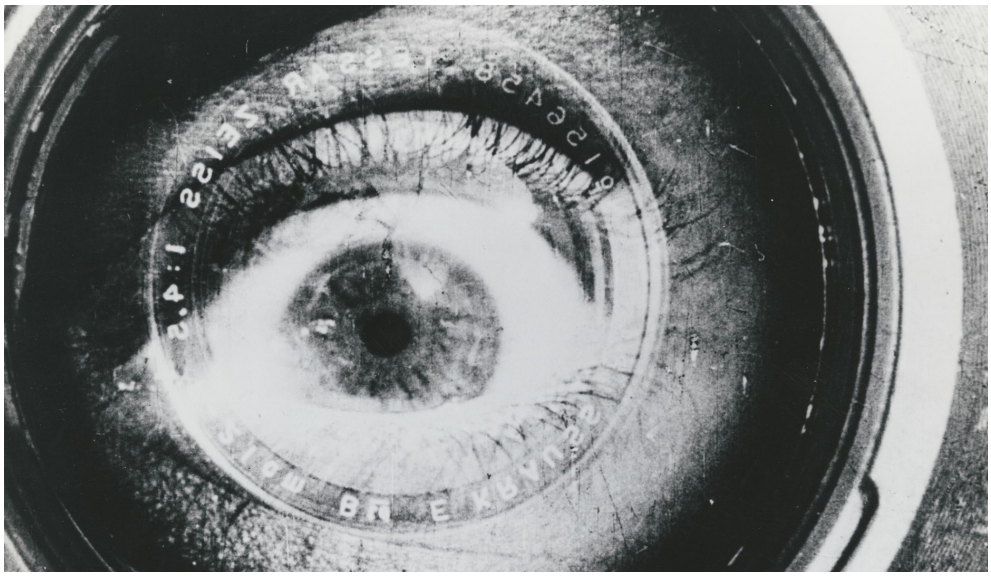
Se a arte imita a vida, como escreveu Wilde na sua *decadência da mentira*, então as vinte e quatro imagens por segundo que compõem o cinema são a extensão do poder estacionário de uma fotografia. O resultado prático que todo este entendimento poderá garantir à representação da arquitetura, é o de assegurar a honestidade de a fazer representar à medida do que existe. Pois por vezes, o que existe é manipulado sem que nenhum movimento comprove a razão da sua existência. E o valor social da essência espacial, esse, é deixado ao poder da imaginação de quem tenta percecionar o objeto retratado – a vida ao serviço da representação. Assim, é desta forma que se pode assumir que as vinte e quatro imagens por segundo captadas por uma câmara de filmar vieram provar de forma pragmática que "a passagem do tempo era inseparável da experiência visual"[7]. O recurso à imagem em movimento para a representação da realidade mostrou, portanto, que "deixou de ser possível imaginar que tudo convergisse para o olho humano como o ponto de fuga do infinito".[8]

5 Bruno Zevi, *"Capítulo 3: A representação do espaço"* (1948), *Saber ver a arquitetura*; p. 51

6 Luís Mendonça, "*Fotografia e Cinema Moderno: os cineastas amadores do pós-guerra*" (2017); p. 13

7 John Berger, *Modos de Ver* (1972), 2018; p. 29

8 Ibidem.



Dziga Vertov, ***O Homem da Câmara de Filmar***, VUFKU, União Soviética, 1929, 68'

o álibi da realidade

É com recurso a Jean-Luc Godard (1930) que se pode introduzir o tema da narrativa visual, ou o do poder da utilização da linguagem iconográfica ao serviço de uma narrativa. Se este afirma que "a verdadeira condição do Homem é pensar com as mãos"[9], aqui já se deixou comprovado que o presságio da contemporaneidade é pensar com os olhos - a obrigação de pensar o mundo a partir da produção sistémica de imagens e a rutura do logocentrismo pela mediatização hipersensasionalista do poder da imagem. No entanto, a forma e a estrutura da sua divulgação dizem muito quanto ao nível de interpretação que o público terá a seu respeito. Neste campo, Agnès Varda, que a partir de um momento da sua vida começou a preferir ser nomeada de artista visual ao invés de apenas cineasta ou realizadora, é um exemplo arrebatador de mestria acerca da forma como o movimento ao serviço da imagem pode ser um fator unificador de experiências e sensações. Possivelmente, poderia aqui ser desenvolvida qualquer obra de toda a sua marcante filmografia, ou o seu importante livro *On photography and cinema*, a partir do qual reflete habilmente sobre a natureza simbiótica da relação entre o cinema e a fotografia; ou até mesmo a estrutura construída no seguimento de uma colaboração com o arquiteto Jean Nouvel (1945), intitulada *Une Cabane de cinéma : la serre du Bonheur* (2006), na qual revisita o seu aclamado filme *Le Bonheur*[10] a partir de uma estufa de girassóis (elemento de presença emblemática no filme de Varda) revestida com todas as vinte e quatro imagens por segundo que compõem a sua longa-metragem - um exercício brilhante que combina cinema, fotografia e arquitetura a partir da abstração da memória. No entanto, é com a sua instalação *Bord de Mer*, de 2009, que a perceção da realidade a partir da imagem em movimento é posta à prova por contraste à representação estagnada e ao próprio objeto retratado. Nela, a artista decidiu compor um tríptico representativo de uma qualquer maré, jogando com as potencialidades da conjugação da horizontalidade e verticalidade do espaço expositivo: numa parede, [1] era projetada uma fotografia do mar até à linha do horizonte, encabeçando [2] uma projeção em vídeo da maré ondulante que era, por fim, limitada [3] por um retângulo de areia que dava ao espectador uma materializada sensação de realidade. Com a audaz conjugação entre [1] imagem, [2] movimento e [3] realidade, Varda ensaiou a perceção do público, manipulou a impressão que se tem de uma referência e colocou em evidência que é na conjugação simultânea de todos os tipo de representação (até com a simulação materializada da realidade) que a verosimilhança dá asas a uma interpretação realista. Quase que é possível estabelecer-se, a partir desta obra, um paralelismo com o poder relacional das maquetes de um projeto de arquitetura e a forma como estas podem ser utilizadas para simular movimento com o olhar. No documentário *Having a Cigarette with Álvaro Siza*[11], pode ver-se Siza a entrar dentro das suas grandes maquetes e a testar o espaço projetado com recurso ao movimento da sua cabeça, comprovando com só a partir desse exercício é que conseguiria ter uma perceção clara das potencialidades de cada projeto. É como se cada maquete fosse um retângulo de areia de Varda, e cada movimento ensaiado fosse a maré que vai e vem, coroada pela imagem da realidade que estabelece a orientação da linha do horizonte.

Já na década de 50, a dupla Charles e Ray Eames faziam ensaios cinematográficos para testar e racionalizar conceitos que intersectavam a sua produção arquitetónica. O exemplo mais emblemático é a celebrada curta-metragem *Powers of Ten*[12], onde o movimento é usado em prol da desconstrução do conceito de escala. Os arquitetos dão uso ao *zoom in* e *zoom out* a partir de um ponto na Terra para exemplificar o poder relacional da escala com a interpretação da realidade. Aqui, só o movimento consegue colocar de lado

9 Jean-Luc Gordard, ***O Livro da Imagem***, Casa Azul Films, França e Suiça, 2018, 84'

10 Agnès Varda, ***Le Bonheur***, Parc Film, França, 1965, 79'

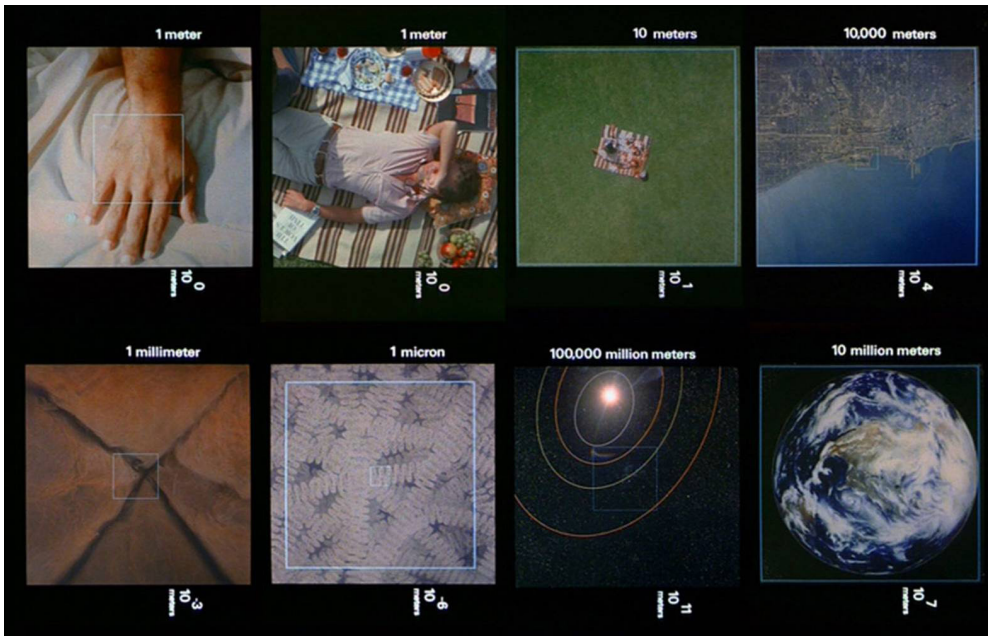
11 Iain Dilthey, ***Having a Cigarette with Álvaro Siza***, Solo Film, Alemanha, 2016, 52'

12 Charles Eames e Ray Eames, ***Powers of Ten***, Office of Charles & Ray Eames, EUA, 1977, 9'

a abstração do conceito e materializá-lo em algo passível de ser compreendido por toda a gente. Assim, e anos antes da epopeia espacial de Kubrick em *2001: Odisseia no Espaço* (1968), já Charles e Ray Eames faziam recurso a uma viagem intergaláctica que testava a pequenez da existência humana por comparação à grandiosidade interpretativa em relação a tudo o que a rodeia - o poder da cinematografia em prol da circunstância da arquitetura. E se "a arquitetura existe, tal como o cinema, na dimensão do tempo e do movimento"[13], então cada arquiteto(a) existe, tal como *O Homem da Câmara de Filmar* (Dziga Vertov, 1929), na dimensão da descoberta sucessiva desse tempo e desse movimento.

13 Jean Nouvel citado por Juhanni Pallasma, *"A arquitetura do Cinema"*, *Pensamento em forma: dez ensaios sobre arquitetura"* (2012); p. 38.

Charles Eames e Ray Eames, ***Powers of Ten***, 1977



"Como dizia o crítico André Bazin [1918-1958]*, o cinema existe porque trabalha sobre o álibi da realidade, ou a realidade é um alibi para que o cinema exista e possa contar ou descrever coisas, gerar emoções"*. Ou seja, *"permite reconhecermos o espaço, a distância, através de uma coisa que, não por acaso, é a fotografia"*.[14]

14 Nuno Portas, *"O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitetura em Portugal" (2007)*; p. 256-257

É desta forma que Nuno Portas (1934), também ele outrora crítico de cinema a par com a sua profissão de arquiteto, tenta explicar o papel da simulação da realidade naquilo que é a manipulação do espaço ao serviço de uma narrativa. Defende que o verismo do cinema vem de cineastas como Vertov, e que a *mise-en-scène* não é mais que a tentativa de naturalizar a artificialidade da câmara de filmar a partir de mecanismos que enquadram o espaço e canalizam a perceção do espectador – a iconicidade da arquitetura ao serviço do cinema, e a imagem em movimento ao serviço da exploração cinestésica do espaço arquitetónico. É por isso que o papel da fotografia continua a ser preponderante mesmo no que ao cinema diz respeito, pois a existência do "álibi" que transporta e manipula o objeto construído, seja real ou não, necessita de um enquadramento específico, de uma edição específica e de um encadeamento planeado. E não é esse senão o papel do diretor de fotografia – a de usar a intersecção entre a fotografia e a imagem em movimento para

que, com a luz necessária, se possa transportar uma narrativa para o campo bidimensional da representação espacial. Uma relação basilar, que conclui a relação tipológica fundamental entre o cinema e a arquitetura: o facto de ambas serem artes do espaço, "embora no cinema o espaço não seja real – é virtual – porque utiliza uma outra forma de expressão, que é a arquitetura, que se fotografa."[15] Paralelamente, é interessante pegar na virtualidade que Nuno Portas refere para distinguir a diferença entre retratar um espaço ao serviço de um carácter documental, e o tratamento do mesmo espaço para o enquadramento cénico de uma narrativa ficcional. Poderão ambos ter o mesmo impacto interpretativo no espectador que assiste à sua representação? Talvez a resposta a esta pergunta seja apenas possibilitada a partir da clarificação entre o que é documentário e o que é ficção, na objetividade de cada representação e no encontro das linhas ténues que, porventura possam dividir o carácter de cada registo. No entanto, e estando sempre no domínio iconográfico da representação da essência espacial, talvez a mesma problemática que distinguia a validade da representação documental fotográfica da manipulação ao prol da estetização seja um mal irremediável, intrínseco à pretensão humana pela busca perfeccionista da representação enigmática. Tal como Thom Andersen (1943) afirma, "até a realidade sem interesse pode servir uma escolha deliberada, quando é enquadrada convincentemente. Não é verdade que a mais profunda miséria, lixo e guerra, conseguem dar origem a fotografias maravilhosas?"[16]. A diferença, então, fixa-se no poder que o movimento tem para representar o que existe. Mesmo que o seu enquadramento ou a narrativa camuflem a verdade absoluta do espaço retratado, a réstia de verosimilhança através do movimento simulado da câmara deverá ser razão suficiente para conferir alguma validade ao que se está a ver. Voltando a Gordard e ao seu *livro da imagem*, é sempre importante ressalvar o poder da imagem em movimento como reflexão ou distração da realidade, como veículo fundamental para a sua captação intemporal, e como assimilação etnográfica de um mundo em constante mutação. A essência espacial incorpora tudo isto, mais a experiência pragmática que lhe é indissociável pela quarta dimensão.

15 Ibidem; p. 285

16 Thom Andersen, *Reconversão*, Curtas Metragens CRL, Portugal, 2012, 65': Argumento baseado em passagens escritas do arquiteto Eduardo Souto de Moura.

Roberto Rosselini, ***Alemanha, Ano Zero***, Tavere Film, Itália, França e Alemanha; 1948, 78'

Paulo Rocha, ***Os Verdes Anos***, Produções Cunha Telles, Portugal, 1948, 91'

Veja-se, por exemplo, qualquer obra neo-realista italiana, onde o contexto real e a memória do existente servem de moldura a narrativas ficcionais. *Roma, Cidade Aberta*[17] ou *Alemanha, Ano Zero*, demonstram autênticos registos documentais de uma europa em plena re-construção e em busca de liberdade. Mesmo antes da arquitetura modernista tomar o lugar da renovação e do espírito da contemporaneidade, tal como visto anteriormente a partir da fotografia, é com Roberto Rosselini (1906-1977) e com os seus pares neo-realistas que um verismo documental é trazido para o cinema, pelo que mais tarde, é a cargo de Antonioni (1912-2007) e de Felini (1920-1993), por exemplo, que a desumanização da construção modernista é colocada como cenário de fundo a exuberantes dramas sociais que tentam re-desenhar Itália e rumar a uma s*ociedade do espetáculo*. Tudo isto para exemplificar de forma muito breve que até no enquadramento de uma narrativa ficcional é possível encontrar um domínio contextual importante no registo do espaço construído, no qual "é possível, partir de uma observação documental, baralhar os dados e construir uma ficção"[18]. Obviamente, tal como acontece com a fotografia, a manipulação da arquitetura ao serviço da obra cinematográfica, muitas vezes, elimina quaisquer resquícios de uma verosimilhança espacial. No entanto, quando o objetivo dessa obra é, precisamente, retratar o espaço construído, então a imagem ao serviço do movimento faz com que a perceção e interpretação do espectador consigam absorver a sua representação mental, e, por vezes, até mesmo as características da sua materialidade.

17 Roberto Rosselini; *Roma, Cidade Aberta*, Excelsa Film, Itália, 1945, 103'

18 João Lopes, sessão *[REV] Cinema Revisitado 8 - 100 anos de One Week*, 28º Festival Internacional de Cinema Curtas Vila do Conde; 10 de Outubro de 2020

Deve-se olhar, portanto, para a essência espacial com a rigidez de um carácter que "determina comportamentos" ou, sendo o espaço propício a outra abertura, que "impõe menos e dá mais possibilidades de escolha ou adaptação"[19]. O mesmo é válido para a sua exploração com uma câmara na mão, ou enquanto espectador, na procura de traços identificativos de uma realidade espacial que está à mercê da nossa interpretação. De qualquer maneira, é inegável a utilidade da linguagem cinematográfica para o registo do território e para a sua fixação num plano referencial por excelência. O que seria de *Verdes Anos* sem a modernidade de uma Lisboa em expansão em contraste com a ruralização periférica? O resultado: imagens intemporais de um tempo que já não existe.

19 Nuno Portas, *"O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitetura em Portugal" (2007)*; p. 255

cidade branca

"Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, dou-vos a ver um mundo da maneira que só eu posso vê-lo. Liberto-me, hoje e para sempre, da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Aproximo-me e afasto-me dos objetos. Rastejo debaixo deles.
(...)
Liberto dos limites do tempo e do espaço, coordeno qualquer e todos os pontos do universo, situando-os onde eu quiser. O meu percurso conduz à criação de novas perceções do mundo. Deste modo, explico-vos de uma forma nova o mundo que vocês ignoram." [1]

A introdução da câmara de filmar no universo da representação espacial trouxe, acima de tudo, uma nova forma da humanidade poder olhar para si – a funcionar em simultâneo, a coexistência de várias realidades e vários tempos diferentes. Veja-se por exemplo, a forma como Chris Marker (1921-2012) admite, a partir da sua narrativa visual *Si j'avais quatre dormadaires*[2], o fascínio acerca da possibilidade de poder apresentar a realidade em vários pontos do mundo, simultaneamente, com fusos horários diferentes: o sujeito é o mesmo, o entendimento do espaço é o mesmo, a máquina é a mesma e a técnica também, e até a hora a que cada imagem foi absorvida pela câmara – 18 horas – é a mesma; apenas o território é diferente. O autor aproveita este paradoxo para descrever o mundo a funcionar ao mesmo tempo, um mundo que cabe integralmente naquelas fotografias. Se Marker tivesse filmado ao invés de fotografar, seguramente que o impacto do movimento e da possibilidade análoga de o relacionar entre pontos estratégicos do território seria ainda mais interessante. Contudo, apesar de neste caso específico o cineasta se ter apenas fixado no domínio compositivo da fotografia em movimento, é um bom ponto de partida para a reflexão sobre a representação do mundo que, tal como Vertov indica na referência ao seu *olho mecânico* – a câmara de filmar -, ultrapassou a limitação do espaço e do tempo. A câmara permitiu a libertação de uma série de condicionalismos formais de representação

1 Dziga Vertov, citado por John Berger em *Modos de Ver* (1972); p. 28

2 Chirs Marker, *Si j'avais quatre dormadaires*, Iskra, França e Alemanha, 1966, 49'

que abdicavam do tal movimento permanente pelo qual as coisas se transformam. E esse, o devir, passou a ser inerente e inseparável da experiência visual e da condição interpretativa de cada espectador. O cinema passou, assim, a oferecer uma experiência espacial que não era dependente da posição do espectador em relação a um lugar ou a um tempo determinados, e o mundo deixou de ter o olho humano como "ponto de fuga do infinito".[3]

