

Universidades Lusíada

Henriques, Susana Maria Tavares dos Santos, 1970-

**A influência do cinema na arquitectura europeia:
dos anos 10 aos anos 30 do século XX**

<http://hdl.handle.net/11067/242>

Metadados

Data de Publicação	2012
Resumo	A presente investigação para elaboração de tese de doutoramento, tem como objectivo estudar a influência do cinema Europeu, na arquitectura Europeia no início do século XX, entre os anos 10 e 30. Ao nível espacial, formal, conceptual, técnico e social, a arquitectura vive a entrada do século XX em grande transformação. Inerente à sua própria condição, é indiscutível a relação da arquitectura com as grandes revoluções do século XIX e início do século XX. Se por um lado, o início do século XX mos...
Palavras Chave	Cinema e arquitectura - Europa - Século 20, Cinema - Cenários, Arquitectura europeia - Século
Tipo	doctoralThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Teses

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-05-01T18:13:06Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Doutoramento em Arquitectura

A influência do cinema na arquitectura europeia: dos anos 10 aos anos 30 do século XX

Realizado por:

Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

Orientado por:

Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis Moreira Soares

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Eng. Diamantino Freitas Gomes Durão
Orientadora:	Prof. ^a Doutora Arqt. ^a Maria João dos Reis Moreira Soares
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. José Duarte Centeno Gorjão Jorge
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Luís Miguel Barros Moreira Pinto
Vogal:	Prof. Doutor Arqt. António Salvador de Matos Ricardo da Costa
Vogal:	Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Vogal:	Prof. Doutor Arqt. Ricardo José do Canto Moniz Zúquete
Vogal:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Tese aprovada em: 12 de Dezembro de 2012

Lisboa

2012



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Doutoramento em Arquitectura

A influência do cinema na arquitectura europeia:
dos anos 10 aos anos 30 do século XX

Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

Lisboa

Maio 2012



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Doutoramento em Arquitectura

**A influência do cinema na arquitectura europeia:
dos anos 10 aos anos 30 do século XX**

Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

Lisboa

Maio 2012

Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

A influência do cinema na arquitectura europeia: dos anos 10 aos anos 30 do século XX

Tese apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes
da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do
grau de Doutor em Arquitectura.

Orientadora: Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis
Moreira Soares

Lisboa

Maio 2012

Ficha Técnica

Autora Susana Maria Tavares dos Santos Henriques
Orientadora Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis Moreira Soares
Título A influência do cinema na arquitectura europeia: dos anos 10 aos anos 30 do século XX
Local Lisboa
Ano 2012

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

HENRIQUES, Susana Maria Tavares dos Santos, 1970-

A influência do cinema na arquitectura europeia : dos anos 10 aos anos 30 do século XX / Susana Maria Tavares dos Santos Henriques ; orientado por Maria João dos Reis Moreira Soares. - Lisboa : [s.n.], 2012. - Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - SOARES, Maria João dos Reis Moreira, 1964-

LCSH

1. Cinema e Arquitectura - Europa - Século 20
2. Cinema - Cenários
3. Arquitectura Europeia - Século 20
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses – Portugal - Lisboa

1. Motion Pictures and Architecture - Europe - 20th Century
2. Motion Pictures - Setting and Scenery
3. Architecture, European - 20th Century
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic – Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2588.H46 2012

AGRADECIMENTOS

Os meus primeiros agradecimentos destinam-se à Prof. Doutora Arquitecta Maria João dos Reis Moreira Soares pelo seu apoio, ensinamentos e orientação. Agradeço a disponibilidade, o incentivo, o conhecimento e o rigor com que me acompanhou ao longo destes anos. Agradeço, também, o facto de me ter ajudado a nunca desistir.

Expresso o meu agradecimento a todos aqueles que no decorrer deste processo me ajudaram na procura e recolha de informação fundamental para a concretização desta investigação, nomeadamente à Biblioteca da Cinemateca Portuguesa e à Biblioteca Municipal de Sintra, pela sua disponibilidade e abrigo durante estes anos.

Agradeço ao Director da Faculdade de Arquitectura e Artes de Universidade Lusíada de Lisboa, Prof. Doutor Arquitecto Reaes Pinto, pela compreensão e incentivo.

Aos meus pais, obrigada pelos bons exemplos, amor, apoio e incentivo incondicionais. À Ana e à Filipa um grande obrigado pela real ajuda, motivação e paciência ao longo destes anos. Obrigada. Aos Tios, à Bibi, à Maria de Lurdes e ao Manel obrigada pelo carinho.