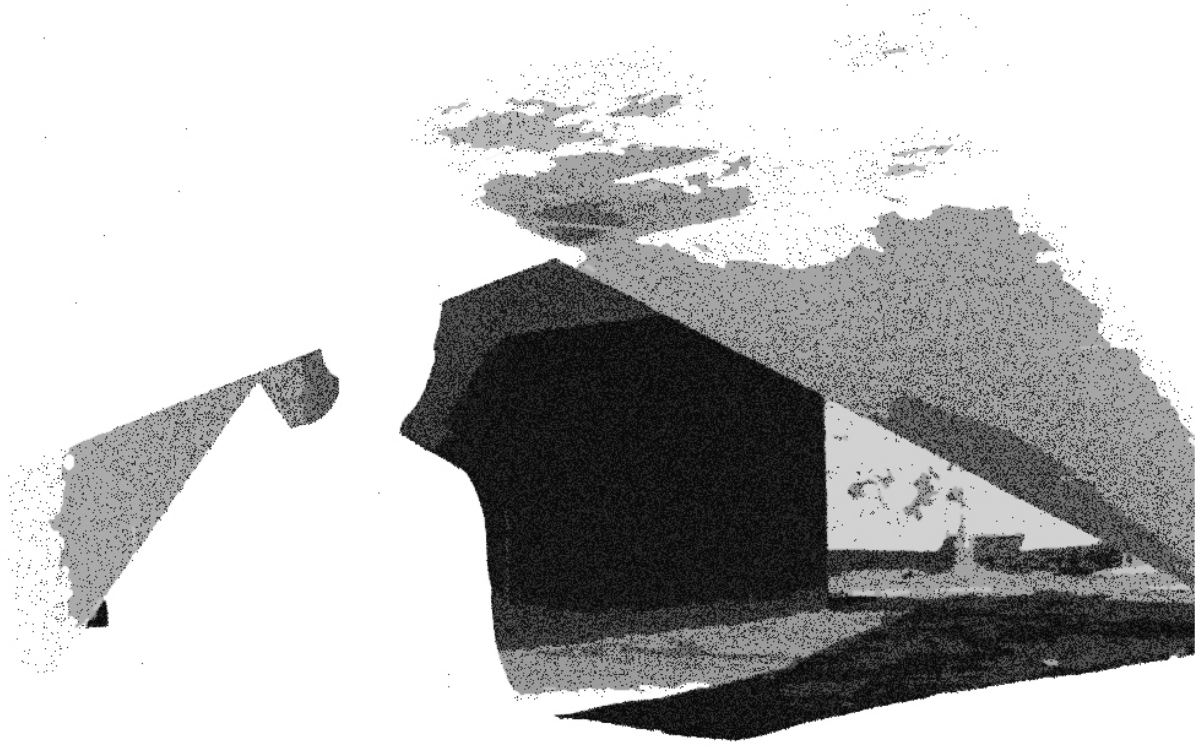
3 John Berger, *Modos de Ver* (1972); p. 29

Portanto, se há alguma coisa que passou a ser vista com outros olhos, para além de nós mesmos, terá sido o espaço em que habitamos. Se quando vemos uma paisagem temos a obrigação inconsciente de nos posicionarmos nela, então quando um espectador vê a filmagem de uma qualquer paisagem está involuntariamente a posicionar-se no ponto de vista do cineasta - com a importante diferença da liberdade interpretativa que decorre do movimento que é inerente à imagem. Isto serve para colocar em evidência as potencialidades da câmara de filmar, que passaram a permitir que um público alargado passasse a olhar para o organismo da cidade de forma diferente e a perceber o movimento frenético e a conjugação de formas que o compõem. Obviamente, esta constatação não se fixa apenas nos modelos ultra bem-sucedidos da filmagem aérea e na forma como, quer para o cinema como para a prática da arquitetura, as diferentes técnicas de captação de imagem em movimento facilitaram a interpretação objetiva do espaço construído. Deve sim, passar pelo entendimento de que a observação do movimento *per se*, da manipulação espaço-tempo, passou a significar uma aproximação realista à forma como a sociedade se organiza, e ao frenesim constante com que cada um vive as suas vidas. Veja-se *Manhatta*[4], de Charles Sheeler e Paul Strand, um dos primeiros registos cinestésicos da cidade de Nova Iorque: a câmara nem precisou de exercer qualquer tipo de movimento ao próprio frenesim quotidiano e inconsciente das pessoas a circular na cidade. E a metrópole, o cenário por excelência para se perceber a organicidade do movimento humano, passa a representar o ímpeto exponencial da representatividade ambiental. Note-se como Murnau (1888-1931) sentiu a necessidade de construir todo um cenário urbano para a sua *Aurora*[5], contrastando-o com a plenitude rural de onde o seu personagem principal fugia. Mas a cidade não era só feita do espaço construído. Para que este fizesse sentido, houve a necessidade de o dotar do movimento dos veículos, dos transeuntes desenfreados, das luzes… de um movimento em uníssono que permitisse ao espetador enquadrar a sua própria interpretação do ambiente retratado. Afinal de contas, "as imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos e do seu próprio devir – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registo percetual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores."[6] Aqui, Kevin Lynch (1918-1984) refere-se à imagem referencial de um qualquer espaço construído e ao entendimento dessa imagem com base no percurso e vivência individual e coletiva. Quase como se de uma estereotipação se tratasse, são estas imagens que dotam cada cidadão, arquiteto ou não, com clarividência suficiente enquadrar o espaço da cidade numa imagética condicionada pelo seu entendimento da mesma. E essa imagem – ou imagética – é naturalmente transportada para o cinema nos mesmos moldes com que cada um a experiência no dia à dia, com a exceção de que, ao vê-la projetada numa tela, o espectador incorre numa dupla significação do que está a ver: a realidade filmada a partir da referência concebida por outrem, e a referência mental que lhe permite delinear o

4 Charles Sheeler e Paul Strand, *Manhatta*, EUA, 1921, 11'

5 F. W. Murnau, *Aurora*, Fox Film Corporation, EUA, 1924, 94'

6 Kevin Lynch, *"Construindo a Imagem", A Imagem da Cidade* (1960); p. 14



significado do que está a ver. E, tal como na vida real - no percurso da vida - essa interpretação está inteiramente dependente da experiência individual de cada um.

O tema da cidade sempre foi largamente desenvolvido na relação do cinema com a arquitetura, da cidade enquanto cenário e objeto de fundamentação museológica que permite enquadrar cada paisagem num tempo específico. E se, por um lado, as *sinfonias urbanas*[7] que pontuam a história do cinema permitem enquadrar a cidade como um espaço em permanente desenvolvimento para novas relações humanas, por outro, permitem uma observação documental e analítica que funciona como ferramenta para o conhecimento urbano e etnográfico a partir da cristalização de um determinado tempo. Paralelamente, o enriquecimento da perceção a partir da montagem não linear que permite a reinvenção de uma multiplicidade de linguagens visuais torna-se na missão mais bem-sucedida da criação cinematográfica. Da mesma forma, a expressão arquitetónica - também ela gerada a partir da montagem de vários elementos com significados e linguagens específicos – necessita desse enriquecimento interpretativo gerado a partir das imagens em movimento, derrubando os possíveis constrangimentos do sistema mental de representação que tende a pré-definir uma certa estaticidade dos objetos. Se nos tempos que antecedem a criação da arte cinematográfica a cidade já fazia parte de uma tradição cultural de representação nas mais diversas artes, o cinema permitiu que a cidade fosse transformada numa tela branca que se observa a ela própria e se reinventa sucessivamente. E uma vez que o imaginário urbano pode assumir "uma ligação muito forte com os destinos da contemporaneidade"[8], o cinema tem o dever de acolher o movimento intrínseco à sua urbanidade da forma mais genuína possível; e o(a) arquiteto(a), a obrigação de percorrer o espaço da cidade com a mesma atenção de quem o pretende filmar.

7 Denominação genérica para os filmes que têm a cidade como matéria-prima da sua expressão, retratando as potencialidades visuais do corpo coletivo, da multidão em função de uma musicalidade inerente ao movimento urbano.

8 Leonardo Lippolis, *Viagem aos confins da cidade* (2009); p.6

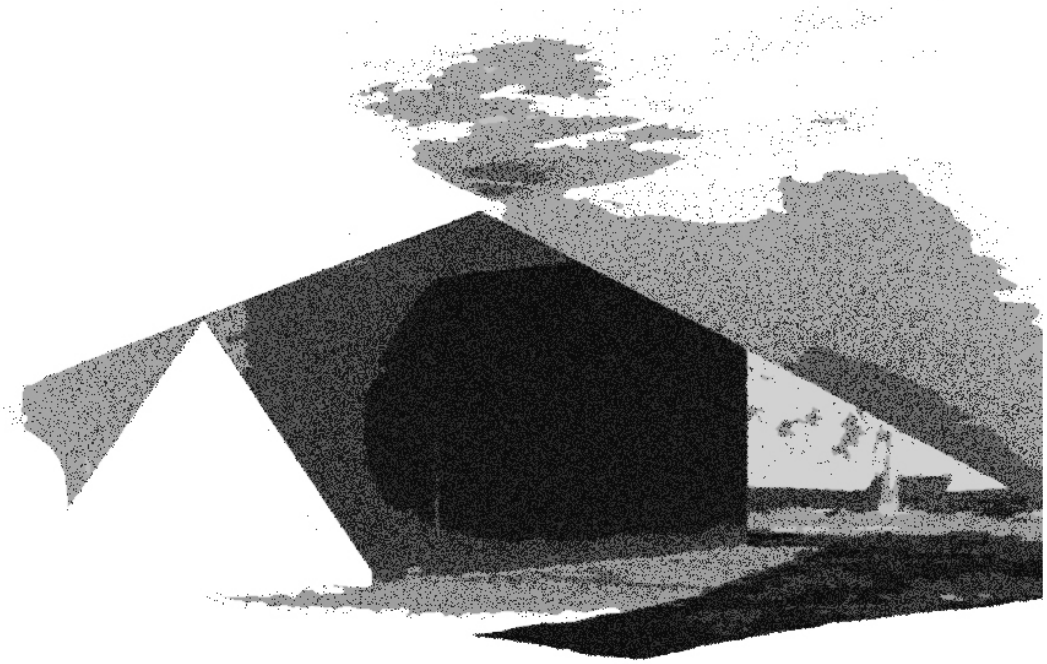
a construção da memória

Se o imaginário pragmático da cidade pode ser manipulado pela forma como a urbanidade é retratada em cada filme, então isso significa que o oposto também pode ser verdade – no limite, se se consegue "apreciar os documentários pelas suas capacidades dramáticas, então talvez também deverá ser possível apreciar os filmes de ficção pelas suas revelações documentais".[9] E esta dicotomia entre realidade e ficção é o que, porventura, poderá tornar o espaço da cidade na tela branca de outrora e no espaço por excelência que, nos dias que correm, funde cada vez mais polaridades e se espalha extensivamente num sem número de realidades diferentes - a cidade branca, como palco de experimentações sucessivas, geradora de movimento e comprometida com Movimentos.

9 Thom Andersen, *Los Angeles Plays Itself*, EUA, Thom Andersen Productions, 2003, 169'

É bastante interessante relacionar o filme de Alain Tanner (1929), *A Cidade Branca*[10], não só com a noção de espaço urbano como palco de ações e memórias, mas, principalmente, com a simultaneidade do registo documental e da narrativa de ordem ficcional enquadrada num contexto real. No filme, o personagem interpretado por Bruno Ganz – um marinheiro suíço que desembarca em Lisboa – deambula dias a fio pela cidade com uma câmara Super 8mm, a partir da qual vai compilando uma série de registos documentais que são conjugados no filme, precisamente com a intenção de não serem mais do que filmagens orgânicas feitas por alguém em descoberta dos cantos da urbe lisboeta. Uma genuinidade de representação que, talvez, pode irrefutavelmente levar a uma reflexão interessante sobre o poder dessa descoberta - o filme, gravado no início da década de 80,

10 Alain Tanner, *A Cidade Branca*, Channel Four Films, Portugal, Suiça e Reino Unido,1983, 108'

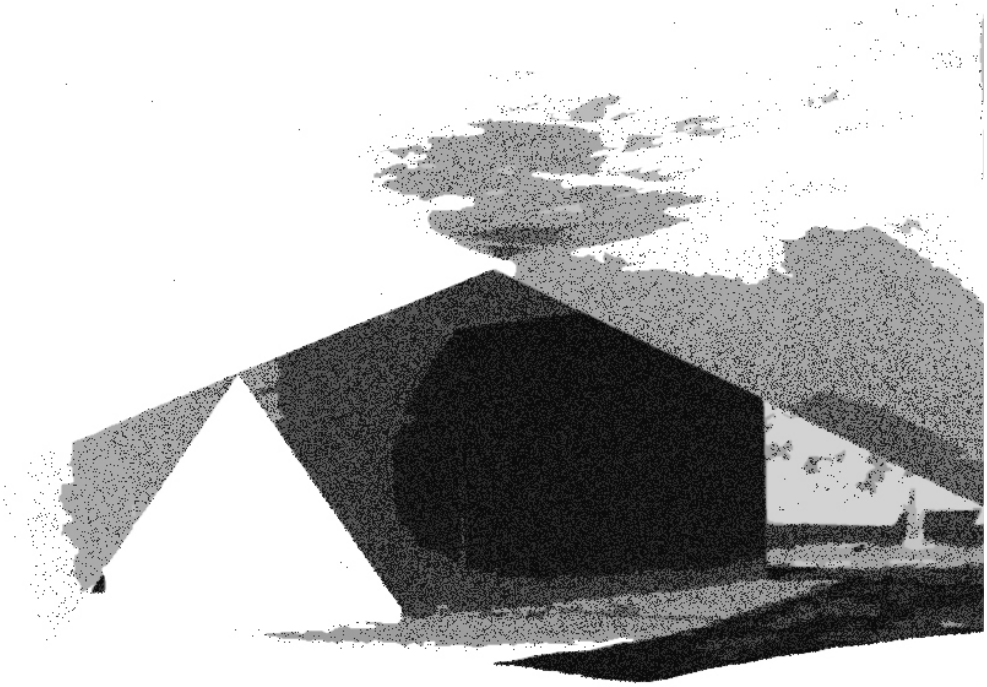


coloca em evidência uma Lisboa que já não o é, uma cidade vibrante com ruas repletas de Lisboetas, por vezes ocupadas por mercados de gentes da terra, cunhais de prédios revestidos de mensagens políticas, as escadarias de Alfama como prolongamento das casas das pessoas… uma contextualização da cidade de outros tempos, em pleno funcionamento. A extrema sensibilidade etnográfica quase permite que o espectador sinta o cheiro da Lisboa de '83, e prova, com um certo experimentalismo, como a imagem em movimento pode assumir um papel fulcral para o registo da realidade num determinado tempo. Uma fotografia não faria jus ao movimento da roupa estendida nos antigos prédios de Alfama, elemento fulcral para atribuir profundidade aos objetos que retrata.

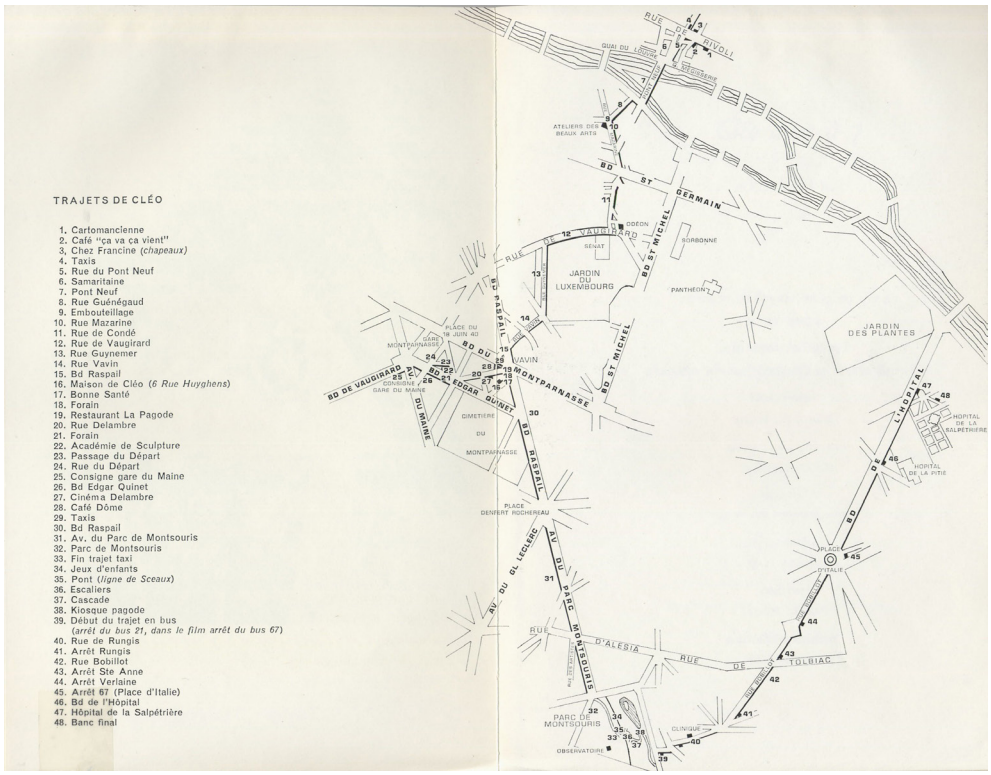
Alain Tanner, ***A Cidade Branca***, 1983

A profundidade ou notoriedade com que certos aspetos são transmitidos a partir do dinamismo típico da câmara de filmar não deve ser aqui entendido como qualquer tipo de romantização da imagem em movimento. A existência de uma narrativa criada para servir o propósito de enquadrar personagens num determinado espaço não elimina integralmente o seu carácter documental, nem mesmo quando a *découpage* de uma obra cinematográfica aparenta falsear a continuidade do próprio espaço. Tal como na fotografia, as possibilidades de representação são vastíssimas, e a diversidade de intenções a partir das quais o mundo é retratado podem demonstrar, de certa forma, a fragilidade de verosimilhança de qualquer método representativo, no que à autenticidade diz respeito. No entanto, é com obras como a de Tanner que a evidência do valor da imagem em movimento é elevada ao patamar da essencialidade. Tanto Manoel de Oliveira (1908-2015) como Paulo Rocha (1935-2012) já haviam demonstrado, no caso português, que a essencialidade na representação do espaço era a chave de uma contextualização nata, e que o segredo estaria na forma de enquadrar o movimento no espaço: a *relação entre partes* e a *afeção do todo*. Pois a verdade é que, por um lado, o movimento "modifica as posições respetivas das partes de um conjunto, que são como que os seus cortes, cada um deles imóvel em si mesmo", e por outro "é em si mesmo o corte móvel de um todo cuja mudança exprime"; e os personagens, tal como já referido, "modificam as suas posições respetivas no conjunto enquadrado".[11] E tudo isto reflete-se numa construção, artística e documental, que pode refletir realidades concretas e gerar conhecimento.

11 Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento – cinema 1 (1983)*; p. 38-39



Essa construção de memória – de tempo, de lugar, de território, de pessoas –, que hoje tem o alcance relativo à motivação de cada um para procurar e investigar acerca dos objetos que produz, poderia fazer parte de um sistema partilhado por todos. Se, afinal de contas, há imagens em movimento que são mais eficazes na representação do espaço construído, não deveriam estas ser catalogadas e utilizadas de forma pragmática, enquadrando a coleção de objetos que fazem parte do imagético referencial do percurso em arquitetura? O desenvolvimento tecnológico trouxe-nos a facilidade de acessibilidade a um conjunto de objetos e matérias que estão a uma distância tão curta quanto aquela que a imaginação permitir chegar. Contudo, a organização desses mesmos conteúdos dependerá de uma vontade coletiva de dar uso às ferramentas postas à disposição para fazer mais e melhor. Talvez o universo das imagens em movimento careça, no que à arquitetura diz respeito, de uma revisão organizativa que permita que cada pessoa possa encontrar as representações que pretenda analisar, com a mesma facilidade de quem encontra um livro numa biblioteca ou uma imagem num motor de pesquisa. E a consequência do enquadramento de cada uma dessas representações, talvez, será definida pela capacidade percetiva de cada olhar - e enriquecerá a subjetividade que faz naturalmente parte do processo de projetar. Um dia, talvez, cidades inteiras possam ser mapeadas em conformidade com as histórias que já enquadraram.



Cidade de Paris segundo o mapeamento do trajeto de ***Cléo de 5 à 7***, filme de Agnès Varda, 1962.