Ao Zé, à Madalena e à Margarida, muito obrigada por tudo.



Le Corbusier, Sergei Eisenstein e Andrei Burov (1928). (Cohen, [s.d.], p. 73)

“(...) both architects and filmmakers deal with the world of illusions.”

François PENZ. Architecture & Film. (1994).

APRESENTAÇÃO

A Influência do Cinema na Arquitectura Europeia: dos anos 10 aos anos 30 do Século XX

Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

A presente investigação tem como objectivo estudar a influência do cinema europeu, na arquitectura europeia no início do século XX, entre os anos 10 e 30.

Ao nível espacial, formal, conceptual, técnico e social, a arquitectura vive a entrada do século XX em grande transformação. Inerente à sua própria condição, é indiscutível a relação da arquitectura com as grandes revoluções do século XIX e início do século XX. Se por um lado, o início do século XX mostra a arquitectura como uma arte consolidada sempre em expansão e evolução, por outro, mostra o cinema como uma arte emergente.

Na passagem do século XIX para o século XX o cinema ainda embrionário, demonstra, primordialmente, o modo como o movimento expresso pela imagem na tela cria emoções. A entrada no século XX vai conduzir, no entanto, o realizador à procura de uma narrativa - numa articulação entre a forma e o conteúdo. Abre-se um universo de possibilidades na afirmação de uma identidade e conceptualização próprias do cinema. Deste modo, o cinema afasta-se da representação teatral e constrói o seu próprio percurso.

O universo da arquitectura do início do século XX é pautado principalmente por reformulações conceptuais e técnicas, que se traduzem espacial e formalmente na sua concretização. Os arquitectos, atentos às sucessivas transformações da sociedade, em que se inserem, reformulam noções, ideais e conceitos estabelecendo o rumo para uma nova arquitectura.

No sentido de focar a investigação procuraram-se obras de arquitectura que, durante a pesquisa, se elegeram como exemplos dessa influência. Villa Noailles, de Robert

Mallet-Stevens, Villa Savoye, de Le Corbusier e Villa Müller, de Adolf Loos, foram eleitas como casos de estudo.

Na análise *in loco* das obras arquitectónicas eleitas, estabeleceram-se relações com: o visionamento de filmes emblemáticos – relacionados directamente com as obras acima mencionadas –; leituras de obras bibliográficas de referência e de textos escritos por arquitectos da época – nomeadamente os arquitectos autores das obras acima referidas.

É este olhar sobre a arquitectura e a influência do cinema que este estudo visa testemunhar.

Palavras-Chave: Arquitectura, Cinema, Movimento, Máquina, Espaço.

PRESENTATION

The Influence of Cinema in European Architecture: from 1910s to 1930s

Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

This research aims to study the influence of European cinema on European architecture in the early twentieth century, between the years 1910s and 1930s.

At several levels, such as formal, conceptual, technical and social, the entry of architecture in the twenty century was done with great expression. Inherent in their own reason, it is undisputed the relationship of architecture with the great revolutions of the late nineteenth and early twentieth century. If, in one hand, the early twentieth century shows the architecture as a consolidated art naturally ever expanding and evolving, on the other hand, it shows the cinema as an emerging art.

In the early twentieth century, cinema lived an initial phase, where primarily the films showed how the movement expressed by the image could create emotions. Entering further on in those initial years, the director demands that the story must be revealed by a link between form and content. It opens up a universe of possibilities in the affirmation of its own identity, revealing the cinema as an art itself: the film moves away from the theatrical performance and build its own route.

The world of architecture in the early twentieth century is fundamentally guided by new conceptual and technical restatements, impacting the spatiality and the implementation of the architectural objects. The architects, being aware of the successive transformation of society in which they operate, revised their notions, ideals and concepts setting a direction for a new architecture.

In order to attend the investigation, proceeded, to the analysis *in situ*, of specially selected architectural works: Villa Noailles (Hyères), from Robert Mallet-Stevens; Villa Savoye (Poissy) from Le Corbusier; and Villa Müller (Prague) from Adolf Loos. Relationships were established with, the viewing of films related directly to these iconic

works, and the readings of reference works and texts written by the architects of the era, including also Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier and Adolf Loos.