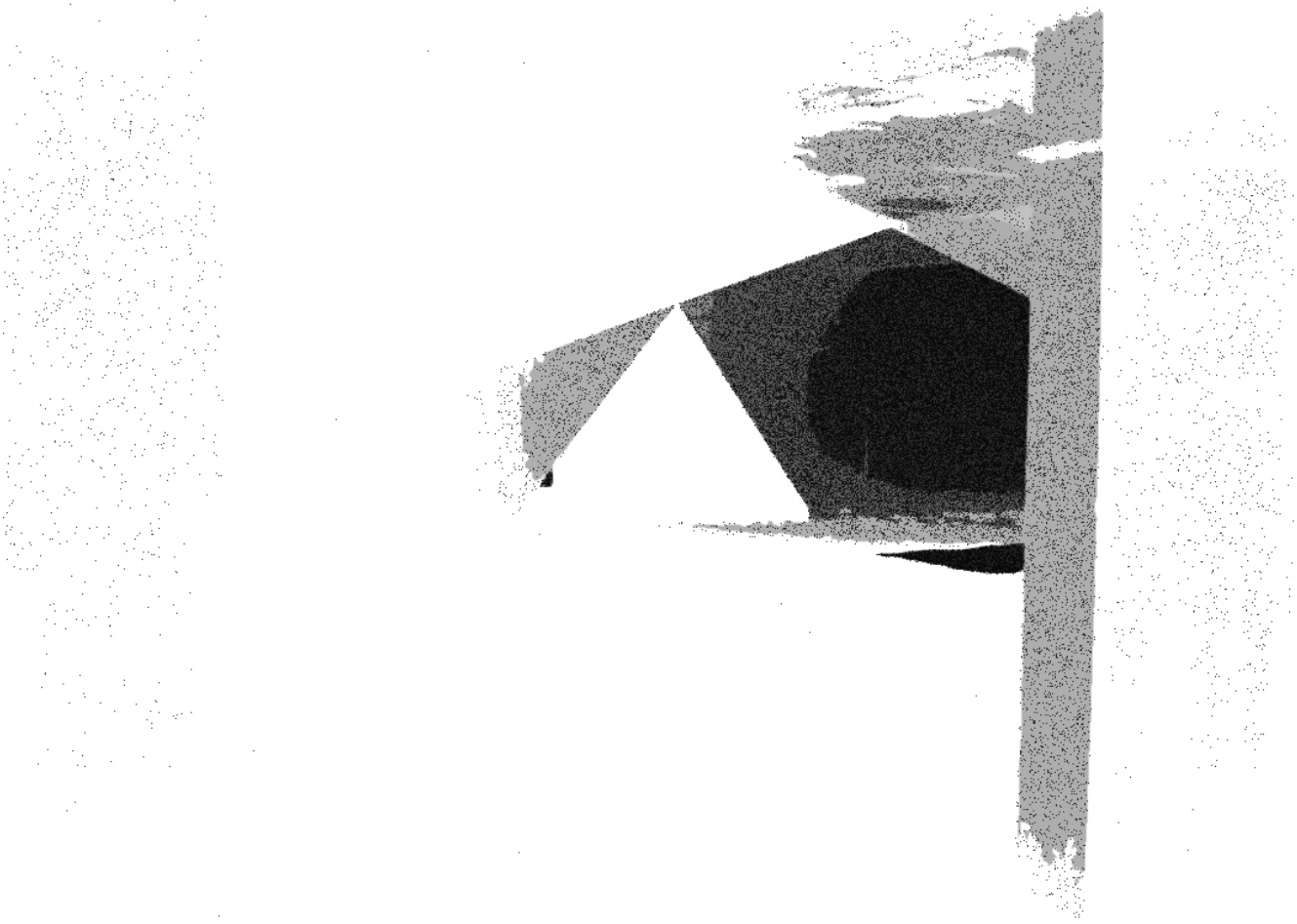
aproximações

"Temos de aprender a lidar com as palavras de modo eficiente; mas, ao mesmo tempo, temos de preservar e, se necessário, intensificar a nossa capacidade de olhar o mundo diretamente e não através do meio semiopaco dos conceitos, que distorcem todos os factos a que teremos acesso, convertendo-os no simulacro tão familiar de um qualquer rótulo ou abstração explicativa de cariz genérico." [1]

1 Aldous Huxley *"As Portas da Percepção" (1954)*; p. 68

Se até aqui a matéria se baseou em abstrações reflexivas com base em conceptualizações que se encadearam a partir de uma estruturação lógica, julga-se pertinente ilustrar e conjugar essa reflexão com uma contextualização pragmática que *intensifique a capacidade de olhar o mundo diretamente*. Para tal, e no alcance das possibilidades de formulação de algum tipo de caso de estudo, selecionaram-se duas personalidades – o realizador Rodrigo Areias e o diretor de fotografia Mário Barroso – que se mostraram disponíveis para, individualmente, desenvolver uma longa conversa sobre a intersecção da sua experiência profissional com algumas das conceptualizações até aqui formuladas. Porque uma coisa é teorizar e outra é colocar essa teoria em prática, ambas as conversas foram fundamentais para concluir, e possivelmente reformular, de forma pragmática o processo maioritariamente desconhecido de filmar espaço com vista à construção de uma obra cinematográfica. Se o processo de projetar em arquitetura, por si só, já é algo que advém da confluência de uma série de conhecimento, técnica e experiência, o de projetar a filmagem desse espaço é igualmente complexo e depende sempre da perceção espacial de quem o está a filmar. E a relevância de cada um dos entrevistados, neste campo, é inerente às suas importantes filmografias - que, no caso de um, tem sido desenvolvida a par e passo com a descoberta e com a aprendizagem da relação da arquitetura com o ser humano e, no de outro, se estabelece como um especialista entre os mestres do cinema português.

Nestas condições, que se encare cada entrevista, ou conversa, como um teste à sobrevivência da exposição até aqui desenvolvida. A necessidade de elaborar mais alguma matéria para além das conclusões que cada um tem para oferecer desvanece-se na intenção propositada de que o leitor desenvolva a sua própria interpretação da abrangência temática que se colocará em evidência. Tal como muitas vezes em arquitetura, a diferença entre o verdadeiramente certo e o derradeiramente errado desaparece no fumo da subjetividade da perceção. E assim se forma a manta de retalhos que cobre a prática artística e a embala na construção de um futuro em crescimento.



Produtor e realizador, Rodrigo Areias (1978) é licenciado em som e imagem pela Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, tendo ainda concluído um curso de Realização Cinematográfica na Tish School da Universidade de Nova Iorque. É responsável pela produtora *Bando à Parte*, operada a partir do Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura (CAAA), em Guimarães. Das mais de 70 curtas-metragens produzidas e de vários trabalhos no domínio da ficção e do documentário, resulta o seu destaque no panorama nacional e internacional do circuito de festivais de cinema. Foi responsável pela produção de cinema de *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*, onde se incluem filmes de realizadores como Jean-Luc Godard, Peter Greenaway e Manoel de Oliveira. A sua mais recente produção - *Listen* (2020), de Ana Rocha de Sousa - ganhou o Leão do Futuro e o Prémio do Júri no Festival de Veneza, ambos na secção *Orizzonti*.

Entre as suas obras como realizador, destacam-se *1960* (2013) - documentário baseado no *diário de bordo* de Fernando Távora, utilizando-o para sonorizar a gravações dos locais visitados pelo arquiteto, captadas com uma Super 8 mm – e *Surdina* (2019), escrito em conjunto com Valter Hugo Mãe – o primeiro filme a estrear a nível nacional após a reabertura progressiva das salas de cinema, em Junho de 2020.

um processo de construção com rodrigo areias

Pedro Soveral Elias Existe uma espécie de exaustão da fotografia, a partir da qual poderíamos passar para o cinema na tentativa de retratar o espaço de forma mais verossímil. Porque está inerente a ideia de movimento, e a das coisas fluírem de uma forma mais natural do que em imagens que se reproduzem umas às outras.

Aproveito para mencionar uma passagem que foi selecionada para integrar o *1960*[1], e que foi uma chave para eu ter a ideia de pensar em tudo isto. É bastante grande, e por isso vou tentar resumi-la com as minhas palavras. Quando Fernando Távora diz que «tirar fotos aqui, em Tóquio, ou em qualquer outro sítio é tudo a mesma coisa, apesar de se achar que lá fora as coisas são melhores. Que depois se vai ao sítio, percebe-se que o fotógrafo escolheu o melhor ângulo, a melhor hora do dia, o melhor canto do edifício e que depois nada daquilo que se vê na fotografia acaba por ser a realidade do espaço que ele retratou». A arquitetura está cheia disto, por causa das revistas importadas e dos fotógrafos contratados.

Por isso, começava por te perguntar - e sabendo pelo que tenho lido que a tua formação não é em arquitetura, mas sim em som e imagem, e que passaste uns anos por gestão -, de onde é que vem esta tua relação tão próxima com a arquitetura? Porque não são apenas dois dos teus filmes que falam concretamente de arquitetura e a mostram com uma sensibilidade especial, mas, de forma geral, nota-se um cuidado atento à forma como retratas o espaço ao longo da tua filmografia.

Rodrigo Areias Eu acho que no fundo… vem de um princípio visual até. Ou seja, vem do meu cinema acabar por ter uma génese de enquadramento de forma muito mais [visual] do que efetivamente de narrativa ou da linha normal que é a produção de um filme - que parte de um argumento, e por isso, de uma obra literária - e depois, da sua transposição para descrições de cena, ação, diálogos... E essa é a ordem normal das coisas.

E a minha tentativa foi sempre subverter isso em termos práticos. Ou seja, fazer de conta que ia contar uma história, quando isso nunca me interessa muito, e depois fazer uma

1 Rodrigo Areias, *1960*, Portugal, Bando à Parte , 2013, 70'

sequência de planos que me parecem que podem levar o espectador para algum sítio – a um universo perto daquilo que me interessa contar. Sei que a linha narrativa é sempre muito ténue, porque não tenho muito interesse nisso. Mas percebo que tenho de ceder para conseguir cadenciar uma série de imagens e de planos. E, no fundo, tentar disfarçar o melhor possível que estou a contar uma historia quando isso não me interessa nada.

O *1960* é um exemplo engraçado. No fundo aquilo é um díptico. É um filme que eu pensei há muito tempo. Eu conhecia só uma passagem do diário de viagem do Távora, e era aquela referente a *Taliesin*[2] - aquela coisa *Spring Green*, *Taliesin*, Frank Lloyd Wright – que eu sempre achei inacreditável e espetacular; a forma como estava escrito, a forma emocional que ele tinha ali… e sempre me interessou ir procurar isso.
E depois acabei por fazer um filme um bocado mais punk e um bocado mais anormal do que o diário de viagem do Távora porque depois fui viajando e fui filmando.

2 Casa construída por Frank Lloyd Wright, em Spring Green, Wisconsin, EUA, para ser a sua residência de Verão. Torna-se objeto de fascínio de Fernando Távora, aquando da sua viagem entre 1959 e 1960.

○

Mesmo num filme como o *Estrada de Palha*[3], que é um filme baseado na natureza e no princípio da arquitetura tradicional, porque é uma coisa sobre a transumância - o filme no fundo é um *western*, ou seja, parte dum princípio plástico a partir do qual eu nem tenho de contar história nenhuma porque o *western* tem sempre as mesmas histórias, e aquilo é uma narrativa que já está apreendida pelo espectador, de certa forma. E por isso, como era um filme muito pobrezinho, não tinha dinheiro nenhum, eu também não tinha outra solução que não ter luz. A única hipótese que tinha era depender da Natureza, de certa forma, da sua espetacularidade. Não é um *Monument Valley* como é óbvio, nem é a Serra da Estrela ou um Alto Alentejo. Mas no fundo era para brincar com esse pressuposto e transformá-lo. Ou seja, mesmo não sendo arquitetura, não deixa de o ser porque há um princípio de composição visual sobre os elementos que tenho à mão… mais do que outra coisa.

3 Rodrigo Areias, *Estrada de Palha*, Portugal, Bando à Parte, 2012, 95'

Pedro Soveral Elias Exatamente. Eu até prefiro chamar a essas obras e a esses elementos de *narrativa visual*, mais do que aquilo que muitas vezes as pessoas podem chamar simplesmente de ficção ou documentário, separando muito bem o que é uma coisa da outra. Numa entrevista que deste em julho ao jornal Observador[4] explicaste que os teus filmes começavam por conceitos, e que alguns eram mesmo isso - apenas conceitos visuais. Isso interessou-me bastante porque geralmente se diz que o documentário pode ser, ou deve ser, uma forma muito realista de representar a realidade que existe. Mas depois tu vens provar que isso às vezes é muito ténue, que se pode misturar com diferentes intenções que não deixam de representar o espaço real.

4 Entrevista por Maria Martinho, *«Enquanto houver liberdade criativa, Portugal continuará a ter cinema»*, 8 de Julho de 2020, Observador.

Rodrigo Areias A diferença é uma linha muito simples: numa escola de cinema não se aprende a fazer jornalismo, não é? Não há a mínima pretensão da verdade. A verdade é interior, é aquilo que cada um tem para dizer. Como se parte do pressuposto do ponto de vista de que a verdade é minha e de que tu podes estar de acordo ou não, eu não tenho de te

convencer de nada - o ponto de vista vai demolir por completo o princípio da verdade. Por isso, o documentário não é uma reportagem; a reportagem é mentira - porque é o ponto de vista de alguém sobre a realidade fazendo-se passar por realidade – e o documentário é o ponto de vista de alguém que não tem a pretensão de ser a realidade. É o ponto de vista de alguém sobre essa realidade, o que é diferente.

Nesse sentido, eu acho que a arquitetura tem uma importância avassaladora sobre a nossa vida - o ruído arquitetónico. Eu venho dum passado industrial. No fundo, deste resquício de indústria falida, o pós-industrial que é Guimarães e toda a zona do Vale do Ave. Em que até o meu espaço, o meu escritório, é dentro de uma fábrica têxtil recuperada recentemente. Ou seja, isso é tudo algo que nos é imposto visualmente, e é pela arquitetura que isso nos é imposto diariamente. Por isso é que o *1960* começa com um plano da janela do meu quarto, e que é a Pousada de Santa Marinha[5] que eu estou a ver. No fundo é um *statement*: é óbvio que uma pessoa de Guimarães não tem como fugir ao Fernando Távora, não é possível. Obviamente que há um legado medieval da construção, mas a sua preservação, a sua manutenção e a forma como nos é apresentada hoje - ou a possibilidade de fruirmos disso - devemos a uma pessoa só, e é a Fernando Távora. Ou se calhar a várias, mas principalmente a ele… E nesse sentido eu achei que era importante refletir sobre o Távora.

5 Pousada de Santa Marinha, 1972-1989, Fernando Távora, Guimarães, Portugal

Pedro Soveral Elias Como é que foi elaborada a seleção das passagens do *diário de bordo*? Ou seja, qual foi a tua intenção enquanto pessoa descomprometida de uma formação em arquitetura – e que nunca conheceu Fernando Távora – quando tiveste que selecionar partes de uma obra que fala maioritariamente de uma imagem arquétipa?
Porque parece que ele nos dá uma espécie de explicação de como é que a arquitetura deve ser percecionada. Eu, pelos menos, senti isso - não só pelas referências ao *devir*, ou à imagem da própria arquitetura, mas também pelas referências às formas da sua representação. Aquela parte em que Távora fala de uma ida ao cinema em Nova Iorque, em que vai ver o *Ben-Hur*[6], e que acha que o filme é uma grande porcaria; e depois diz que há arquitetos e arquiteturas que são semelhantes a grandes produções cinematográficas - que acabam por ser muito piores do que coisas muito mais contidas, mais pequenas e de grande qualidade. Ou seja, parece que estas passagens aparecem naquele extensíssimo diário de bordo foram selecionadas a dedo. Como é que foi esse processo?

6 William Wyler, *Ben-Hur*, EUA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959, 222'

Rodrigo Areias Eu fiz uma primeira seleção - apesar de que ainda assim tinha muitas páginas de texto - e o ator Marco Barbosa gravou muito mais do que está na montagem do filme, naturalmente. Eu tinha um processo, que no fundo era a intersecção de duas coisas: tinha muito mais imagens, muito mais som, muito mais texto, que depois íamos conjugando e íamos jogando. E depois ficou muito mais espaço vazio de texto do que imaginei no inicio. Aquilo foi sendo depurado devagarinho até ficar mais ou menos aquilo que eu achei que era essencial. Há textos que eu achei fundamentais logo desde o inicio. Mas depois também há a coisa do equilíbrio, do contraponto do texto com a imagem, o decalcar… O que eu acho é que o texto do Fernando Távora é muito bonito e tem momentos muito diferentes: tem aqueles em que ele está farto daquilo tudo; tem momentos em que ele está excitado com aquilo; momentos em que está extasiado com a arquitetura; tem momentos em ele que odeia tudo e esta cansado, em que odeia os seus próprios desenhos…
E dado que eu nunca gostei de voz-off - sempre foi uma coisa com a qual tive extrema

dificuldade em trabalhar, não é o meu género - convidei um amigo que tinha pensado para fazer de Fernando Távora, que é o Marcos Barbosa, que depois é o policia no *Ornamento e Crime*[7]. E tinha pensado nele até por razões físicas. E depois tive que gravar muitas vezes; tive gravar com ele muito cansado, fresco de manhã, constipado, bêbado… Ás vezes ficava no estúdio a fazer gins até perceber que ele estava pronto para começar a dizer texto.
E no fundo era ir trabalhando nisto por forma a que aquela voz me fizesse sentido, para não ser uma voz radiofónica. E depois havia frases que eu sentia que não estavam no texto original, mas que eu depois ia buscar… ou seja, como foi um processo longo, acabei por ter essa hipótese de ir resgatando o Marcos Barbosa...

7 Rodrigo Areias, *Ornamento e Crime*, Portugal, Bando à Parte, 2015, 90'

Pedro Soveral Elias E o mesmo aconteceu com as imagens, com o registo dos espaços?

Rodrigo Areias As imagens… eu filmei durante vários anos. Aliás, eu finalmente filmei as cenas do Egito, agora em 2018. Por isso vou ter uma nova versão do filme. Era até suposto montar para este ano, mas não consegui. Por isso, no próximo ano vai haver uma retrospetiva; vou ter uma nova versão do filme já com as minhas imagens do Egito.

Nova Iorque, ***1960***

Pedro Soveral Elias Se calhar agora uma pergunta mais direcionada à tua vida pessoal: de que forma é que olhas para o espaço na tua vida quotidiana, por contraste à intenção de o filmar?

Rodrigo Areias Eu percebo a tua pergunta. É meio obsessivo…

Pedro Soveral Elias Sim, e pegando numa coisa que o Albert Serra disse, sobre a qual eu e o professor [Mário Mesquita] até discutimos na altura do confinamento... ele afirmou numa entrevista que a "câmara vê coisas que o olho humano não vê"[8], porque nos distraímos com muita coisa, temos os sentidos todos a trabalhar ao mesmo tempo, e a câmara está apenas a incidir num plano. E portanto, como é que se programa essa filmagem, como é que se

8 Entrevista por Vasco Câmara, *«Albert Serra: "Hoje não há harmonia entre os corpos. Há uma impossibilidade, uma fricção. A harmonia deu lugar a uma luta"»*, 13 de Março de 2020, revista Ípsilon, jornal Público.

programa o espaço? Como é que se sente isso tudo por contraste à forma como vês o resto do mundo na tua vida quotidiana?

Rodrigo Areias Eu acho que quando estou a filmar um filme mais normal - colocando a questão assim, se excluir o *1960*, por exemplo - um filme de enquadramento, com equipa, com atores… é um processo de foco. Ou seja, eu não preparo propriamente uma planificação, não faço nada disso. No fundo é como se estudasse para um exame… esta frase não é minha, mas é boa e vou usá-la; é do Edgar Pêra, que diz se prepara como quem vai para um exame, mas que não leva copianço. No fundo, é estudar para ir fazer um filme. E isso interessa-me do ponto de vista cinematográfico, da arquitetura, de uma série de coisas; estudar o assunto a fundo para depois ser livre a fazer aquilo da forma mais intuitiva possível, mais livre possível.