Key-Words: Architecture, Cinema, Motion, Machine, Space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Cenas de The Lodger. (Hitchcock, [s.d.]).....	24
Ilustração 2 – Cenas de Das Cabinet Des Dr. Caligari. (Wiene, 2000).	26
Ilustração 3 – Cenas de Die Nibelungen. (Lang, 2004).	27
Ilustração 4 – Cenas de À Nous la Liberté! Ênfatização da perspectiva. (Clair, 2007).	28
Ilustração 5 – Projecto de Mallet-Stevens (1926-1927). Edifício de habitação de Jan e J��l Martel. (Susana Santos, 2010)	32
Ilustração 6 – Cenas de The Birth of a Nation. (Griffith, 2000).	37
Ilustração 7 – Cenas da primeira e segunda histórias de Intolerance. (Griffith, 2006).....	37
Ilustração 8 – Cenas da terceira e quarta história de Intolerance. (Griffith, 2006).	38
Ilustração 9 – Cenas de Das Cabinet Des Dr Caligari. (Wiene, 2000).	50
Ilustração 10 – Cenas de Nosferatu. (Murnau, 2010).	51
Ilustração 11 – Cenas de Sunrise: A song of two humans. (Murnau, 2006).	52
Ilustração 12 - Cenas de Sunrise: A song of two humans. (Murnau, 2006).	52
Ilustração 13 – Cenas de Sunrise: A song of two humans. (Murnau, 2006).	53
Ilustração 14 – Cenas de Metropolis. Caracterização das personagens e do espaço. (Lang, 2008).	54
Ilustração 15 – Fotografia publicada na revista L'Architecture d'Aujourd'hui, n��11. Mallet-Stevens ao centro com Le Corbusier �� sua direita e Auguste Perret �� sua esquerda. (Cinquembre, 2005, p.14).	57
Ilustração 16 – Pavilhão de l'Esprit Nouveau, Paris, Le Corbusier. (Albrecht, 2000, p.8).....	64
Ilustração 17 – Eisenstein com Hans Richter e Man Ray. (Bouquet, 2008).....	67
Ilustração 18 – Cenas de O Homem da Câmara de Filmar. Registo de justaposição e sobreposição de imagens. (Vertov, 2010).	67
Ilustração 19 – Cenas do filme �� Nous la Liberté! (Clair, 2007).	68
Ilustração 20 – Cenas de Sunrise. Tridimensionalidade potenciada pelos planos de vidro. (Murnau, 2006).....	70
Ilustração 21 – Cenas de Sunrise. Tridimensionalidade potenciada pelos planos de vidro. (Murnau, 2006).....	70
Ilustração 22 – Cenas de The Lodger. (Hitchcock, [s.d.]).....	71

Ilustração 23 – Sequência de The Lodger. Filmagem nas “casas de vidro”. (Hitchcock, [s.d.]).	73
Ilustração 24 – Estudo de Eisenstein, para a realização de Glass House. (Eisenstein, 2009, p.18).	75
Ilustração 25 – Estudo de Eisenstein, para a realização de Glass House. (Eisenstein, 2009, p.20).	75
Ilustração 26 – Exterior da Casa de Claire Lescot, cenografia de Mallet-Stevens. (L'Herbier, 1924).	91
Ilustração 27 – Exterior da Villa Noailles, Mallet-Stevens. (Carrassan, 2001, p.39).	92
Ilustração 28 – Charles e Marie-Laure de Noailles e a sua filha, 1925. (Carrassan, 2001, p.67).	94
Ilustração 29 – Exterior da Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	96
Ilustração 30 – Cena de L'Inhumaine. Exterior da casa de Einar Norsen, cenografia de Mallet-Stevens. (L'Herbier, 1924).	98
Ilustração 31 – Cenas de L'Inhumaine, cenário de Mallet-Stevens. A entrada da casa de Claire Lescot. A visão sobre a cidade. (L'Herbier, 1924).	98
Ilustração 32 – Cenas de Les Mystères du Château du Dé. Imagens da Villa Noailles e a sua relação com o lugar onde se vê o castelo ao fundo. (Ray, 2007).	99
Ilustração 33 – Aproximação à Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	100
Ilustração 34 – Entrada na Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	100
Ilustração 35 – Perspectivas do pátio. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	101
Ilustração 36 – Perspectivas do pátio. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	102
Ilustração 37 – Perspectivas do pátio. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	102
Ilustração 38 – Interiores da Villa Noailles. Relação espacial e visual com o pátio. (Susana Santos, 2009).	102
Ilustração 39 – Salão Rosa. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).	103
Ilustração 40 – Cena de L'Inhumaine. Sala de jantar de Claire Lescot. Cenografia de Alberto Cavalcanti. (L'Herbier, 1924).	104
Ilustração 41 – Cena de Les Mystères du Château du Dé. Alçado principal da Villa Noailles. (Ray, 2007).	108
Ilustração 42 – Cenas de Les Mystères du Château du Dé. (Ray, 2007).	109
Ilustração 43 – Cenas de Les Mystères du Château du Dé. Sobreposição de fotogramas. (Ray, 2007).	110
Ilustração 44 – Cenas de Les Mystères du Château du Dé. Filmagem dentro do pátio da Villa Noailles. (Ray, 2007).	111

Ilustração 45 – Cenas finais de Les Mystères du Château du Dé. Rotação sobre um eixo. (Ray, 2007).	111
Ilustração 46 – Convidados para o Festival Viconte de Noailles, Villa Noailles. Da esquerda para a direita : primeiro plano: Boris Kochno, Pierre Colle, Roger Désormière, Henri Sauguet. Segundo plano: Igor Markevitch, Francis Poulenc, Luis Buñuel, Christian Bérard, Alberto Giacometti e Nicolas Nabokov. (Carrassan, 2003, p.19).	114
Ilustração 47 – Cenas de Architecture d'Aujourd'hui. Entrada na Villa Stein. (Chenal, [s.d.]).	120
Ilustração 48 – Cenas de Architecture d'Aujoud'hui. Acesso à garagem. Interior da sala com visibilidade para o pátio. (Chenal, [s.d.]).	121
Ilustração 49 – Cenas de Architecture d'Aujoud'hui. Rampa de subida ao terraço-jardim. (Chenal, [s.d.]).	121
Ilustração 50 – Cenas de Architecture d'Aujoud'hui.Terraço da Villa Church. (Chenal, [s.d.]).	122
Ilustração 51 – Relação entre a escada e a rampa. (Susana Santos, 2010).	130
Ilustração 52 – Cenas de A Linha Geral. O movimento da desnatadeira. (Eisenstein, 2002b).	133
Ilustração 53 – Cenas do filme A Linha Geral. Expressão da tensão nos rostos dos agricultores ao olharem os bucais da desnatadeira. (Eisenstein, 2002b).	134
Ilustração 54 – Cenas de A Linha Geral. A cooperativa agrícola. Arquitectura de Burov. (Eisenstein, 2002b).	135
Ilustração 55 – Cenas finais de A Linha Geral. A máquina que supera os carros de bois.(Eisenstein, 2002b).	135
Ilustração 56 – Solário. Villa Savoye. (Susana Santos, 2011).	141
Ilustração 57 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Norte. (Susana Santos, 2011).	141
Ilustração 58 – Plano vertical pintado de azul. (Susana Santos, 2010).	142
Ilustração 59 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Sul. (Susana Santos, 2011).	143
Ilustração 60 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Este. (Susana Santos, 2011).	143
Ilustração 61 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Oeste. (Susana Santos, 2011).	144
Ilustração 62 – Rampa que percorre o interior da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).	151
Ilustração 63 – Escada que percorre todos os níveis da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).	152
Ilustração 64 – Escada que percorre todos os níveis da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).	153
Ilustração 65 – Pilotis da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).	155
Ilustração 66 – A janela que envolve a Villa Savoye. Fenêtre en longueur. (Susana Santos, 2011).	156

Ilustração 67 – Relação entre luz e sombra. (Susana Santos, 2010).....	157
Ilustração 68 – A visão enquadrada. Solário. (Susana Santos, 2010).	157
Ilustração 69 – Sequência de chegada ao solário. (Susana Santos, 2010).	158
Ilustração 70 – Rampa de acesso ao solário. (Susana Santos, 2010).	159
Ilustração 71 – Cenas de A Linha Geral. Grandes planos na sequência da procissão. (Eisenstein, 2002b).	160
Ilustração 72 – Entrada lateral. Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).	163
Ilustração 73 – Vistas exteriores da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).	164
Ilustração 74 – Terraço da Villa Müller. Enquadramento. (Susana Santos, 2011).	171
Ilustração 75 – Terraço da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).	172
Ilustração 76 – Milada Müller no terraço da Villa Müller. (Hornekova et al., 2011, p.118).	173
Ilustração 77 – Sala fotográfica com câmara escura. (Susana Santos, 2011).	174
Ilustração 78 – Entrada da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).	175
Ilustração 79 – Fachada Norte. Villa Müller. (Susana Santos, 2010).	176
Ilustração 80 – Escada principal. Ao fundo observa-se a escada de serviço. (Susana Santos, 2011).	178
Ilustração 81 – Escritório de Milada Müller. (Susana Santos, 2011).	179
Ilustração 82 – Escritório da Frantisek Müller. (Susana Santos, 2011).	179
Ilustração 83 – Alfred Hitchcock em primeiro plano, na realização de Mountain Eagle (1926). (McGillan, 2003, p.404.V).	180
Ilustração 84 – Cenas de Easy Virtue. Efeito de luz e sombra. (Hitchcock, [s.d.]).....	181
Ilustração 85 – Cenas de Easy Virtue. Efeito de luz e sombra. (Hitchcock, [s.d.]).....	182
Ilustração 86 – Hall de Entrada da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).	183
Ilustração 87 – Escadas que organizam o espaço em vários níveis. (Susana Santos, 2011).	184
Ilustração 88 – Relação entre os vários níveis da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).	185
Ilustração 89 – Tripartição do espaço relativo ao salão. (Susana Santos, 2011).	186
Ilustração 90 – Sala de jantar e perspectiva da sala de jantar para o salão. (Susana Santos, 2011).	187
Ilustração 91 – Aberturas que permitem a visualização da sala de jantar. (Susana Santos, 2011).	188
Ilustração 92 – Cenas de Easy Virtue. Perspectivas da escadaria. (Hitchcock, [s.d.]).	190