Por exemplo, [para o *Ornamento e Crime*] não sabia que ia fazer só um plano na fachada da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho. Mas sabia que esse plano podia fazer, porque é sempre altamente impactante quando lá se chega. Depois acabei por não querer fazer mais nada - foi uma opção radical em que a cena é toda ali, naquele plano, porque é a arquitetura que manda; depois há a ação, a história, e a seguir acaba por ser indiferente. Mas em contraponto, o *1960* criou-me aqui um processo obsessivo de recolha de imagens de cada vez que viajava e olhava para os edifícios. E olhar de forma muito particular, sobre o ruído - o ruído que circundava as obras que eu ia ver. Ou seja, esse lixo urbano, essas coisas que depois o filme acaba por retratar: que está ali à volta, os pinos em frente aos portões, as caixas de eletricidade encostadas àquilo que são obras de arte que arquitetos projetaram para que fossem vistas com liberdade, mas que depois têm aquela lixeira toda a volta. Eu lembro-me que em Tóquio, por exemplo, eu tinha as moradas - apesar de ser fácil de identificar os sítios porque em Tóquio é fácil andar perdido; a organização do espaço não é igual à nossa e as moradas não encaixam na nossa conceção - e lembro-me de passar por cima do edifício que queria filmar para aí três vezes durante uma semana e não o encontrar. E isso é muito estranho, não é? Ou seja, passava e não encontrava, e depois percebia onde é que estava e era mais ao lado. E aí percebe-se que a destruição do edifício, que era dos anos 90… estava tão desfeito, tão escacado, que de repente aquilo - o apelo do próprio - é exatamente o oposto daquilo que foi para o Távora na altura; que era pela sua imponência, pela sua diferença. E de repente eu comecei a filmá-lo exatamente porque ele já estava completamente descaracterizado e completamente destruído nesse ponto de vista.

Pedro Soveral Elias Imagino que tenhas ido com uma preparação antecipada para cada edifício que pretendias visitar. E por isso, sentes que o teu olhar já foi programado, já foi viciado em certas imagens que tinhas visto com algumas referências, ou foi completamente espontâneo?

Rodrigo Areias Vou-te ser completamente sincero: eu não fui assim tão bem preparado e explico-te porquê. O meu irmão mais velho é arquiteto, e é ele que gere também o Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura aqui em Guimarães. E por isso, eu socorri-me dele para todas aquelas referências que eu li sobre no *diário de bordo* do Fernando Távora, para me fazer um roteiro. Então ele mandava-me as moradas, e dessa forma eu nunca fui à internet ver imagens dos edifícios.

Depois já só tinha o roteiro - ele mandava-me e eu ia seguindo. Nunca consegui fazer a lista toda que ele me mandou em país nenhum, mas eu ia seguindo. Outros foi de improviso… é óbvio que para mim ir a São Paulo é sempre para ir ver o [edifício] Copan[9], mas isso é um sítio onde eu vou regularmente porque é sempre mais ou menos na zona onde eu fico. Eu costumo ir a São Paulo quase todos os anos, pelo menos uma vez por ano, e há uma série de destinos onde vou regularmente nos quais conheço mais ou menos o espaço. Mas há sítios onde fui pela primeira vez e não fazia a mínima ideia do que é que ia fazer. Depois ia seguindo o livro, por exemplo. Mesmo em *Taliesin* o que eu estava a fazer era a seguir com o livro aberto - agora viramos aqui à esquerda, agora viramos aqui à direita - e não fazia ideia onde é que íamos dar. Mas estava a seguir as indicações que o próprio Távora seguiu. Porque há episódios em que ele não é muito preciso, e nesse sentido é mais fácil seguir as indicações que me interessavam com um certo *freestyle*. E eu nunca tinha visto aqueles edifícios do Frank Lloyd Wright, porque os mais conhecidos, sobre os quais tenho livros do arquiteto, e que normalmente não têm exatamente aqueles edifícios. Depois os próprios locais, as pessoas da terra, foram explicando «esta é a casa que ele fez para o tio», «esta é a escola primária que ele deixou projetada aqui». De repente eu andava ali no meio da neve a invadir propriedade privada e a fugir; depois recorria a pessoas e ia especificamente a um sítio… Queria que aquilo fosse uma coisa muito mais solta, que parecesse um diário de viagem visual como se fosse um filme; que fosse passível de ser filmado nos anos 60, até pelo seu formato, que é em super 8mm com a sua técnica de ser filmado à mão de forma completamente livre.

E depois mesmo aquela casa que eu filmo - que só se vê entre as árvores porque tive de atravessar um rio gelado e caminhar durante quase meia hora por cima do rio -, isso foi incrível: para o único ponto de vista que consegui ter da casa, tive que estar no meio do rio, a escorregar em cima do gelo…

9 Edifício Copan, 1951-1956, Oscar Niemyer, São Paulo, Brasil.

Taliesin, ***1960***

Pedro Soveral Elias Do ponto de vista da espontaneidade isso é muito interessante. Ias completamente descomprometido de condicionamentos de imagem porque não fazias ideia do que estavas à espera, do que ias encontrar. Na perspetiva de alguém que experiencia

um espaço pela primeira vez, acho que é o ideal… mas que é exatamente o oposto do que fizeste depois no *Ornamento e Crime*, para o qual já estava tudo milimetricamente planeado, enquadrado e pensado até ao último pormenor, certo?

Rodrigo Areias Sim, o *Ornamento e Crime* é o contrário, no sentido em que eu sabia o que queria fazer. Sabia, por exemplo, que queria uma cena dentro da esquadra da polícia, pelo menos. Naquele sítio que nem os próprios usam e que é um espaço visualmente incrível e altamente cinematográfico.

No fundo, o *Ornamento e Crime* acaba por ser um filme para responder a algo que muitas vezes me perguntavam, e que era, «mas porque é que tu não mostras a arquitetura do Távora?». E o filme arranca e termina com planos em Guimarães, que tem a arquitetura do Távora presente, apesar disso não ser óbvio para as pessoas que não conheçam; essa é a intenção do próprio filme. E então, decidi fazer um filme que fosse fechado num espaço geográfico – como o de Guimarães - que transpusesse para o filme uma série de obras do Távora e a importância no espaço público de Guimarães.

Rua de Guimarães, ***Ornamento e Crime***

Pedro Soveral Elias O que é completamente diferente - e agora vamos falar de uma terceira tipologia [de representação] - da forma como tu retratas o espaço no *Hálito Azul*[10], que é um contexto urbano mas rural ao mesmo tempo; no qual tu queres mostrar as pessoas a fruir do próprio espaço, e a forma como as coisas são usadas. Simplesmente vai tudo acontecendo, e tu vais filmando. Como é que foi ter de demonstrar isto num documentário - vamos usar aqui este termo -, e como é que leste aquele espaço urbano de Ribeira Quente, nos Açores?

10 Rodrigo Areias, *Hálito Azul*, Portugal, Bando à Parte, 2018, 78'

Rodrigo Areias Eu acho que a Ribeira Quente é daqueles locais que está mesmo determinado pelo espaço, ou seja… aquilo é uma aldeia, uma vila piscatória, que é desenvolvida a partir da construção de dois espaços de barracos de pescadores. Aquilo é um espaço que só era acessível por mar, porque está na encosta do vulcão das Furnas mesmo frente ao mar. Atualmente, só tem um acesso rodoviário; só tem uma estrada que

atravessa um túnel pela última encosta do vulcão. Durante séculos só tinha acesso por mar e só existiam aqueles dois "vileiros", que agora são um, apesar de estarem ligeiramente separados; e um pertencia aos pescadores da povoação e a outra parte a pescadores do outro lado. E depois a partir daí, acabou por ser construído um espaço que parte dos barracos de apoio aos pescadores, e passou a ser uma aldeia. Tem várias tipologias muito interessantes porque aquilo continuou a manter esse lado caótico, mas depois o Estado Novo decidiu construir um bairro de pescadores - esse bairro que é onde mora aquela gente toda. O bairro é organizado, mas as pessoas naturalmente vivem umas em cima das outras e isso cria o que nós sabemos, atritos normais de comunidade. Mas por outro lado também cria uma proximidade entre as pessoas muito fora do normal, porque elas estão isoladas…

A força da natureza ali que é avassaladora. E há 20 anos, parte [do bairro] foi arrasado por causa de uma derrocada; morreram cerca de trinta pessoas. Mas a questão é: o espaço influencia mesmo a vida daquelas pessoas - não só o espaço em que elas se organizaram desde o início da sua história naquele local, mas depois pela forma como hoje essas próprias pessoas se organizam, dado que aquilo só tem um objetivo - as pessoas estão todas viradas para o porto. O que é muito engraçado, porque o porto acaba por ser o centro da vida daquelas pessoas todas, não só por razões profissionais, mas também porque do bairro elas não vêm o mar, elas vêm o porto. E isso é muito alucinante, porque, por exemplo, o café dos pescadores chama-se *Vista para o Mar*, e tem apenas vista para o porto e não vista para o mar. É que é uma grande alucinação, no processo desta lógica, da importância que o porto passou a ter face ao resto todo.

Pedro Soveral Elias E depois em oposição ao típico desenvolvimento urbano, em que existe sempre um espaço público por excelência, planeado com uma praça, ou com um alargamento de alguma forma. Ali o espaço onde as pessoas se reúnem e fazem tudo é o porto…

Rodrigo Areias É o porto, e é incrível exatamente por isso que estás a dizer. Há falta de um praça, não há um local central; quer dizer, é difícil construir isso. Mas no fundo só há o porto, que é o acrescento que foi construído mais recentemente. Aliás, o porto nem tem trinta anos… e passa a ser o local de excelência onde todas aquelas pessoas se reúnem, o que é muito engraçado. Mesmo os miúdos não vão à praia - mergulham no meio do porto e dos barcos; não vão ao areal porque isso faz parte de uma outra organização social. É muito diferente…

Mas eu tenho uma relação muito particular com aquele espaço, porque eu vou lá há muitos anos e acabei por ganhar terreno ali. E por isso tenho também uma relação com aquelas pessoas que são, naturalmente, muito fechadas. Um grande amigo meu açoriano, que estava também a trabalhar na produção connosco, dizia «Eu precisei de vinte anos para entrar na casa de um açoriano e sou de cá, apesar de ter vivido muitos anos fora. Tu estás aqui e vais jantar com as pessoas, entras em casa, comes, entras, sais…». E esta coisa de eu ter herdado o terreno e as pessoas saberem «é aquele tipo do terreno dali», também ajudou. Ou seja, há aqui também um processo, do ponto de vista humano, que me ajudou a entrar numa população que normalmente tem desenvolvida uma certa carapaça natural.

Pedro Soveral Elias Isso ajudou também no planeamento de toda a filmagem e na maneira como tu geriste todo o processo de ganhar confiança com as pessoas, mais proximidade, já conhecias o espaço…

Rodrigo Areias É um processo de construção. O filme não foi filmado todo de seguida – como o *1960* que também não foi -, ou seja, é um processo que vai acontecendo. Nós fomos lá várias vezes com uma equipa reduzida de quatro pessoas, às vezes cinco. Mas eu ia regularmente – vou normalmente de férias para lá com a minha mulher e com os meus filhos. E quando não ia com eles metia-me num avião e ia lá passar dois ou três dias ou uma semana, e lá ficava a resolver coisas do filme… mas essencialmente para ir mantendo sempre esta relação em aberto, para a minha presença ser mais constante lá. E depois quando eu voltava com a malta da equipa, as pessoas reagiam.

No fundo, foi preciso eles habituarem-se à presença da câmara, porque isso tem sempre uma força muito grande; uma equipa tem uma força muito grande. No fim da primeira semana de rodagem perguntaram «Tu ainda tens alguma coisa para filmar aqui? Isto tem três ruas, o que é que tu ainda estás aqui a fazer?» E eu dizia «Ainda não comecei, quanto mais acabar!». E isso baralhava toda a gente.
Eu sentava-me naquele café [do porto] dias inteiros a filmar até as pessoas deixarem de reparar que estávamos ali. Havia uma altura em que já estava tudo a cair, a equipa, toda a gente… Há ali um processo de violência alcoólica, que é característico nestas comunidades, no qual ou embarcávamos ou não havia respeito. Aquilo era esfregar o fígado no chão do porto…

Pedro Soveral Elias É muito interessante que em tudo aquilo que temos estado aqui a falar, e em todos os projetos que vais construindo, há sempre uma noção muito alargada de tempo - de que as coisas fazem parte de um processo que parte da tua experiência, da tua relação com outras pessoas, da relação com o espaço; mas de uma forma muito alargada… não é uma coisa que acontecesse de forma imediata, há sempre vida a acontecer.
E isso é incrível!

Porto de Ribeira Grande, ***Hálito Azul***

Pedro Soveral Elias Gostava de te perguntar uma opinião, acerca de algo que falo na minha dissertação e que diz respeito a algo que eu chamo de *cultura visual e crise da imagem*.
Foi muito interessante ter lido umas palavras tuas em que dizes, não só a propósito do Ministério da Cultura em Portugal, mas também da forma como as pessoas percecionam o cinema, que «existe uma falta de educação audiovisual». E acrescentas - isto foi em relação a uma reflexão sobre aquilo que vês com teus filhos, mas creio que podemos alargar isto a todas as novas gerações - que «existe uma avalanche de informação audiovisual». O que eu acho que é mais ou menos aquilo que eu falo quando me refiro à *crise da imagem*, que é o facto de , repentinamente, a nossa vida ser sobreposta e contraposta a uma série de imagens que nos dão muito pouca informação, mas que nos enchem a cabeça e nos programam para ver outras imagens; e de repente, deixamos de conseguir fluir naturalmente por esse mundo fora...

Gostava que elaborasses um pouco sobre isto. O que queres dizer não só com a falta de educação audiovisual, mas também com a avalanche da informação? E que soluções encontras para isto?

Rodrigo Areias É como pensarmos a fotografia ou o Instagram. É tu pensares que o grau de atenção hoje para alguma coisa - o Instagram e a relação com a imagem parada, ou com a imagem em movimento é a mesma coisa, com o Facebook e com essas coisas todas - tem a ver com o facto de as pessoas hoje despenderem 4 segundos para uma fotografia, 15 segundos para um vídeo… e depois desaparece. E os vídeos ou têm 7 planos nesses 15 segundos, ou as pessoas já não vão ver os 15 segundos a seguir…
Há uma velocidade no consumo audiovisual que é absolutamente incomportável, e não há velocidade de processamento, ou pelo menos de fruição. Ou seja, processamento cerebral temos todos porque passamos o vídeo à frente e não queremos saber, mas efetiva apreensão daquilo que estamos a ver não há nenhuma. E o que eu acho em relação a essa questão da falta de educação audiovisual, é uma coisa que tem que ver até com a educação dos meus filhos - da forma como eu a percebo. E que é muito complicado tentar educar alguém no mundo de hoje para que a) leiam livros; b) estejam 90 minutos, 180 minutos a verem um filme parados; essa é que é a questão por um lado.

Por outro, tem a ver essencialmente com outra questão que acaba por ser fundamental, e que é o princípio capitalista daquilo que é a intenção da publicidade - o que é que ela cá está a fazer, e a forma que eu tenho para explicar isso aos meus filhos -, e que é algo que acho que devia ser educado e que devia ser dado nas escolas. O que eu acho é que o nosso modelo de ensino não está preparado para aquilo que é a realidade que atropela diariamente todos os miúdos. Mas até graúdos… um pouco mais novos do que eu.
Eu já estou num limbo duma geração que se habituou a uma data de coisas - que hoje acede rapidamente aos meios de comunicação, mas que efetivamente ainda os pretere em relação a outras coisas. Ainda alguém me dizia no outro dia «Tens uma casa de velho, cheia de livros, filmes e discos». E uma casa de velho foi uma expressão que ouvi pela primeira vez, e que se referia ao facto de eu ter uma biblioteca, que é algo que eu me orgulho e que prezo…
Essa expressão foi a primeira vez que ouvi há muito pouco tempo. Mas é essa a conceção, a de não ter nada fisicamente e ser tudo virtual. Isto para te dizer que em relação a educação, efetivamente como é que se desconstrói essa mensagem do audiovisual e se explica isso às crianças muito cedo? Porque quando estão a ver intervalos dos desenhos animados estão a ver publicidade.

E quando há publicidade, há alguma intenção… os bastiões do capitalismo - são as pessoas que fazem publicidade. A criação da sensação de necessidade para apelar ao consumo é tão simples como isto. E desmontar isto não é difícil. É preciso é explicar isto às pessoas desde cedo, senão temos um problema - seremos apenas vítimas dessa avalanche de imagens.

Pedro Soveral Elias E porventura o cinema sofre com esta falta de educação. Porque eventualmente esta noção capitalista de que falavas acaba por ter como consequência direta as pessoas olharem para o cinema, ou para a produção de imagens em movimento, como coisas meramente do campo do entretenimento. E acabam por, se calhar, não conseguir nem sequer interpretar o que estão a ver, nem talvez sentarem-se - como estavas a referir - 90 minutos numa sala escura (já estou a referir uma sala escura na esperança que as pessoas continuem a ir ao cinema.) Não conseguem ter um nível de atenção que lhes permita absorver a realidade do que estão a ver.

Rodrigo Areias Nem conseguem perceber a importância de sentir essa necessidade. Porque esta coisa dos algoritmos, da criação de necessidade, da criação da dopamina no cérebro - em que a pessoa está sempre "vira para a esquerda, vira para a direita, para cima, para baixo" - é altamente viciante porque, como qualquer droga, vai ao sitio certo, vai bater na porta certa, vai direito aos nossos defeitos enquanto seres humanos; universais.
As pessoas também têm o direito de ser entretidas e o direto de querer ser entretidas. O dever de pensar que é que depois passa a ser mais complicado…

Pedro Soveral Elias Então achas que passa pelas escolas?

Rodrigo Areias Não há como não ser. A minha esperança, voltando aos meus filhos e ao meu papel de educador, é a de criar nos meus filhos essa necessidade [de pensar]. E mesmo sendo todos educados na mesma casa, eles são diferentes… por isso não há formulas.

O que eu acho é que há uma desadequação a esse processo de comunicar a necessidade das pessoas perceberem o que é que estamos aqui a ver todos os dias e com quem é que estamos a levar todos os dias. E essa educação será a única forma das pessoas deixarem de ser vítimas desse próprio processo. E não é mais do que isto. Em última análise, tendo a perceção de que somos vítimas, temos o direito de optar não ser vítimas. Já não ter noção é que é pior.

Pedro Soveral Elias Exatamente. E eu acho que a arquitetura é algo que sofre dessa… não quero chamar "vitimização", mas sim volatilização do processo de representação. Há muitas imagens da mesma coisa.

Como referiste há pouco, as redes sociais - e tudo o que isso comporta - promovem uma noção e um olhar completamente formatados sobre as coisas E por isso é que me parece que a capacidade que há pouco descreveste para o *1960* - de descobrir, de ver pela primeira vez, de passar pela primeira vez com a complexidade de não ter previsto nada - é cada vez mais rara.

Gostava de aproveitar, com esta reflexão, para lançar alguns motes para o futuro; para a formação em arquitetura, que é aquilo que me é mais próximo. Mas como tu disseste, se calhar tem de se começar ainda mais cedo dado que nós começamos a ver filmes a partirde uma tenra idade...

Rodrigo Areias Sim, muito cedo, muito cedo!
Eu acho que a formação em arquitetura é uma coisa específica, mas que devia ser para toda a gente! Não na formação superior, claro, mas sim na formação primária. A arquitetura influi de tal forma na vida de cada um, que assumirmos que as pessoas não têm consciência disso também é grave… vai ao encontro do que falávamos.
Porque tu viveres a tua vida toda embrutecida por um zilhão de edifícios que te violentam visualmente sem tu não teres a mínima perceção disso, a mínima, é uma coisa duma violência… que depois quando vislumbras pela primeira vez outra realidade, outro espaço, sentes-te diferente mas nem sabes porquê.