Ilustração 93 – Cenas de Easy Virtue. Perspectivas da escadaria. (Hitchcock, [s.d.]).	190
Ilustração 94 – Cenas de Easy Virtue. Sequência da descida de Larita. (Hitchcock, [s.d.]).	192
Ilustração 95 – Cenas de Easy Virtue. Sequência da descida de Larita. (Hitchcock, [s.d.]).	192
Ilustração 96 – Cenas de Easy Virtue. Sequência da descida de Larita. (Hitchcock, [s.d.]).	192
Ilustração 97 – Entrada para o salão e janela do escritório de Milada Müller. (Susana Santos, 2011).	194
Ilustração 98 – Exterior Norte da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).	196
Ilustração 99 – Exterior Este da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).	196
Ilustração 100 – Exterior Este da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).	196
Ilustração 101 – Exteriores Norte da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).	197
Ilustração 102 – Festa dos 60 anos de Adolf Loos na Villa Müller em Praga. Da esquerda para a direita, sentados: Frantisek Müller, Claire Beck Loos, Milada Müller, Adolf Loos, Karl Kraus, Baronesa Sidonie Nádherny von Borutin, Baronesa Valentine Mladota-Codelli-Lumbe e Condessa Maria von Dobrzenicz. (Loos, 2011, p.180).	198

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
Metodologia	3
Organização	5
2. O Cinema e a “Nova Sociedade”	11
2.1. O Aparecimento do Cinema	11
2.2. O Cinema e a Cenografia e o <i>Décor</i>	21
2.3. A Montagem no Cinema: Griffith e Eisenstein	33
3. Paralelismo entre a Arquitectura e o Cinema	49
3.1. Luz	49
3.2. Transparência	63
3.3. Mapa Mental	77
4. o cinema e a arquitectura uma relação de identidade	87
4.1. Uma Casa, Três Filmes: Villa Noailles, <i>l'Inhumaine</i> , <i>Les Mystères du Château du</i> <i>dé</i> e <i>l'Age d'Or</i>	87
4.2. Uma Casa, Dois filmes: Villa Savoye, <i>Architecture d'Aujourd'hui</i> e <i>a Linha Geral</i>	117
4.3. Uma casa, Um filme: Villa Müller e <i>Easy Virtue</i>	165
5. Conclusão.....	201
Referências	207
Bibliografia	215
Filmografia.....	219

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

No desenvolvimento deste trabalho, pretende-se estudar obras de arquitectura europeias construídas entre os anos 10 e os anos 30 do século XX, que sejam emblemáticas na relação que estabelecem com o cinema. Perceber as influências do cinema no pensamento conceptual dos arquitectos da época, estabelecer paralelismos por via dos seus ideais assentes na contemporaneidade das suas vivências. Perceber, até que ponto, o cinema influenciou a arquitectura.

A arquitectura, como ofício universal, pluridisciplinar, sempre em processo de mudança, evolui com a humanidade em toda a sua dimensão. São conhecidos os movimentos associados à arquitectura moderna da época e os manifestos de vários arquitectos, na procura dos valores fundamentais no desenvolvimento do seu processo criativo. Vários movimentos artísticos como o expressionismo alemão, o futurismo italiano e o desconstrutivismo russo, que têm repercussões tanto na arquitectura como no cinema, fazem parte da História da Arte.