Estes dias fui a Ponte de Lima – onde já não ia há muito tempo. E dou por mim em Ponte de Lima, no centro da cidade, a olhar e a ver a montanha em frente completamente escavacada porque alguém decidiu vender aquilo para fazerem pedra para construção. E eu dei por mim a pensar e a falar com as pessoas da Câmara Municipal: «Eu não sei como é que se consegue viver aqui, porque eu não consigo parar de olhar para aquilo! Isto é de tal forma violento que eu não sei como é que vocês podem achar que não são vítimas daquilo». Não compreendo como é que uma câmara municipal permite que o ponto de vista de toda uma comunidade, de toda uma cidade, seja uma montanha escacada. Faz-me tanta confusão… que eu disse «eu não consigo estar aqui». No entanto, aquilo é o ponto de vista de toda aquela gente, porque a cidade é virada toda para o mesmo lado. E isto é duma violência, que terá reflexo naquelas pessoas, nos miúdos que estão a crescer hoje…. De uma forma que eles não fazem ideia.

O que eu acho flagrante é não se educar isto desde cedo. E não é necessariamente uma questão de belo na arquitetura, é apenas sobre aquilo que nos agride. Se estivermos no meio de escombros a vida toda, não é… seremos de uma maneira…

Pedro Soveral Elias Sim, e esse processo até pode ser completamente inconsciente. Estavas a lembrar-me aquilo que falavas há pouco acerca do espaço em que cresceste - as ruínas industriais do Vale do Ave, Guimarães, tudo isso à volta – a partir do qual existe depois uma influência bastante inconsciente e involuntária na forma como as pessoas vivem, olham… e mesmo da forma como olham para outros espaços quando saem dali. Ou seja, achas que na base há de facto um problema de ordenamento?

Rodrigo Areias É complexo. Temos esses problemas todos historicamente. Vocês saberão melhor do que eu de onde vem esse drama. Mas na verdade, por isso é que achei que homenagear o Fernando Távora era importante do ponto de vista dum Vimaranense – dizer-lhe que «o meu singelo agradecimento é este».
fazer uma piscina, e então eu, sem autorização do Távora, achei por bem fazer uma cena de vingança.

No fundo uma das cenas do *Ornamento e Crime* que é vingança minha *pos mortem* de Fernando Távora é aquela história da piscina no filme, em que o empreiteiro declara que arquitetos e realizadores não servem para nada… porque ele com muito menos dinheiro construiu uma coisa muito mais bonita. E o enquadramento não se mexe, nem se vê a vista deles que é a vista para a cidade, para não cair na tentação de aquilo cair no belo. Então o plano é sempre fixo, parado, e estão ali 4 minutos a falar e só se vê um zilhão de alumínio, um corrimão de alumínio, que são coisas que não lembram o diabo. Porque eles quiseram

fazer uma piscina, e então eu, sem autorização do Távora, achei por bem fazer uma cena de vingança.

Pedro Soveral Elias E foi por isso que lhe chamaste *Ornamento e Crime*, pela depuração que procuravas? É uma das coisas que o Adolf Loos defende no seu livro.[11]

11 Ensaio/manifesto escrito por Adolf Loos, em 1908, e publicado pela primeira vez em 1913 na *Cahier's daujourd'hui* sob o título *Ornament et Crime*.

Rodrigo Areias Eu tinha um trabalho que envolvia uma série de filmagens para uma exposição. Pediram-me para fazer uns vídeos sobre o Adolf Loos, e então acabei por ler o *Ornamento e Crime* por causa desse trabalho especificamente. Até fiz umas filmagens com o Souto de Moura, outras com o Siza, e de vez em quando vou lá… Na verdade, entrevistei ambos para a preparação dos filmes; nem tinha intenção de usar nada disso. Fui filmar uma conversa com eles para eu próprio ir absorvendo coisas sovre o queria e o que não queria fazer.

E depois não só achei que o título do livro era espetacular - *Ornamento e Crime* -, como também era o facto do livro em si não ser literário, e por isso não ser adaptável ao cinema, não corria o risco do título ser roubado. Então achei que se adequava ao filme; no fundo é a juncão dessas coisas todas.

Empreiteiro e a vista para o alumínio, ***Ornamento e Crime***

Mário Mesquita Qual é para ti o papel da fotografia no filme, ou seja, na produção do filme. O crédito da fotografia, que tem um autor, tem um nome, tem alguém responsável pela parte da fotografia. Até que ponto isso é importante – a maior ou menor depuração da fotografia?

Rodrigo Areias A fotografia no fundo tem um papel, que depende de filme para filme e de realizador para realizador. No meu caso, normalmente o diretor de fotografia é sempre o mesmo - o Jorge Quintela, porque somos amigos há muitos anos, que começou a trabalhar comigo como assistente de um diretor de fotografia, na verdade. E depois eu achei que devia começar a trabalhar com ele, e com ele a liderar o processo. Mas não é o diretor de fotografia que enquadra nos meus filmes. Quem enquadra sou eu. O que para mim é um processo fundamental na definição do que é o meu filme: parte primeiro de um ponto de vista

plástico, e depois normalmente chego a um sítio e sei de que forma é que o quero fazer. Mas obviamente que cada um tem o seu papel. E ele sabe que eu digo que «é para filmar daqui, é uma 35mm, é assim, é assado…», e depois ele tem o seu papel em toda iluminação e em todo o processo com o seu contributo para a fotografia do filme.

É óbvio que há realizadores que põem na mão do diretor de fotografia a responsabilidade do enquadramento, e às vezes até da própria ação e da *mise-en-scène*; fazem apenas direção de atores. E há realizadores que fazem exatamente o oposto - que não falam com atores. Há muitos realizadores conhecidos que nem com os atores comunicam durante uma rodagem inteira, onde estão a fazer é enquadramentos, obcecadamente. Por isso eu acho que estou no meio dos dois, que é o mais normal. Prezo, antes de mais no seu trabalho, o enquadramento, e depois lido com os atores e vou dando indicações de forma mais ou menos natural. Normalmente começo pelo movimento. Ou seja, tenho mais *mise-en-scène* do que propriamente texto. É óbvio que o *Surdina*[12] é ao contrário, porque é o primeiro filme que eu faço a partir de texto, a partir de diálogo - e por isso é mais clássico nesse sentido. E é também mais clássico em termos de enquadramento, de montagem… É um filme feito intencionalmente de forma mais clássica.

12 Rodrigo Areias, *Surdina*, Portugal, Bando à Parte, 2019, 73'

Mário Mesquita Eu acho que na realidade, o que interessa tanto na arquitetura como no cinema, é o produto final - as pessoas só vão ver o produto final. Quando olham para um edifício não tem consciência do processo de pensamento e de criação desse mesmo edifício; e quando vão ver um filme, é exatamente a mesma coisa. E isto leva-me à questão sobre a existência de uma certa invisibilidade que o processo de criação acaba por ter. Em arquitetura podemos ter desenhos belíssimos. Mas não se vai dizer, por exemplo, que «este edifício é uma valente porcaria, mas que o seu processo de criação foi fantástico». E neste sentido, o processo de criação não tem autonomia relativamente ao edifício, porque aquilo que é o produto é ele próprio. E o mesmo acontece no cinema, porque as pessoas vão ver o filme; ao contrário do processo, que é outra coisa…

A questão que eu coloco, é a de como é que tu consideras o teu próprio processo de criação. Será como um elemento que a determinada altura pode ter um caráter autónomo, em termos de o tornar público? Ou seja, já pensaste em alguma vez, com registos intermédios, fazer esse tipo de "exposição pública"? Falar, portanto, do processo e não do produto?

Eu dou o exemplo da Agnès Varda, que acabou por expor muito do seu processo de trabalho que desenvolveu nos seus últimos filmes. Há aí muitas cenas intermédias, muitas cenas cortadas, muito processo de trabalho que é um processo de criação. Por isso, até que ponto o teu próprio processo de trabalho pode a determinada altura ser um elemento autónomo que se possa tornar independente e ser livre, e funcionar por si como se fosse uma produção, um produto final?

Rodrigo Areias É uma boa pergunta. Eu é que não sei a resposta.
Eu acho que há uma coisa que é: independentemente de concordar com a questão do processo, na arquitetura o processo é mais distante do que no cinema. O cinema ainda tem uma proximidade maior… O arquiteto não vai ser o empreiteiro, não vai ter a mão na massa. É claro que o acompanhamento da obra é essencial para garantir que tudo funciona, mas, efetivamente nós cineastas ainda conseguimos uma proximidade maior com o objeto. O meu grande esforço enquanto processo é que nos possamos divertir enquanto fazemos

filmes, e que guardemos histórias para a vida .

De certa forma também tem este lado familiar do processo de ir adensando e ir incorporando cada vez mais pessoas. Por outro lado, há sempre um grupo de pessoas que é mais ou menos o mesmo, e que se permite a essa exuberância que é ter o direito a fazer um filme. Mas é claro que não deixa de ser uma coisa muito mais complexa…
Até porque o princípio do financiamento, e até para o resultado - o objetivo do objetivo - é sempre o mais difícil. E nesse sentido, o *Hálito Azul* é um filme que eu não queria ter acabado de filmar; e com o *1960*, tive extrema dificuldade em perceber que tinha acabado de filmar. E dificuldade extrema significa que mesmo depois do filme estrear, eu continuei a filmar para esse filme – pela forma aditiva de tudo aquilo, a forma como eu passei a olhar para os edifícios, para os seus defeitos, para os seus pormenores… Dava por mim numa qualquer parte do planeta, onde nunca tinha estado antes, a sentir uma necessidade de ter película num saco e uma câmara. Essa sensação demora muito tempo até se perder, e é tudo meio doentio de um processo meio obsessivo. Mas acho que em qualquer profissão, quando uma pessoa faz aquilo que quer mesmo fazer independentemente das limitações para o fazer, cria-se um processo meio obsessivo.

Efetivamente estou sempre a sonhar que estou a filmar. Dou por mim a olhar para as pessoas e a pensar que personagem é aquele e onde é que o vou meter. E as pessoas vêm ter comigo e perguntam «desculpe, está a assustar-me, está a olhar para mim com um olhar assustador». E de repente, estás a fazer um filme. Este lado obsessivo é meio confuso.

E com *décors* é igual - chego a um sítio e digo «tenho que vir filmar aqui». Não sei o quê, não faço ideia do quê... chego a um sítio, entro numa casa e digo assim «isto é inacreditável!». E isto até pode ser o processo que me faz pensar num filme. E assim começa…

No *Estrada de Palha* foi assim - estava a trabalhar noutro filme, era assistente de realização. Estava em Castelo de Vide, a preparar outro filme durante uns dois meses, e passava por uma série de sítios e a pensar que um dia teria que lá voltar para os filmar. E por isso é que aquelas pessoas todas que depois acabam também por entrar no filme - a porteira da câmara municipal, o jardineiro público - eram as pessoas com quem eu estava regularmente. É o espaço que me faz pensar criativamente o que fazer.

No *Surdina*, no primeiro dia em que fomos ver coisas, levei o Valter Hugo Mãe com aquela senhora que entra no filme também - que é do centro histórico, uma pessoa que me é muito próxima -, que nos levou a ver uma série de *décors*. Eu a pensar naqueles espaços… por exemplo, a casa do Isaque (António Durães) existia antes de existir Isaque; e os senhores que lá viviam já lá não estavam quando filmámos, já tinham falecido; mas à época de quando a fomos visitar ainda lá viviam. Eu vivia lá perto, conhecia os senhores desde miúdo, e aquilo sempre me fascinou - as pinturas na parede, meio a desfazer-se; uma coisa já de meio de nobreza falida, algo meio estranho. Entrei lá muitas vezes, e o próprio personagem acabou por ser influenciado pelo espaço.

Pedro Soveral Elias A pergunta do professor fez-me lembrar o documentário do Thom Andersen.[13] Ele anda pelas obras do Souto de Moura a filmar e também a ler algumas passagens dos seus livros - quase em semelhança ao *1960* -, e no final, o Souto de Moura acaba por dizer que à parte de todas as semelhanças entre o cinema e a arquitetura - a multidisciplinaridade, o orçamento, até às vezes certos processos de corte, de montagem e de enquadramento - há uma coisa que os difere totalmente: a ideia de que um filme vai existir para sempre, sem mudanças; existirá sempre naquela forma. Ao invés de um edifício,

13 Thom Andersen, *Reconversão*, Curtas Metragens CRL, 2012, 65'

que acaba por estar sujeito ao tempo, e pode até tornar-se mais natureza do que propriamente objeto humanizado.

E esta noção de transformação das coisas é interessante para se perceber que no final de contas, dois objetos que são construídos para serem percecionados - vistos por alguém - têm depois consequências e efeitos temporais completamente diferentes.

Edifício em construção,
Ornamento e Crime

Crianças a brincar no porto de
Ribeira Grande, ***Hálito Azul***

1 de Outubro de 2020

Um dos mais celebrados diretores de fotografia nacionais, Mário Barroso (1947) formou-se em Realização e Fotografia pelo I*nstitut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC), em 1976, no seguimento do seu exílio político em França e na Bélgica. Os seus trabalhos como diretor de fotografia incluem colaborações com realizadores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Fonseca e Costa. Para além de algumas participações como ator, realizou três longas-metragens, das quais se destacam *Um Amor de Perdição* (2009) - inspirado na obra homónima de Camilo Castelo Branco - e *Ordem Moral* (2020) – o seu mais recente filme baseado na vida de Maria Adelaide Coelho, herdeira e proprietária do Jornal de Notícias.

a naturalidade técnica de mário barroso

Pedro Soveral Elias A minha conversa consigo vai ser para o Mário enquanto diretor de fotografia e para o Mário enquanto realizador. Porque são duas perceções diferentes: uma que é completamente cúmplice da ideia projectual de outrem, e outra aliada à criação com o domínio total do objeto cinematográfico.

Agnès Varda dizia algo como «o cinema e a fotografia são como irmão e irmã, inimigos depois de cometerem incesto». Ou seja, um anda de braço dado com o outro apesar de serem coisas diferentes. E depois no meio disto tudo vem a interpretação do espaço [cinematográfico]…

Será que me consegue esclarecer a dualidade que possa, eventualmente, existir entre a fotografia enquanto funcionalidade e operacionalidade na imagem de um filme, e a fotografia enquanto estetização dessa imagem? Por outras palavras, a antítese entre função e estética.

Mário Barroso Eu sou muito pouco teórico. Fazer filmes é, evidentemente, trabalhar no espaço que temos. Mas é essencialmente trabalhar com atores. Posso conversar consigo sobre como é que eu exponho os espaços, como é que exponho os atores, como é que eu integro os atores nesse espaço. Mas não posso ir muito mais longe que isso... Agnès Varda escreveu imenso sobre cinema; eu nunca escrevi nada sobre cinema. Não sou teórico, nunca fiz crítica cinematográfica, nunca refleti profundamente sobre aquilo que você gostaria que eu tivesse refletido.

Pedro Soveral Elias Algo em que pensei quando li algumas entrevistas que o Mário deu a propósito do seu novo filme *Ordem Moral*[1] - e até mesmo depois de o ter visto no cinema e de refletir em todos os outros em que já trabalhou - é que há uma coisa em comum entre muitos dos seus filmes e o espaço da casa, o espaço doméstico. Não só a casa Veva de Lima que usou para este último filme, mas também o Palácio da Quinta do Bacalhôa para *As Bodas de Deus*[2], ou até mesmo a quinta do *Vale Abraão*[3]. São tudo espaços "domésticos" que condicionam completamente o movimento dos personagens, e que aposto que tiveram condicionamentos reais para si enquanto técnico; e a partir desse condicionalismo, interessa-me perceber como é que manipulou o espaço, ou como é que - pegando nestes exemplos concretos - olha para uma casa, para um sítio que existe, e o enquadra em torno

1 Mário Barroso, *Ordem Moral*, Portugal, Leopardo Filmes, 2020, 101'

2 João César Monteiro, A*s Bodas de Deus*, Portugal, Madragoa Filmes, 1999, 150'

3 Manoel de Oliveira, *Vale Abraão*, Portugal, Madragoa Filmes, 1993, 187'

de uma narrativa e de personagens.

Mário Barroso Como é que eu hei de falar disso… Vamos falar então de coisas concretas. O *Vale Abraão*, evidentemente que é um filme que eu adorei fazer, apesar de não me recordar muito bem. Nunca mais o vi, sabe… Ainda por cima o espaço do *Vale Abraão* - os *décors* -, eram escolhidos pelo realizador. E o que é que eu fazia? Eu utilizava o espaço… fazia a fotografia desse espaço, iluminava-o, dava-lhe o ambiente e iluminava os atores. Os únicos espaços que posso falar – os que escolhi - são dos filmes que realizei, evidentemente. A casa Veva de Lima foi um achado de última hora porque não tinha sítio onde filmar. Eu tinha uma história e precisava de contar essa história, que era de uma mulher muito rica. Nós não tínhamos dinheiro para escolher um *décor* que nós próprios transformássemos em função da nossa necessidade. E por isso, quando eu vi a casa Veva de Lima, achei que aquele espaço se adaptaria à história que eu iria contar. E não era muito caro… enfim, não sei quanto é que o produtor pagou por isso, mas não era seguramente muito caro. E depois a casa em si tomou uma força que eu a princípio até nem tinha imaginado – conseguir adaptar aquele *décor* - as suas cores e o espaço - ao filme. Por exemplo, na história que eu contava, a senhora muito rica gostava muito de teatro. E quando ela e o marido decidiram ir para o palacete que ainda hoje existe, construíram lá um pequeno teatro. Ora, não havia teatro nenhum na casa Veva de Lima e eu procurei por tudo o que era Lisboa um teatro que eu pudesse depois integrar na casa. Não havia. Não encontrei nada que fosse, era tudo muito grande. E por isso, utilizei o espaço que tinha à minha frente - aquelas duas salas que se colavam uma a outra - e resolvi transformar uma das salas em pequeno teatro, que se montava e desmontava. E de facto aí, a casa teve uma função muito importante.

Eu tenho, de facto, uma coisa quando realizo um filme - dos poucos que realizei -, que é a de facilitar ao máximo tudo o que seja a dificuldade técnica, porque quando se está a fazer um filme há pouco tempo. E a coisa pior que há para um realizador quando trabalha com um diretor de fotografia, outro que não seja ele, é o facto de estar muito dependente do tempo. Eu tive a tendência de fazer o mais simples possível, utilizando a luz que era natural e o espaço que me agradava profundamente.

Pedro Soveral Elias Para o personagem da Maria de Medeiros, a casa acaba por se transformar quase num espaço teatral - quando ela entra e sai, seja para a sala de refeições, seja quando sobe aquelas escadas, parece que tudo está sempre posicionado de forma a que a casa sirva os seus movimentos; pelo menos na minha interpretação. Por isso, acho que há aqui algo de muito interessante para perceber, que é a forma como tudo isto se transformou – o espaço deixou de ser puramente uma casa e passou a ser algo mais…

Mário Barroso A partir do momento em que se faz um filme, o espaço que existe é muitas vezes completamente artificial. Eu adapto o espaço às necessidades do filme e às necessidades do ator.

A ideia do teatro foi uma ideia que estava muito presente na minha cabeça desde a altura da escrita do guião – e se você viu o filme, viu que há muito teatro no filme. Há um lado teatral de facto, até porque aquele era um espaço que por si só era teatral. Agora, eu também o adaptei muito às minhas necessidades. Mas eu podia ter contado ali uma história completamente diferente e teria filmado esse espaço duma maneira completamente diferente. Imaginemos que era a história dum crime - evidentemente que não teria filmado

da mesma maneira. Eu filmei-a assim porque o lado teatral que eu queria para o filme encontrava-se lá também: a entrada dela para o pequeno almoço; a abertura do *rideau* que foi posto - que não existia lá, evidentemente - para quando ela aparece com aquelas ligaduras na cabeça; aquela entrada em casa logo no início do filme - que eu não tinha nunca pensado fazer uma coisa daquela maneira, mas dado que na casa havia aquele pano vermelho que se abre no início estava lá e eu disse, «bom, vamos utilizar isto como no teatro».

Portanto, o cinema é isso, é transformar um espaço que à partida está destinado a outra coisa; utilizá-lo e transformá-lo em função da necessidade do filme, dos atores…

Pedro Soveral Elias Ou seja, por vezes pode existir uma falsa perceção realista do espaço que existe por parte do espectador, porque o mesmo é manipulado ao propósito da narrativa e da filmagem. Mas quando se filma cidade, o mesmo pode já não acontecer. E eu reparei - até fiz este comentário quando saí da sala de cinema – que houve pouca cidade neste filme. Houve muito espaço doméstico enquadrado em poucos vislumbres de espaço urbano.

Mário Barroso Houve de facto muito pouca cidade e por uma simples razão: o filme passa-se em 1918, e fazer um personagem atravessar uma rua hoje em Lisboa, tendo que transformar esse espaço numa rua de 1918, é uma fortuna. Hoje em dia, provavelmente nem o Spielberg teria a possibilidade de transformar suficientemente Lisboa para ter mais espaço exterior. O espaço exterior que existe - as únicas coisas que eu filmei em exterior - é aquele bocadinho quando ela vai a casa do *chauffeur*. Aquilo foi de facto um espaço que era um pátio muito pequenino - você está a ver como é que são os pátios ali. Na altura em que eu era miúdo aquilo era um pátio duma pobreza extrema e estava ao abandono, não havia ali ninguém e nós pudemos, com muito poucos meios e com muito poucos figurantes, transformar aquele bocadinho do pátio e fazer como se fosse uma rua que existia.

Penso que o cinema é isso, o cinema é essencialmente estúdio. O espaço é na maior parte dos filmes que se vê - provavelmente está a ver uma casa extremamente pobre que afinal é uma casa riquíssima que o decorador esteve ali a transformar, a pôr papel rasgado na parede… No caso da Veva de Lima, esse problema estava resolvido porque tudo o que você vê no filme já lá estava; não houve um trabalho de decoração muito grande. A decoradora fez um trabalho magnífico, mas foi mais de retirar objetos e colocar objetos - retirar uns que não correspondiam à época e colocar, por exemplo, uma jarra com umas flores...

Pequeno-almoço na casa Veva de Lima, ***Ordem Moral***

Pedro Soveral Elias E por comparação, como foi o processo para os outros filmes em que não foi realizador e no quais, portanto, o espaço já estava escolhido? Foi também apenas um processo de adaptação?

Mário Barroso O espaço utilizado pelos realizadores com quem eu trabalhei não era na maior parte dos casos eu que o escolhia, nunca fui. Um diretor de fotografia não escolhe os espaços. O Manoel de Oliveira, por exemplo, tinha aliás uma maneira… Ele escolhia o espaço em função do filme que ia fazer e transformava-o muito pouco - ora é um bocado o que eu fiz neste também. No *Vale Abraão*, aquela casa existia e nós filmamos exatamente como ela existia. Mas muitas vezes não é assim que se passa- nós às vezes escolhemos um espaço porque tem condições, tem os tetos muito altos onde se pode por projetores, etc; e depois transformamos esse espaço em função das necessidades do filme.

Pedro Soveral Elias E quanto a forma como a câmara se movimenta por dentro desse espaço: é a partir da comunicação entre o diretor de fotografia e o realizador, ou é uma decisão unilateral?

Mário Barroso Não é a opinião da maior parte dos meus colegas, mas a minha posição é que é o realizador o responsável pela imagem. Depois o *savoir faire* - a maneira como o diretor de fotografia ilumina, cria o ambiente, etc. – evidentemente que há ali uma comunicação… O Manoel de Oliveira, imaginemos, iluminava esse *décor* ao meu gosto, à minha maneira. Mas o Manoel podia chegar e dizer «Mário, você desculpe, mas eu não queria nada disto; isto está muito claro eu gostava que isto estivesse muito mais sombrio». A imagem dum filme, contrariamente ao que diz a maior parte dos diretores de fotografia, é da estrita responsabilidade do realizador.

Há um grande diretor de fotografia português, que infelizmente está muito doente e já nem pode colaborar consigo – provavelmente teria mais talento para falar disto - que é o Eduardo Serra. Foi nomeado duas vezes para os Óscares de melhor fotografia e fez filmes.[4] No entanto trabalhou pouco tempo como diretor de fotografia, mas foi muito tempo assistente. O Eduardo Serra só podia fazer a imagem que fazia porque o realizador, a produção, lhe davam o tempo suficiente para que isso acontecesse. E o tempo tem no cinema uma função extraordinária, porque, por exemplo, se o diretor de fotografia tem 6 horas para filmar num *décor*, vai utilizar 3 das 6 horas para pôr projetores e para ser minucioso; e o realizador fica sem tempo para trabalhar com os atores, para fazer os movimentos de câmara que quer, etc. E o movimento de câmara nunca é escolhido pelo diretor de fotografia, é sempre o realizador. É evidente, às vezes [o realizador] não sabe bem e o diretor de fotografia pode ajudar. Mas a escolha é sempre do realizador.

4 Nomeado aos Óscares pelos filmes *As Asas do Amor* (1997, Iain Softley) e *A Rapariga com Brinco de Pérola* (2003, Peter Webber).

o

Pedro Soveral Elias Aposto que o que lhe vou perguntar agora também já lhe deve ter sido perguntado há pouco tempo relativamente ao *Ordem Moral*. Há um espaço que é possível ser comparável em várias obras, duas das quais o Mário trabalhou, e outra que é o *Jaime*[5] do

5 António Reis, *Jaime*, Portugal, Centro Português de Cinema (CPC), 1974, 35'

António Reis, que é o panóptico do Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa. É um espaço enigmático recorrentemente representado no cinema português de várias formas. E o que é muito interessante perceber é a forma como se materializam as diferentes perspetivas sobre o mesmo espaço…

Mário Barroso Aquele espaço inutilizado do Miguel Bombarda… eu próprio já lá filmei filmes franceses como diretor de fotografia. Aquele espaço deve ter sido filmado dezenas e dezenas de vezes - umas vezes é um hospital, outras vezes é uma prisão, outras vezes é um convento. Adapta-se, portanto, às necessidades de cada filme.

Pedro Soveral Elias Isto surgiu-me porque há uns tempos estava a ler uma entrevista que o João Mário Grilo deu a propósito do filme Longe da Vista (1998) que se passa na prisão de Monsanto, e de repente surgiu na conversa o tema do panóptico. Estava a conversar na altura com o arquiteto Nuno Portas e começaram a refletir sobre esta ideia do espaço controlado e de como é que isso envolve a perceção das pessoas. E às tantas, o Nuno Portas diz que "o espaço da arquitetura pode ser visto como um espaço rígido que determina comportamentos ou então um espaço mais aberto que impõe menos e dá mais possibilidades de escolha ou adaptação".

E com isto, eu comecei a pensar nas várias formas com que este espaço que estávamos a falar já foi filmado, e no facto de ser precisamente a sua possibilidade de abertura que o faz ser tão estimulante para que várias histórias e vários cenários possam ser lá criados. E depois, lembrei-me daquele *travelling* do João César Monteiro, n'*As Bodas de Deus*. Porventura, de cada vez que filma naquele espaço, sente-se condicionado pela perceção do que já lá experienciou anteriormente?

Cena no panóptico do antigo Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, ***As Bodas de Deus***

Mário Barroso Imenso, mas imenso!
Se eu já lá filmei, ou se já vi um filme que se passou nesse espaço, evidentemente que fico condicionado. E fico preocupado em como é que eu vou fazer diferente do que aquilo que já lá se fez. E depois, naturalmente, as coisas são diferentes porque as situações são diferentes, os atores são diferentes, a história é diferente, e portanto, adaptamos o espaço a isso - às nossas necessidades enquanto realizador.

Eu como diretor de fotografia não posso falar muito do espaço. Para já, nunca fui muito teórico nem refleti profundamente sobre isso…

Pedro Soveral Elias Acho que pode, principalmente por uma coisa que já me disse logo no início e que é muito interessante - que é a ideia de que num filme o espaço pode ser tão manipulável e simulado como numa fotografia. Foi assim que comecei a nossa conversa, a falar de como é que as coisas se tornam irrealistas, ou mais ou menos verossímeis. E no cinema isso acontece de forma orgânica… a constante simulação do espaço.

Mário Barroso Olhe, depois… eu nem sabia, nem me tinha apercebido disso, mas de repente lembrei-me que o filme do João Botelho, acho que é o filme que ele fez sobre o Eça de Queiroz - *Os Maias*[6] - foi filmado na Veva de Lima. Depois de eu estar lá dentro a filmar é que disse «Espera lá que esta parede parece-me que é idêntica à parede do João». Porque tanto ele como eu não mudámos nada. Aliás, não tínhamos autorização para tocar naquilo… No entanto, a maneira como ele utilizou aquele espaço foi diferente da maneira que eu utilizei. E a maneira em que eu utilizo o espaço do panóptico é diferente do que fez o João César Monteiro, é diferente do documentário do António Reis. Um documentário não, é um filme fantástico sobre um personagem que esteve lá muito tempo. Mas tanto um como outro utilizaram o espaço em função daquilo que queriam dizer, da história que queriam contar e da situação que queriam mostrar. É evidente que me preocupou sempre muito, quando fui filmar para o Miguel Bombarda, o facto de aquilo ter sido filmado tantas, tantas vezes. Eu próprio acho que filmei lá dois ou três filmes como diretor de fotografia e aquilo incomodou-me muito de início. Depois, a partir do momento em que eu estou obrigado a fazer o filme, estou na minha história, estou no meu filme, e aquele espaço torna-se completamente diferente. Pelo menos o olhar que eu tenho nesse momento é completamente diferente do olhar que eu tive quando lá filmei como diretor de fotografia.

6 João Botelho, *Os Maias: Cenas da Vida Romântica*, Portugal e Brasil, RTP, 2014, 139'

○

Pedro Soveral Elias Eu li a seguinte frase que disse numa entrevista recentemente a respeito do tempo, precisamente, do tempo que passa por nós enquanto pessoas: "Hoje, felizmente, toda a gente pode fazer um filme".[7] Quando li estas palavras, pensei imediatamente no facto de hoje, felizmente ou infelizmente, toda a gente ter acesso à captação de uma fotografia, de retratar o mundo, filmando-o ou não. E já tendo o Mário conotado isto de forma positiva, pôs-me a questionar uma série de coisas… não estará o mundo já cheio de imagens? Será que as pessoas não se tornaram preguiçosas?

7 Entrevista por Ricardo Vieira Lisboa, «*Mário Barroso: "a maioria dos realizadores não sabe o que quer"*», 10 de Setembro de 2020, plataforma À Pala de Walsh.

Mário Barroso Eu acho que não. Eu quando digo que atualmente é muito mais fácil fazer um filme, eu estava a referir-me essencialmente aos custos. Noventa por cento dos filmes que eu fiz foi em filme - eu não sei nada destas câmaras digitais que eu agora utilizei neste filme. O primeiro que realizei com o Paulo [Branco] era feito em filme, era película. Agora demoraria muito tempo a dizer qual é a diferença, mas uma coisa é certa: hoje em dia você com um telemóvel pode fazer um filme. Qualquer câmara fotográfica hoje tem a capacidade de filmar em 4K….

Enquanto eu estava a montar o filme decorria o IndieLisboa. Havia duzentos e cinquenta filmes a apresentar, curtas metragens essencialmente. Eu estive a ver dez filmes

e não havia duas vezes o mesmo diretor de fotografia - coisa que não era bem assim quando se filmava em película. Tinha que se procurar o diretor de fotografia que tinha a responsabilidade de não mandar para o lixo, de não estragar o dinheiro que se empregava nessa coisa. Hoje em dia não. A câmara digital e os monitores de controlo permitem ver exatamente, ou muito aproximadamente, aquilo que vai ficar no final. Ou seja, não se corre o risco de «Olha, o homem espalhou-se. Estava a filmar à noite, iluminou aquilo mal, e não se vê nada».

Pedro Soveral Elias Há alguma preocupação, se calhar não do Mário mas talvez de outros, em adaptar as condições da cinematografia às pessoas? Porque da mesma forma que hoje em dia têm facilidade em registar o mundo de diversas formas, tem também variadíssimas plataformas para assistir a esse registo, seja de que forma for… há alguma preocupação com este fenómeno?

Mário Barroso De fato hoje em dia a imagem banalizou-se completamente. Isso não retira nada ao filme em si, mas o que se vê são dezenas de filmes que não tem interesse nenhum, que repetem as imagens e que são sempre a mesma coisa.

Isto é o meu ponto de vista, mas um bom filme exige uma reflexão, um olhar e um querer. Quando se trabalhava com película não se podia fazer trinta *takes*… não podia fazer-se trinta vezes a mesma coisa. Nem havia dinheiro! De cada vez que uma bobine se gastava eram umas centenas de euros que iam para o galheiro… Ou seja. tinha de haver uma ponderação. E a mesma coisa na montagem, que até é mais importante que a filmagem. Antigamente, para se montar um filme havia umas salas de montagem com máquinas, e para cortar três imagens num plano, a montadora cortava-as e punha-as numa coisa onde se iam cortando…. Uma coisa que hoje em dia se faz em dois minutos. Portanto, a montagem dum filme exigia uma reflexão muito aprofundada antes de se começar a montar. Porque depois se dizia «afinal vou repor as três imagens ou os três minutos que se tirou ao filme». E para repor era um processo que demorava um tempo desmedido. Hoje, você está a montar um filme, põe uma sequência aqui, depois inverte, põe a sequência ali…

Pedro Soveral Elias No entanto, se calhar o que falta - ou que está aqui em jogo - também é precisamente a questão do tempo de que está a falar. Porque o facto de toda a gente já estar tão saturada com esta banalização das imagens que nós falamos, também as torna facilmente distraíveis, ou seja, parece que há cada vez mais cortes - uma montagem mais complexa para entreter mais - e de repente o tempo do próprio filme começa a ter outra interpretação.

Mário Barroso O Pedro é arquiteto, está a fazer arquitetura. Imagine... vocês hoje já devem ter softwares - não sei como é que isso se chama - que permitem visualizar [o espaço]. Agora imagine quando não havia softwares, tinha que imaginar o espaço apenas desenhando-o. Não sei bem como é que isso se passa em arquitetura, mas seguramente não podia estar a ver dez espaços diferentes ao mesmo tempo. E quando mostra o seu projeto ao cliente, esse projeto tinha que estar extremamente…

Pedro Soveral Elias Sim, mas o que eu queria dizer, é o facto de, por exemplo, em arquitetura existirem novos softwares que permitem outras formas de projetar que podem levar a que as pessoas fiquem demasiado programadas, muito presas a esse tipo de projetar.

E o mesmo pode, eventualmente, acontecer com cineastas – devido ao público já estar programado para um tipo de visualização, ou para uma forma de ver uma obra com um tempo específico – que também se podem sentir na obrigação de fazer outro tipo de montagem.

Mário Barroso Hoje em dia, acontece muito estarmos a filmar e «depois logo se vê na montagem». Não, não se vê nada na montagem. Tem de se fazer antes, tem de se ter a ideia… isto nos filmes que eu gosto. E é por isso que eu digo que não é por atualmente estarem dezenas de câmaras à disposição de toda a gente que, do meu ponto de vista, não vai mudar estritamente nada em relação àquilo que se quer fazer. Há uns tipos que sabem o que vão fazer, outros que não sabem e que filmam…

Eu já fiz alguns filmes em digital como diretor de fotografia também. A quantidade de planos que se filmam, que eu sei pertinentemente que é para ir para o lixo, é inimaginável. O Pedro falou do João Mário Grilo, que eu não conhecia até trabalhar com ele recentemente uns quatro dias a ajudá-lo a acabar um filme que está a realizar. E eu dizia ao João; «Fazemos o que quiseres. Queres fazer um plano apertado? Fazemos. Queres fazer mais largo? Fazemos. Fazemos um apertado, depois outro mais largo, depois outro mais largo, depois outro mais largo…». Mas se estivesse a fazer em película não fazia assim, porque estava lá o diretor de produção a dizer «você veja bem que já está na terceira caixa». Portanto, o olhar que tem de se ter em relação ao filme, ou em relação a casa, ou em relação ao projeto, é exatamente o mesmo. A maneira de fazer muda.

Pedro Soveral Elias Mas se calhar a preocupação, nessa forma programada de fazer as coisas é que é diferente. Porque se eu tenho a possibilidade de retratar o mesmo vão, por exemplo, de dez maneiras diferentes, provavelmente eu não vou ter um cuidado ou um olhar tão atento para tentar que as coisas resultem de uma forma mais imediata…

Mário Barroso Vamos imaginar: você faz um projeto e põe a casa-de-banho aqui, a cozinha ali, o quarto, as escadas, etc. E quando apresenta o projeto, apresenta-o com a sua ideia, com a sua visão do espaço, com a maneira como imagina que o espaço vai ser utilizado. Pode haver todos os softwares possíveis do mundo para permitir interpretar isso. Mas não muda nada em relação ao projeto que você tem.

Um bom arquiteto, penso eu, quando apresenta o projeto ao cliente - depois de ter discutido com ele - apresenta um projeto que é o seu projeto, não vai estar a mudar ali tipo «Ah, então está bem, tira-se daqui e põe-se ali». E no cinema, acho que será sempre assim. O facto de, hoje em dia, haver meios técnicos muito mais acessíveis e menos dispendiosos não muda estritamente nada quanto ao olhar que o realizador tem de ter em relação àquilo que quer fazer e em relação ao espaço. Quer dizer, é evidente que com uma câmara digital você pode utilizar o espaço da Veva de Lima e dizer «Agora vou fazer um plano daqui, depois faço mais outro dali, depois faço outro plano de acolá, e depois no fim escolho». Se faz isso o filme é mau… porque não sabia aquilo que queria. Eu, por acaso, neste filme deitei muita coisa para o lixo de que não gostei. Mas normalmente eu monto aquilo que filmo.

Pedro Soveral Elias No entanto, disse que tinha já trabalhado com cineastas que não sabiam bem o que queriam. Por isso é que o questionei daquela forma.

Mário Barroso Foi o "pão nosso" da minha vida. Uma coisa é trabalhar com o Manoel de Oliveira, com o João César Monteiro, com cineastas. Outras é falar com… Eu, aliás, tenho de fazer aqui uma distinção entre o cineasta e o realizador. Quantas vezes nós chegávamos ao *plateau* e o realizador «Comment tu vois cá?» - eu trabalhei mais em França - «oh Mário, como é que vês isto?». Temos o guião, temos o argumento, temos uma sequência - há um homem que sai pela porta, vem com um ramo de flores -, e o realizador pergunta-me como é que eu vejo isso. «Como é que tu vês isto?» era a pergunta mais generalizada na maior parte dos filmes que eu fiz. Com o Manoel de Oliveira não era nada assim. Quem via era ele, percebe? Ele pegava na câmara, «isto é o que eu quero fazer, o ator entra por ali, faz aquilo…». E isso não muda nada em relação ao digital.

O olhar no cinema é crucial. Não concebo um bom filme em que o realizador não tenha uma visão muito precisa do espaço, do ator nesse espaço, por muito digital que a filmagem seja. Com o João Mário… uma vez estávamos a filmar uma coisa em que ele me espantou… é que o João Mário é um teórico! Eu gostei muito dele, humanamente demo-nos muito bem. E fiquei muito espantado como é que um cinéfilo como ele, e um teórico como ele, era tão angustiado e tão preocupado de filmar oito vezes… A história é: «era uma vez um homem que entra num táxi, desce do táxi e entra numa casa, numa pensão». E eu disse-lhe: «como é que tu vais montar oito planos de um homem a sair dum carro e a entrar numa pensão?». Os oito planos que nós filmamos não podem ser montados porque uma pessoa levanta-se [da sala de cinema] e vai-se embora - o carro chega, o homem abre a porta, sai do carro, depois vê-se o homem a sair pelo outro lado, e depois chega à porta… Ele até se riu. Mas não sei bem como é que ia montar aquilo, e decidiu que o melhor era, de facto, fazer os oito planos. Depois logo se vê.