O desenvolvimento do cinema, durante as primeiras décadas do século XX, é acompanhado de descobertas sucessivas, que despertam, o interesse na sociedade em geral.

Deste modo, contextualiza-se, numa perspectiva geral, o aparecimento do cinema no início do século XX. A partir dessa leitura, passamos a sintetizar conceitos inerentes ao cinema e à arquitectura, para, posteriormente, focar o objecto do nosso trabalho em obras de arquitectura que sejam emblemáticas na relação que estabelecem com o cinema.

Como refere Michael Dear, desde o aparecimento do cinema que a relação entre o cinema e a arquitectura foi sempre discutida, ou devido às teorias do cineasta Sergei Eisenstein, ou porque durante os anos 20 e 30, do século XX, a relação da arquitectura com o cinema, por via do cenário, era um assunto premente. (Dear, 1994, p.9).

A escolha da época de estudo recai, como já foi referido, sobre os anos 10, 20 e 30 do século XX, pois durante estas décadas o cinema – desde os seus primórdios –,

atravessa várias etapas do seu desenvolvimento – em aceleração vertiginosa –, através de um processo de consciencialização. Este amadurecimento permite concentrar, em seu redor, várias personagens fundamentais do universo da arquitectura e do cinema.

O período que decorre entre os anos 1910 e os anos 1930, é o período seminal na sociedade, em geral, e nas artes, em particular, onde se registam os princípios fundamentais e basilares que se desenvolvem e cruzam o século XX.

Esta fase corresponde, por um lado, a uma capacidade de intelectualizar o cinema e, por outro lado, à introdução das questões conceptuais – primeiramente num sentido experimental e posteriormente num sentido ideológico – que se expressam na tela. Estas décadas são cruciais no desenvolvimento do cinema, sendo estas marcadas pela consciência de diversos realizadores que procuram um cinema em que a técnica permite expressar emoções.

O processo associado à sequência fotográfica passou a ser uma invenção tecnológica. Dos primórdios do cinema – relativo ao seu aparecimento –, que maravilham as pessoas nas feiras, o mesmo cinema, passa a interessar os intelectuais e artistas, produto da concepção da cidade industrial. Efectivamente, nascendo na era da máquina, o cinema assenta, ele próprio, na máquina que projecta as fotografias – ou fotogramas – animando-as.

A partir daí, também o cinema veio pôr em evidência a ideia de movimento – indissociada da relação com a velocidade –, protagonista no contexto da arte do início do século XX, em todas as áreas, desde a pintura à arquitectura. Do estático passa-se para o dinâmico e para o movimento associado à imagem, que são, também, fundamentos dos princípios da arquitectura da primeira metade do século XX.

Da fotografia para o cinema, procura-se o movimento da imagem. Movimento este que fazia Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Gerrit Rietveld abrir a “caixa” no contexto da arquitectura.

Nos anos 1920 alguns cineastas pioneiros questionam e desenvolvem a técnica da montagem, reformulando o modo como se desenvolve a narrativa, imprimindo um outro movimento, uma outra dimensão e uma outra dinâmica ao filme. O cinema, surge, então com uma expressão mais profunda e complexa que vai influenciar outras

artes, mediante a capacidade narrativa da história, e a capacidade de manipulação do tempo e do espaço.

O modo, como há quase uma centena de anos atrás, as artes e os seus protagonistas – tanto artistas como patronos – e o modo como as suas ideias e ideais se cruzam entre países diferentes e, mesmo, entre continentes diferentes, desenvolve e motiva uma aceleração no ritmo da evolução artística. Le Corbusier refere a rapidez com que se acede ao conhecimento ao longo de mais de meio século, devido à máquina; à máquina impressora sucede-se o jornal e, à fotografia sucede-se o cinema e ainda, o cinema sonoro, expressando a sua convicção de que “(...) La Terre est petite.” (Le Corbusier, 1960, p.27).

Estamos na era industrial onde a cidade passa a ter uma expressão nova e a crescer a um novo ritmo delirante, passando a ser um tema fundamental nos movimentos artísticos e sociais da época, não sendo excepção a arquitectura e o cinema. O fascínio pela metrópole impõe, por um lado, a cidade como cenário e como lugar privilegiado onde decorre a acção cinematográfica, por outro, cria nos arquitectos uma sedução pelo cinema que põe em evidência os elementos que são da sua disciplina. Neste contexto, há também um lado tecnológico relativo ao cinema que fascina os arquitectos na evolução da sua própria arquitectura.

Estas questões alargam-se a todo o mundo, sobretudo aos continentes americano e europeu, no entanto, elegemos a Europa, como campo geográfico de trabalho, apesar das influências norte-americanas serem impossíveis de contornar.

METODOLOGIA

O universo da arquitectura e do cinema produzidos na Europa, entre os anos 10 e anos 30, do século XX, é vastíssimo e, neste sentido, na pesquisa que se elabora elegem-se obras de referência e autores de referência que, após reflexão, se consideram como autores fundamentais a investigar de um modo específico.

Pretende-se, deste modo, investigar o contexto europeu e, no decorrer do trabalho, estudar obras de arquitectura, eleitas, que expressem, em si, a acção da intelectualização do cinema, integradas na leitura dos novos movimentos, como o movimento moderno. Pretende-se, também, realçar protagonistas que forneçam uma

plataforma de autores estável que garanta uma articulação sólida entre a arquitectura e o cinema de modo a eleger três obras de arquitectura – casos de estudo – como referência deste trabalho.

Os procedimentos que se adoptam, centraram-se na pesquisa geral de informação, escrita e filmada e visitas de estudo a obras de arquitectura:

- pesquisa referente aos trabalhos escritos, artigos, comunicações e livros dos arquitectos activos entre os anos 10 e 30 do século XX;
- pesquisa, também, assente sobre a obra, executada e projectada dos mesmos arquitectos, em particular de Robert Mallet-Steven, Le Corbusier e Adolf Loos que se consideram fundamentais no âmbito do trabalho desenvolvido;
- pesquisa geral de informação referente aos trabalhos escritos, como artigos, comunicações e livros de realizadores activos entre os anos 10 e 30 do século XX. Em particular, Sergei Eisenstein, David W. Griffith, Pierre Chenal, Marcel L'Herbier, Man Ray e Alfred Hitchcock;
- pesquisa dos filmes realizados na época em estudo. Visionamento dos filmes que ao longo do estudo se considerem mais relevantes sobre vários aspectos. Em particular *L'Inhumaine*, *Les Mystères du Château du Dé*, *Architecture d'Aujourd'hui*, *A Linha Geral*¹, *L'Âge d'Or* e *Easy Virtue*;
- leituras das obras de críticos, pensadores e filósofos, do início do século e actuais, cuja obra seja de referência para a contextualização do trabalho realizado, em particular Léon Moussinac, Walter Benjamin e Gilles Deleuze;
- são também obras fundamentais, *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media*, de Beatriz Colomina; *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, de Giuliana Bruno e *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*, de Tim Bergfelder, Sue Harris e Sarah Street.

A bibliografia é extensa com várias origens: cinema, arquitectura e filosofia ajudando a definir o corpo de suporte do trabalho.

¹ Os filmes, cuja língua oficial é o russo foram traduzidos no texto, para português, no sentido de automatizar a leitura. O título original em russo, aparece somente na Filmografia.

Apesar do estudo se centrar nas três décadas referidas, muitas das fontes são actuais, tanto por remeterem para o período descrito como, também, por reflectirem sobre acontecimentos passados.

Algumas das obras não foram consultadas na sua versão original, devido ao facto de serem inacessíveis em termos do idioma (russo e alemão) e de se poder gerar interpretações incorrectas, optando-se, neste caso, pelo uso das versões traduzidas inequivocamente qualificadas para o trabalho de investigação.

Para além da pesquisa bibliográfica, foram executadas visita às três obras de arquitectura que foram eleitas como basilares para a elaboração deste trabalho: Villa Noailles, Villa Savoye e Villa Müller, de Robert Mallet-Stevens, de Le Corbusier e de Adolf Loos, respectivamente.

Este trabalho de campo conferiu autenticidade ao estudo analítico relativo à qualificação do volume espacial inerente às três casas escolhidas, provando ser fundamental na progressão da investigação, pois esclarece noções que, de outro modo, nunca seriam conclusivas. A relação do corpo com o espaço – a sua presença no espaço arquitectónico – suporta a teoria que se expressa na prática. A referência ao movimento e à posição relativa do corpo no espaço, fundamentos base na conceptualização da obra arquitectónica, legitimam-se na sua presença, *in loco*.

Apesar da influência entre a arquitectura e o cinema ser biunívoca, o tema do trabalho centra-se na influência do cinema na arquitectura, logo o objectivo vai colocar a incidência no objecto arquitectónico como resposta. A relação contrária – a influência da arquitectura no cinema – seria, então, tema para outro desenvolvimento.

ORGANIZAÇÃO

O texto organiza-se em três capítulos principais que formam o núcleo de desenvolvimento do trabalho, iniciando-se primeiramente com a **Introdução** e terminando com a **Conclusão**.