Pedro Soveral Elias Se calhar o problema é precisamente a pressão da teoria de que o Mário estava a falar.

Mário Barroso Ele é muito teórico, achei graça. Aliás, isso aconteceu-me muito com realizadores muito cinéfilos. Quando dizem «Lembraste do *Citizen Kane*[8]?» E aí começam a baralhar tudo. Tal como com os realizadores que são entrevistados - eu tenho sempre um grande pudor em relação a isso – e começam a referir-se aos filmes de Buñuel e de Kazan… E tu perguntas para ti próprio - não perguntas ao realizador que isso seria mal visto -, «como é que esta pessoa está a referir-se ao Kazan ou ao Buñuel, e porque é que não faz como ele?».

(risos)

Pedro Soveral Elias Na arquitetura julgo que é a mesma coisa, na verdade…

8 Orson Welles, *Citizen Kane*, EUA, RKO Radio Pictures, 1941, 119'

A paisagem de ***Vale Abraão***

8 de Outubro de 2020

A Dama de Xangai, Orson Welles, 1947

a perceção da experiência

per·cor·rer [1]

verbo transitivo
1 Andar, atravessar rapidamente algum espaço;
2 Perfazer um giro, uma revolução;
3 Investigar;
4 Relancear a vista por.

1 *Dicionário Priberam da Língua*, <https://dicionario.priberam.org>

A noção de percurso, ou trajeto, é-nos familiar logo a partir dos primeiros passos na formação em arquitetura. Até antes disso, quando a atenção inconsciente pelos objetos construídos vigora a favor de uma sedução incompreensível pela forma. Acontece que, tal como é instigado a cada estudante ao longo do seu percurso de aprendizagem da cultura e da técnica arquitetónicas, quando alguém assume a responsabilidade de formular espaço e de o integrar no seio de um mundo em sucessivo desenvolvimento, a atenção ao que nos rodeia é redobrada pelo peso da responsabilidade de edificar. Uma responsabilidade, em primeiro lugar, envigorada pela vontade de conhecer e, posteriormente, pela vontade de fazer melhor. E é com base nesta constatação que se pode afirmar que a forma como tudo nos é apresentado importa para a total assimilação e compreensão de qualquer conteúdo, e que tal é válido para um desenho, um projeto, um espaço construído ou até para uma conversa.

Posto isto, a atitude crítica em relação a qualquer teor ou forma - tanto no que às visibilidades e invisibilidades de discursos e narrativas diz respeito, como à própria intenção de representação dessas (in)visibilidades - deve ser constantemente estimulada pela sua própria irreverência. O que significa que a inconformidade deve fazer parte de cada arquiteto(a) na sua produção projectual, pois, afinal de contas, muitos de nós iremos fazer sempre o mesmo projeto, em contextos diferentes e com programas distintos, numa busca

permanente por nos encontrarmos a nós próprios. Quem o diz são os mestres.

Assim, o percurso de cada um por entre os meandros da profissão, como em qualquer outra sujeita à subjetividade da circunstância, deve ser encarado como uma fuga ao conformismo. E essa fuga diz também respeito à forma como nos fazemos representar por aquilo que fomos vendo e por tudo o que fazemos. É por isto tudo que a representação do espaço construído pode apresentar as mais variadíssimas formas e que a capacidade individual da sua interpretação é completamente condicionada pela experiência de cada um. Vejamos, se a concretização de qualquer espaço só é bem sucedida do ponto de vista da sua sociabilidade – é verdade que a ruína também é válida, mas julgo que dessas está o mundo cheio -, então a perceção de cada um sobre esse mesmo espaço só deve ser validada com o reconhecimento do movimento que é inerente a essa sociabilidade. Aqui, entra em confronto o percurso individual do arquiteto enquanto ser criador (mas não apoteótico), e a verificação do percurso coletivo que resulta do espaço projetado. Mas o movimento, o percurso, está lá sempre. E essa inevitável constatação deveria ser motivo suficiente para que cada um e cada uma, independentemente da diferença com que olhe e caminhe, questione a direção que cada pessoa decide tomar no espaço que a rodeia. No entanto, apesar desse espaço poder-nos surgir sob a mais variadíssima das formas, a utilização recorrente da imagem tem-se perigosamente demonstrado como o veículo principal desse questionamento, podendo desviar a maneira como cada um perceciona o que o rodeia e a caminhada que fez para chegar a esse contexto. A utilização exaustiva deste modelo de representação faz com que, frequentemente, se ignore – algumas vezes por preguiça, muitas vezes por desconhecimento – outros modelos de representação que abririam o espectro do conhecimento e as *portas da perceção* para uma visão mais aproximada a um mundo real. As imagens "são como palavras do dicionário, que só têm valor pelo seu posicionamento e pelas suas relações".[2] E muitas vezes, infelizmente, torna-se dispensável o caráter dessas relações em prol de uma objetividade ilusória a partir da manipulação do significado da própria imagem. É verdade que, tal como comprovado de forma empírica por quem faz do cinema a sua profissão, o mesmo se pode passar com as imagens em movimento. Afinal de contas, a manipulação de significados faz parte da natureza humana e da sua pretensão por direcionar a opinião alheia ao sabor do seu próprio rumo. Mas o movimento, tal como já aqui foi referido, implica uma ideia de liberdade inerente ao percurso ele próprio – seja o de atravessar, o de circular, o de revolucionar ou até mesmo aquele que resulta de uma observação estagnada. Nenhuma câmara precisa de se mexer para que seja captado o movimento da realidade, mas é necessário que o observador atente nessa movimentação para compreender como a sua estagnação depende de um sistema percetivo que vai para além da mera consciência de que o espaço existe. Olhar para uma fotografia pode dar-nos a conhecer a existência de um lugar; constatar que esse lugar é dotado de movimento dá-nos a validação da sua existência.

2 Jacques Rancière, *Os Intervalos do Cinema* (2011); p. 68

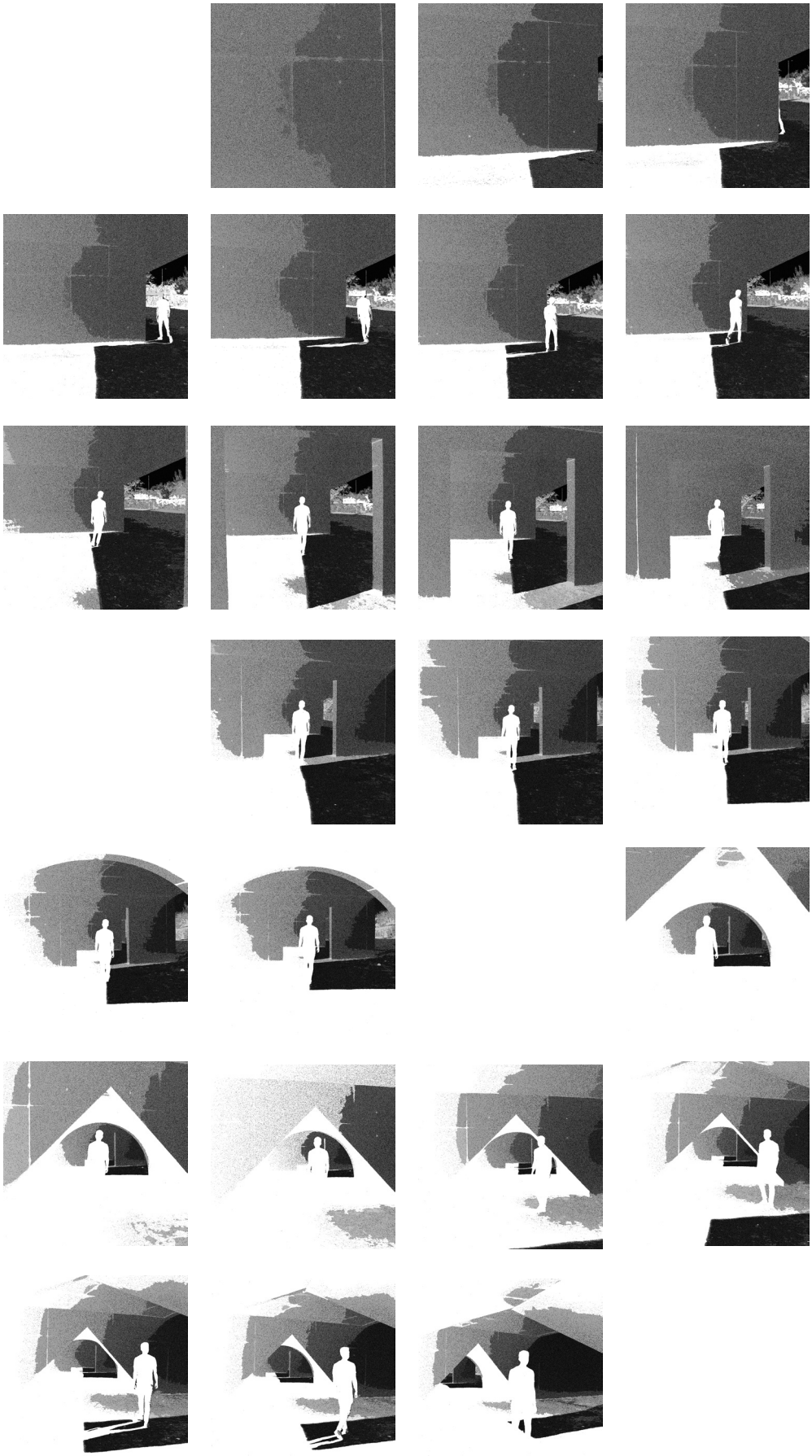
O cinema - ou a cinematografia - não no sentido global de indústria, mas no da objetificação utilitária de que padece, oferece-nos a possibilidade de explorar a confluição de diferentes tipos de linguagens e existências numa só montagem. E por isso mesmo, a elementaridade física e dinâmica que provem da imagem em movimento é reafirmada pela potencialidade da naturalização da quarta dimensão. Apenas quando o tempo e o percurso são sujeitos à representação do espaço é que a sua interpretação poderá ser mais inclusiva e ativa no despertar da consciência crítica de que falava há pouco. Pois, dado que muitos não têm a capacidade de visitar todos os lugares que pertinentemente referimos, o mínimo

que poderíamos fazer seria a de os enquadrar em sistemas de representação abrangentes o suficiente de modo a que atendessem à consciência global das consequências da sua edificação - e não há consequência maior na edificação de um lugar do que ação do tempo que o atravessa.

É por esta razão, a da abrangência de conteúdo, que cada vez mais se torna pertinente a interseção de campos de investigação e a riqueza de conhecimento produzido a partir da sua interação subjetiva. Da mesma forma que é impossível alguém ler todos os livros alguma vez escritos na história da humanidade, é igualmente impossível ver-se todos os filmes ou visitar todos os lugares que compõem a humanização da natureza. Daí que a possibilidade de cada um olhar para esta intersecção entre a arquitetura, a fotografia e o cinema, do ponto de vista da sua experiência pessoal deverá constituir um valor acrescido à significação e ao impacto de cada objeto analisado. Porque se falo aqui de movimento e de percurso, essa pretensão deve refletir-se sobre as minhas divagações com base nas minhas referências. Que, apesar de poderem ter uma base contextual semelhante à dos meus pares, certamente implicará uma interpretação diferente das suas significações. Porque, mais que não seja, seguramente ninguém viu os mesmos filmes que eu pela mesma ordem, ao mesmo tempo que a vida me foi acontecendo e a arquitetura foi fazendo parte daquilo que sou.

As entrevistas – ou conversas - realizadas em torno dos objetos escrutinados no desenvolvimento da presente reflexão demonstraram, acima de tudo, a importância da experiência individual. Nenhum dos ilustres entrevistados deu qualquer parecer sem ter em consideração o seu percurso, pessoal e profissional, ao qual se juntam todas as convicções que tornam cada um tão especial. Analogamente, sinto que a importância dessa transparência se deve, em última instância, ao facto de nenhum deles dar o seu trabalho por finalizado naquilo que é a globalidade das suas ações e das suas interpretações da realidade. Mais uma vez, o tempo que passa por cada um arrasta consigo a multiplicidade de linguagens que tornam possível colocar em evidência a inevitabilidade da experiência enquanto motor de perceção. E a minha, por enquanto, reflete-se na construção de um indivíduo em plena descoberta das imagens que o rodeiam e do movimento que as farão desenrolar-se ao longo da vida. As minhas referências, essas, certamente serão materializadas em algo novo com base neste ponto de partida que deixo em aberto. E o devir encarregar-se-á de transformar esta reflexão e de a dotar de significados diferentes, no futuro, quando o percurso da experiência me mostrar mais e melhor.

11 de Novembro de 2020



fontes de informação

bibliografia

ARNHEIM, **Rudolf**, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, 2ª ed., Pioneira, São Paulo, 1984.

BENJAMIN, **Walter**, *A short history of photography*, Screen, Volume 13, Issue 1, University of Glasgow, 1972.

BERGER, **John**, *Modos de Ver*, 1º ed,. Antígona, Lisboa, 2018.

BURCH, **Noël**, *Praxis do Cinema*, Editorial Estampa, Lisboa, 1973.

CALVINO, **Italo**, *Six Memos for the Next Millennium*, Vintage Books, New York, 1988.

DELEUZE, **Gilles**, *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, 1ª ed., Documenta, Lisboa, 2016.

DELEUZE, **Gilles**, *A Imagem-Tempo, Cinema 2*, 1ª ed., Documenta, Lisboa, 2015.

GÖRAN, **Schildt**, *Alvar Aalto in his own words*, 1st ed., Rizzoli, New York, 1997.

HERNÁNDEZ LES, **Juan A.**, *Cinema e Literatura: A Metáfora Visual*, 1ª ed., Campo das Letras, Porto, 2003.

HUXLEY, **Aldous**, *As Portas da Percepção*, 1ª ed,. Antígona, Lisboa, 2013.

KEARNEY, **Richard**, *The Wake of Imagination*, Routledge, London, 1994.

LIPPOLIS, **Leonardo**, *Viagem aos confins da terra*, 1ª ed., Antígona, Lisboa, 2016.

LLOSA, **Mário Vargas**, *A Civilização da Cultura*, Quetzal Editores, Lisboa, 2012.

LOPES, **João**, *Cinema e história - aventura narrativas*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018.

LOPES, **Frederico**, **PEREIRA**, **Ana Catarina**, *Filmes Falados, Cinema em Português, V Jornadas*, LabCom, Cinema e Multimédia, Universidade da Beira Interior, 2013.

LYNCH, **Kevin**, *A Imagem da Cidade*, Edições 70, Lisboa, 2011.

MARTIN, **Marcel**, *A Linguagem Cinematográfica*, Dinalivro, Lisboa, 2005.

MENDONÇA, **Luís**, *Fotografia e Cinema Moderno - Os Cineastas Amadores do Pós-Guerra*, Edições Colibri, Lisboa, 2017.

MELO, **Sara Gonçalves de**, *Arquitectura e Cinema: Uma nova unidade curricular nos cursos de Arquitectura?*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2014.

NEVES, **José** (coordenação), *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitetura em Portugal*, 1ª Ed,. Dafne Editora, Porto, 2014.

OLIVARES, **Rosa** (editor-in-chief), *Architecture II - The Artist's View*, *EXIT - Image & Culture #37*, Madrid, 2010.

PAGANELLI, **Grazia**, *Sinais de Vida, Werner Herzog e o Cinema*, Edições 70, Lisboa, 2009.

PALLASMA, **Juhani**, *Pensamento em Forma, dez ensaios sobre arquitetura*, Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, 2012.

PALLASMA, **Juhani**, *The Embodied Image: imagination and imagery in architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2011.

PINTO, **Sandra**, *Representações: Arquitetura e Cinema, Documentário e Ficção*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Universidade de Arquitura da Universidade do Porto, 2015.

RANCIÈRE, **Jacques**, *Os Intervalos do Cinema*, 1ª ed., Orfeu Negro, Lisboa, 2012.

RODRIGUES, **António** (coodernação), *Cinema e Arquitectura*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1999.

SARTRE, **Jean-Paul**, *The Psychology of Imagination*, Routledge, 2002.

SIZA, **Álvaro**, *01 Textos*, Civilização, Porto, 2009.

SIZA, **Álvaro**, *02 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2018.

SONTAG, **Susan**, *On Photography*, Pinguin Book, London, 2008.

TÁVORA, **Fernando**, *Da organização do espaço*, 3ª ed., FAUP Publicações, Porto, 1996.

TÁVORA, **Fernando**, *Fernando Távora, Diário de "Bordo" 1960*, Associação Casa da Arquitetura, Porto, 2012.

URBANO, **Luís**, *Histórias Simples: textos sobre arquitetura e cinema*, Ruptura Silenciosa, Porto, 2013.

VERÍSSIMO, **Maria José** (coordenação), *No place like, 4 houses, 4 films : Representação Oficial Portuguesa, 12ª International Architecture Exhibition - La Biennale di Venezia*, 1ª ed., Direção Geral das Artes - Ministério da Cultura, 2010.

WHEELWRIGHT, **Philip**, *The Presocratics*, The Odyssey Press, 1996.

ZEVI, **Bruno**, *Saber ver a arquitectura*, 5ª ed., Martins Fontes, São Paulo, 1996.

ŽIŽEK, **Slavoj**, *Lacrimae Rerum*, 2ª ed,. Orfeu Negro, Lisboa, 2013.

ZUMTHOR, **Peter**, *Atmosferas*, 1ª ed., Editorial Gustavo Gilli, 2009.

ZUMTHOR, **Peter**, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gilli, 2009.

filmografia

A filmografia que a seguir se apresenta pretende sistematizar todas as obras cinematográficas (longas-metragens, curtas-metragens e documentários) vistas e revisitadas pelo autor, desde o momento em que a dissertação ainda era só um reflexo inconsciente até ao final da sua concretização. Manifestamente, pareceu despropositado fazer uma distinção concreta das obras que se relacionam direta e integralmente com a intersecção pragmática entre o cinema e a arquitetura, dado que, na sua globalidade, todas fazem parte de um imaginário contínuo de aprendizagem e perceção que contribuiu para a conclusão da presente reflexão. Muitos outros títulos terão sido vistos até ao início desta viagem e, seguramente, muitos mais terão a chance de integrar a longa lista filmográfica de uma vida inteira em plena evolução.

Nota: Por motivos de coerência, todos os títulos apresentam-se em português, à excepção daqueles cuja tradução oficial para a língua portuguesa é inexistente, os quais serão apresentados na sua língua original ou em inglês.

¡Que Viva México!, Grigoriy Aleksandrov e Sergei M. Eisenstein, 1932
45 Anos, Andrew Haigh, 2015
***2001: Odisseia no Espaço*, Stanley Kubrick, 1968** **p. 64, 76**
1917, Sam Mendes, 2019
***1960*, Rodrigo Areias, 2013** **p. 94-99, 104, 108**

A Barriga de Um Arquitecto, Peter Greenaway, 1987
A Bela de Dia, Luis Buñuel, 1967
A Canção de Lisboa, José Cottinelli Telmo, 1933
***A Cidade Branca*, Alain Tanner, 1983** **p.86, 88**
A Comédia de Deus, João César Monteiro, 1995
A Corda, Alfred Hitchcock, 1948
***A Dama de Xangai*, Orson Welles, 1947** **p. 120-121**
A Desaparecida, John Ford, 1956
A Doce Vida, Federico Fellini, 1960
A Dupla Vida de Veronique, Krysztof Kieslwski, 1991
A Estrada, Federico Fellini, 1954
A Favorita, Yorgos Lanthimos, 2018
A Fonte da Virgem, Ingmar Bergman, 1960
A Grande Beleza, Paolo Sorrentino, 2013
A Herdade, Tiago Guedes, 2019
A Idade de Ouro, Luis Buñuel, 1930
A Morte de Luís XIV, Albert Serra, 2016
A Noite, Michelangelo Antonioni, 1961
A Pele Onde Eu Vivo, Pedro Almodóvar, 2011
À Porta da Eternidade, Julian Schnabel, 2018
A Propósito de Llewyn Davis, Ethan Coen e Joel Coen, 2013
A Sede do Mal, Orson Welles, 1958
A Vida Invisível, Karim Aïnouz, 2019
Ad Astra, James Gray, 2019
***Alemanha, Ano Zero*, Roberto Rosselini, 1948** **p. 78**

Alphaville, Jean-Luc Godard, 1965
Amadeus, Milos Forman, 1984
América Proibida, Tony Kaye, 1998
American Psycho, Mary Harron 2000
Ana e as Suas Irmãs, Woody Allen, 1986
Aniki Bobó, Manoel de Oliveira, 1942
Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979
As Asas do Desejo, Wim Wenders, 1987
***As Bodas de Deus*, João César Monteiro, 1999** **p. 110, 114**
As Diabólicas, Henri-Georges Clouzot, 1955
Às Portas do Inferno, Akira Kurosawa, 1950
As Vinhas da Ira, John Ford, 1940
Assim Nasce Uma Estrela, Bradley Cooper, 2018
***Aurora*, F.W. Murnau, 1927** **p. 8-9, 84**

Bacurau, Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019
Bando à Parte, Jean-Luc Godard, 1964
Barry Lindon, Stanley Kubrick, 1975
Belarmino, Fernando Lopes, 1964
Bestas do Sul Selvagem, Benh Zeitlin, 2012
Blade Runner, Ridley Scott, 1982
Blade Runner 2049, Denis Villeneuve, 2017
Brazil: O Outro Lado do Sonho, Terry Gilliam, 1985
Breve Encontro, David Lean, 1945

Cães Danados, Quentin Tarantino, 1992
Carta de Uma Desconhecida, Max Ophüls, 1948
Casa Na Comporta, João Salaviza, 2010
Casablanca, Michael Curtiz, 1942
Cafarnaum, Nadine Labaki, 2018
Central do Brasil, Walter Salles, 1998
Chinatown, Roman Polanski, 1974
Chungking Express, Kar-Wai Wong, 1994
Cinema Paraíso, Giuseppe Tornatore, 1988
Clímax, Gaspar Noé, 2018
Corte de Cabelo, Joaquim Sapinho, 1995
Crepúsculo dos Deuses, Billy Wilder, 1950

De Olhos Bem Fechados, Stanley Kubrick, 1999
Democracia em Vertigem, Petra Costa, 2019
Diamante Bruto, Benny Safdie e Josh Safdie, 2019
Diamantino, Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt, 2018
Diário de Uma Criada de Quarto, Luis Buñuel, 1964
Dias do Paraíso, Terrence Malick, 1978
Disponível Para Amar, Kar-Wai Wong, 2000
Dor e Glória, Pedro Almodóvar, 2019
Douro, Faiva Fluvial, Manoel de Oliveira, 1931
Doze Homens em Fúria, Sidney Lumet, 1957
Dr. Estranho Amor, Stanley Kubrick, 1964
Drive - Risco Duplo, Nicolas Winding Refn, 2011
***Duas Horas na Vida de Uma Mulher*, Agnès Varda, 1962** **p. 90**

Easy Rider, Dennis Hopper, 1969
Em Busca da Verdade, Ingmar Bergman, 1961

Em Trânsito, Christian Petzold, 2018
Ensaio de Um Crime, Luis Buñuel, 1955
Era Uma Vez em... Hollywood, Quentin Tarantino, 2019
Era Uma Vez na América, Sergio Leone, 1984
Este País Não É Para Velhos, Ethan Coen e Joel Coen, 2007
Este Obscuro Objecto do Desejo, Luis Buñuel, 1977
Eu Amo-te, Eu Amo-te, Alain Resnais, 1968
Eu Sou o Amor, Luca Guadagnino, 2009

Farrapo Humano, Billy Wilder, 1945
Fargo, Ethan Coen e Joel Coen, 1996
Fim-de-Semana no Ascensor, Louis Malle, 1958
Frances Ha, Noah Baumbach, 2012

Gata em Telhado de Zinco Quente, Richard Brooks, 1958
God Exists, Her Name is Petrunija, Teona Strugar Mitevska, 2019
Good Time, Benny Safdie, Josh Safdie, 2017

Há Festa na Aldeia, Jacques Tati, 1949
Há Lodo no Cais, Elia Kazan, 1954
***Hálito Azul*, Rodrigo Areias, 2018** **p. 100-102, 108, 109**
***Having a Cigarette with Álvaro Siza*, Iain Dilthey, 2016** **p. 74**
Her Job, Nikos Labôt, 2018
High Life, Claire Denis, 2018
***Hiroshima, Meu Amor*, Alain Resnais, 1959** **p. 40**
História de Um Fotógrafo, Michelangelo Antonioni, 1966
Holy Motors, Leos Carax, 2012
Horas de Desespero, William Wyler, 1955
Horizontes de Glória, Stanley Kubrick, 1957

Ida, Pawel Pawlikowski, 2013
Ilha dos Cães, Wes Anderson, 2018
Intriga Internacional, Alfred Hitchcock, 1959

J'accuse - O Oficial e o Espião, Roman Polanski, 2019
Janela Indiscreta, Alfred Hitchcock, 1954
Joker, Todd Phillips, 2019
Jules e Jim, François Truffaut, 1962

Kill Bill: Vol. 1, Quentin Tarantino, 2003
Kill Bill: Vol. 2, Quentin Tarantino, 2004
Koolhaas Houselife, Ila Bêka, Louise Lemoine, 2013

La Pointe-Courte, Agnès Varda, 1955
Ladrões de Bicicleta, Vittorio De Sica, 1948
Laranja Mecânica, Stanley Kubrick, 1971
***Last and First Men*, Jóhann Jóhannsson, 2020** **p. 66-67**
Lawrence da Arábia, David Lean, 1962
***Le Bonheur*, Agnès Varda, 1965** **p. 74**
Lettre à Freddy Buache, Jean-Luc Godard, 1982
***Liberté*, Albert Serra, 2019** **p. 30**
Listen, Ana Rocha De Sousa, 2020
Lolita, Stanley Kubrick, 1962
***Los Angeles Plays Itself*, Thom Andersen, 2003** **p. 86**

Lost Highway: Estrada Perdida, David Lynch, 1997
Mad Max: Estrada da Fúria, George Miller, 2015
Made in U.S.A., Jean-Luc Godard, 1966
***Manhatta*, Charles Sheeler e Paul Stand, 1921** **p. 84**
Marriage Story, Noah Baumbach, 2019
Melancolia, Lars von Trier, 2011
Metropolis, Fritz Lang, 1927
Midsommar, Ari Aster, 2019
***Morte em Veneza*, Luchino Visconti, 1971** **p. 54**
Mudar de Vida, Paulo Rocha, 1966
My Architect, Nathaniel Kahn, 2003

Nascido Para Matar, Stanley Kubrick, 1987
No Coração da Escuridão, Paul Schrader, 2017
Nostalgia, Andrei Tarkovsky, 1983

Pagos a Dobrar, Billy Wilder, 1944
***Parasitas*, Bong Joon Ho, 2019** **p. 32-33**
Paris, Texas, Wim Wenders, 1984
Pedro Só, Alfredo Tropa, 1972
Phoenix, Christian Petzold, 2014
***Powers of Ten*, Charles Eames e Ray Eames, 1977** **p. 74, 76**

O Amante de Um Dia, Philippe Garrel, 2017
O Anjo Exterminador, Luis Buñuel, 1962
O Ano da Morte de Ricardo Reis, João Botelho, 2020
O Apartamento, Billy Wilder, 1960
O Arquitecto e a Cidade Velha, Catarina Alves Costa, 2003
O Atalante, Jean Vigo, 1934
O Bom Rebelde, Gus van Sant, 1997
O Carteirista, Robert Bresson, 1959
O Charme Discreto da Burguesia, Luis Buñuel, 1972
O Couraçado Potemkine, Sergei M. Eisenstein, 1925
O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela, Peter Greenaway, 1989
O Desprezo, Jean-Luc Godard, 1963
O Dragão Ataca, Robert Clouse, 1973
O Eclipse, Michelangelo Antonioni, 1962
***O Estado das Coisas*, Wim Wenders, 1982** **p. 18**
O Estranho Caso de Angélica, Manoel de Oliveira, 2010
O Fantasma da Liberdade, Luis Buñuel, 1974
O Farol, Robert Eggers, 2019
O Gabinete do Doutor Caligari, Robert Wiene, 1920
O Grande Ditador, Charles Chaplin, 1940
***O Homem da Câmara de Filmar*, Dziga Vertov, 1929** **p. 72, 76**
O Irlandês, Martin Scorsese, 2019
O Lago dos Gansos Selvagens, Yi'nan Diao, 2019
O Leopardo, Luchino Visconti, 1963
***O Livro de Imagem*, Jean-Luc Godard, 2018** **p. 74**
O Mentor, Paul Thomas Anderson, 2012
***O Meu Tio*, Jacques Tati, 1958** **p. 60**
***O Mundo a Seus Pés*, Orson Welles, 1941** **p. 118**
O Ninho, Sean Durkin, 2020
O Ódio, Mathieu Kassovitz, 1995
O Pai Tirano, António Lopes Ribeiro, 1941

O Sangue de Um Poeta, Jean Cocteau, 1932
O Som ao Redor, Kleber Mendonça Filho, 2012
O Terceiro Homem, Carol Reed, 1949
O Touro Enraivecido, Martin Scorsese, 1980
O Último Ano em Marienbad, Alain Resnais, 1961
Olhares Lugares, Agnès Varda e JR, 2017
Oncle Yanco, Agnès Varda, 1967
***Ordem Moral*, Mário Barroso, 2020** **p. 110-113**
***Ornamento e Crime*, Rodrigo Areias, 2015** **p. 97-100, 105-106, 109**
Os 39 Degraus, Alfred Hitchcock, 1935
Os Esquecidos, Luis Buñuel, 1950
***Os Incorruptíveis Contra a Droga*, William Friedkin, 1971** **p. 26**
***Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963** **p. 80**

Passámos Por Cá, Ken Loach, 2019
Patrick, Gonçalo Waddington, 2019
Peter Lorre - A Dupla Face, Harun Farocki, 1984
Por Um Punhado de Dólares, Sergio Leone, 1964
Psico, Alfred Hitchcock, 1960

Quando o Rio Se Enfurece, Elia Kazan, 1960
Queres Ser John Malkovich?, Spike Jonze, 1999
Querido Diário, Nanni Moretti, 1993

***Reconversão*, Thom Andersen, 2012** **p. 78, 108**
Recordações, Woody Allen, 1980
Recordações da Casa Amarela, João César Monteiro, 1989
Retrato de Uma Rapariga em Chamas, Céline Sciamma, 2019
***Roma, Cidade Aberta*, Roberto Rosselini, 1945** **p. 80**

***Salut les Cubains*, Agnès Varda, 1964** **p. 16**
Se Esta Rua Falasse, Barry Jenkins, 2018
Shining, Stanley Kubrick, 1980
***Si j'avais quatre dromadaires*, Chris Marker, 1966** **p. 82**
Sizígia, Luís Urbano, 2012
Só os Amantes Sobrevivem, Jim Jarmusch, 2013
Sonata de Outono, Ingmar Bergman, 1978
Sorrisos duma Noite de Verão, Ingmar Bergman, 1955
Suspiria, Luca Guadagnino, 2018

Tabu, Miguel Gomes, 2012
Tangerine, Sean Baker, 2015
Terra Franca, Leonor Teles, 2018
The Florida Project, Sean Baker, 2017
The Pruitt-Igoe Myth, Chad Freidrichs, 2011
Três Cores: Vermelho, Krzysztof Kieslowski, 1994
Tudo Bons Rapazes, Martin Scorsese, 1990
Tudo o Que o Céu Permite, Douglas Sirk, 1955
Tudo Sobre a Minha Mãe, Pedro Almodóvar, 1999

Um Amigo Extraodinário, Marielle Heller, 2019
Um Amor de Perdição, Mário Barroso, 2008
Um Cântico de Amor, Jean Genet, 1950
Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929

Um Estranho na Minha Vida, Richard Quine, 1960
Um Rosto na Multidão, Elia Kazan, 1957
Um Roubo no Hipódromo, Stanley Kubrick, 1956
***Uma História de Amor*, Spike Jonze, 2013** **p. 38**
Uma História Simples, David Lynch, 1999
Uma Noite Aconteceu, Frank Capra, 1934
Uma Semana, Buster Keaton e Edward F. Cline, 1920
Uma Vida Escondida, Terrence Malick, 2019
Umberto D, Vittorio De Sica, 1952
Une histoire d'eau, Jean-Luc Godard e François Truffaut, 1961

***Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993** **p. 110, 111, 113**
Vampiro, Carl Theodor Dreyer, 1932
Varda por Agnès, Agnès Varda, 2019
Vencidos da Vida, Rodrigo Areias, 2020
Viagem à Lua, Georges Méliès, 1902
Vida Moderna, Jacques Tati, 1967
Viridiana, Luis Buñuel, 1961
Vitalina Varela, Pedro Costa, 2019
Viver a Sua Vida, Jean-Luc Godard, 1962
Vontade Indómita, King Vidor, 1949

Em complemento à filmografia, e no seguimento de um processo individual de desenvolvimento intelectual e de construção da investigação, achou-se pertinente enumerar a participação em eventos coloquiais cujo o tema tenha estado integral ou parcialmente relacionado com os campos da arquitetura, cinema e fotografia:

Forúm do Real 2019: Da Imagem, com a realizadora Christiana Perschon, o investigador Daniel Ribas e o crítico Pedro Mexia; moderação por Alexandra Martins; 6ª edição do festival Porto/Post/Doc, 28 de Novembro de 2019.

Historia y Cine, El Primer Franquismo, 1939-1945; VII Congresso Internacional de Historia y Cine de la Universitat de Barcelona, VIII Jornadas de Historia y Cine de la Universidade Carlos II de Madrid, I Seminario de Historia, Cine y Educación de la Universidade de Extremadura; participação em conjunto com o Professor Doutor Mário Mesquita, com a comunicação intitulada *"A pesar de Franco - El exiliado y republicano Buñuel y el cineasta del franquismo, Sáenz de Heredia*"; 18-20 Fevereiro de 2020.

Oficinas de Investigação CITCEM 19/20, Sessão 12: «Políticas públicas para a exibição de cinema: o que está a mudar com a digitalização? Notas a partir de um estudo realizado em Portugal», moderação por Helena Santos; Faculdade de Letras da Univesidade do Porto, 21 de Fevereiro de 2020.

[REV] Cinema Revisitado 8 - 100 anos de One Week *por João Lopes*; 28º Festival Internacional de Cinema Curtas Vila do Conde, 10 de Outubro de 2020.

Harun Farocki, Arqueólogo das Imagens; masterclass com Susana Nascimento Duarte, enquadrada na 9ª edição do Family Film Project; Passos Manuel, Porto, 17 de Outubro de 2020.

iconografia

p. 8-9
"Estúdio do filme *Aurora*, F. W. Murnau, 1927"; autor desconhecido.
Retirado de < https://assimerahollywood.wordpress.com/tag/diretores/ >

p. 16
"Fotografia de Agnès Varda, 1963. Tenhos cubano Benny Moré a atuar entre carros de serviço de um restaurante".
Retirado de < https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/10/agnes-varda-photographs-cuba-salut-les-cubains >

p. 26
"Gene Hackman em preparação para a filmagem de uma das cenas de perseguição automóvel mais famosa da história do cinema, em *Os Incorruptíveis Contra a Droga* (1971), de William Friedkin"; autor desconhecido.
Retirado de < https://www.angusrshamal.com/best-of-bts-2/ >

p. 30
Yves Klein na igauruação da exposição *"Proposte Monocrome, Epoca Blu"*; autor desconhecido; autor desconhecido.
Retirado de < http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1151/yves-klein-proposte-monocrome-epoqua-blu/ >

p. 32-33
"*Parasitas*, Bong Joon-ho, 2019"; frame do filme.
Retirado de < https://www.dezeen.com/2020/04/16/parasite-film-set-design-interview-lee-ha-jun-bong-joon-ho/>

p. 38
"Spike Jonze, *Uma História de Amor*, Annapurna Pictures, EUA, 2013, 126' "; frame do filme.
Retidado de < https://virtual-illusion.blogspot.com/2014/02/filmes-de-janeiro-2014.html >

p. 40
"Alain Resnais, *Hiroshima, Meu Amor*, Argo Films, França e Japão, 1959, 90' "; frame do filme.
Retirado de < http://thecinemaarchives.com/2020/03/19/hiroshima-mon-amour-1959-resnais/ >

p. 48
"Edward Steichen, *The Maypole* (Empire State Building), 1932".
Retirado de < https://www.moma.org/collection/works/54221 >

p. 50
"Paul Strand, *Abstraction*, Porch Shadows, Connecticut, EUA, 1916".
Retirado de < https://www.moma.org/collection/works/56142 >

p. 62
Le Corbusier e o seu fotógrafo favorito, Lucien Hervé, Chandigarh, Índia, 1955"; autor desconhecido.
Retidado de < https://www.yatzer.com/lucien-herve-le-corbusier-in-india-agnesb >

p. 64
"Atelier Cecílio de Sousa, Aires Mateus, Lisboa"; fotografia de Rui Cardoso.
Retirado de < https://rui-cardoso.com/Cecilio-de-Sousa >

"Stanley Kubrick, *2001: Odisseia no Espaço*, Metro-Goldwin-Mayer, Reino Unido e EUA, 1968, 149' "; frame do filme.
Retirado de < https://www.airspacemag.com/daily-planet/bedroom-end-universe-1-180968677/ >

p. 66-67
"*Last and First Men*, Jóhannsson, 2020"; frame do filme.
Retirado de < https://theplaylist.net/last-first-men-berlin-review-20200225/ >

p. 72
"Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*, VUFKU, União Soviética, 1929, 68' "; frame do filme.
Retirado de < https://www.moma.org/collection/works/303131 >

p. 76
"Charles Eames e Ray Eames, Powers of Ten, 1977; frame do filme.
Retirado de < https://www.archio.co.uk/blog/2016/11/08/powers-ten/ >

p.78
"Roberto Rosselini, *Alemanha, Ano Zero*, Tevere Film, Itália, França e Alemanha, 1948, 78' "; frame do filme.
Retirado de < http://www.cineclubejoane.org/2016-02/Alemanha.html >

p. 80
"Paulo Rocha, *Os Verdes Anos*, Produções Cunha Telles, Portugal, 1948, 91' "; frame do filme.
Retidado de < https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/30-antes-dos-30-os-verdes-anos-da-provincia-a-cidade-sem-pressas >

p. 88
"Alain Tanner, *A Cidade Branca*, 1983"; frame do filme.
Retirado de < https://www.senscritique.com/film/Dans_la_ville_blanche/455114 >

p. 90
"Cidade de Paris segundo o Trajeto de *Cléo de 5 à 7*, filme de Agnès varda, 1962; autor desconhecido.
Retirado de < https://www.pinterest.pt/pin/224335625172658362/ >

p. 97, 99
Frames retirados pelo autor a partir do DVD do filme *1960* (2013), de Rodrigo Areias.

p. 100, 106, 109
Frames retirados pelo autor a partir do DVD do filme *Ornamento e Crime* (2015), de Rodrigo Areias.

p. 102, 109
Frames retirados pelo autor a partir do DVD do filme *Hálito Azul* (2018), de Rodrigo Areias.

p. 112
"Pequeno-almoço na vasa Veva de Lima, *Ordem Moral*; frame do filme.
Retirado de < https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2020-09-13-ordem-moral-com-maria-de-medeiros-o-amor-nao-e-coisa-de-loucos/ >

p. 114
Frame retirado pelo autor a partir do DVD do filme *As Bodas de Deus* (1999), de João César Monteiro.

p. 119
Frame retirado pelo autor a partir do DVD do filme *Vale Abraão* (1993), de João César Monteiro.

p. 120-212
"*A Dama de Xangai*, Orson Welles, 1947"; frame do filme.
Retirado de < https://prod-images.tcm.com/Master-Profile-Images/theladyfromshanghai1948.80637.jpg >

O devir (in)consciente do percurso na imagem-movimento: a essência espacial enquanto representação

Pedro Soveral Elias

FACULDADE DE ARQUITETURA