Por esta ordem, ao segundo capítulo corresponde: **2. O Cinema e a “Nova” Sociedade**.

Neste capítulo, elabora-se e enquadra-se, o aparecimento do cinema e a sua influência na sociedade, na viragem do século XIX para o século XX. Contextualiza-se a relação da cidade com o cinema e com a arquitectura. Expõe-se o desenvolvimento do processo cinético de montagem que é uma das descobertas fundamentais para a evolução do cinema como arte.

O lugar do cinema parte inicialmente da cidade, pois o início do cinema e o desenvolvimento da cidade industrial são simultâneos no tempo, o cenário que é da maior importância na relação entre o corpo e o espaço, e vai desenvolvendo-se, numa direcção mais crítica em que a sua relação com a arquitectura deixa de ser visual ou formal.

O movimento da câmara é fundamental, abolindo o ponto fixo e partindo para o *traveling* que permite que o reconhecimento do todo se faça a partir das partes, deste modo, a montagem ou a edição de imagem são características técnicas, mas, também, são questões conceptuais. Mais tarde esta questão é referenciada por filósofos como Gilles Deleuze nos anos 1980.

A vida estabelece a relação entre o corpo e o espaço, a arquitectura trabalha esta relação de um modo erudito. E sendo a arquitectura a estabelecer a relação entre o corpo e o espaço e sendo a arquitectura, por excelência, a arte do espaço, terá de ser, inequivocamente, do tempo também. Ao desenvolver uma consciência temporal premente, evoca permeabilidade entre as várias artes e ofícios. O cinema encontra, nestas três décadas, a ênfase da relação entre o tempo e o espaço, logo, a relação entre o cinema e a arquitectura é pertinente de ser explanada, sendo esta a questão mais premente desta investigação.

No cinema apercebemo-nos da intelectualização e conceptualização para além da relação directa com a máquina que, de um modo ou de outro, terá fascinado os arquitectos da época.

Ao mesmo tempo que se constrói a identidade do cinema, constrói-se, também, a identidade da arquitectura que passa simultaneamente pelo seu percurso de alteração – tal como as outras artes – tanto a nível técnico como conceptual.

Ao terceiro capítulo corresponde: **3. Paralelismo entre a Arquitectura e o Cinema.** Este capítulo centra-se em questões que cruzam os universos da arquitectura e do cinema. Expõe-se a intercepção da arquitectura com o cinema, focada nos seus

pontos de contacto, estabelecendo relações e cruzamentos. Procura-se entender quais as noções estruturantes do ofício do cinema que pode influenciar os arquitectos, e onde está a permeabilidade na arquitectura para se deixar influenciar pelo cinema.

As questões principais remetem para a fundamentação da luz, que remonta à origem da fotografia, essencial ao cinema e imprescindível à arquitectura.

Aborda-se a noção de transparência que se definiu como cara às duas áreas em estudo – o cinema e a arquitectura –, sobre dois pontos de vista: formal e conceptual.

Por último explora-se a capacidade do corpo de ser actor e viajante do espaço, e da estrutura espacial ser corpo emocional e físico no contexto da vivência visual e espacial. Deste modo, estabelece-se a referência ao mapa mental, indissociado do cinema e da arquitectura.

Sobre estas premissas, entramos no quarto capítulo a que corresponde: **4. O Cinema e a Arquitectura uma Relação de Identidade.**

Este capítulo pretende procurar identificar no objecto arquitectónico a influência do cinema. Neste processo vão-se dissecando os casos de estudo associados às obras arquitectónicas, e os casos de estudo associados às obras cinematográficas de modo a encontrar a sua essência.

Como resultado de uma procura abrangente sobre as obras de referência da época em estudo e, conseqüentemente, dos seus autores, elegem-se três obras localizadas em três localidades distintas, em dois países diferente (França e República Checa), da autoria de três arquitectos de nacionalidades diferentes, Robert Mallet-Stevens, francês, Le Corbusier, franco-suiço e Adolf Loos, checoslovaco. As obras eleitas são: Villa Noailles (1923-27) de Robert Mallet-Stevens em Hyères, França, que estabelece uma relação particular com os filmes *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, *Les Mystères du Château du Dé* (1929) de Man Ray e *L'Âge d'Or* (1930) de Luis Buñuel; Villa Savoye (1928-30) de Le Corbusier em Poissy, França, que se relaciona com os filme *Architecture d'Aujourd'hui* (1930) de Pierre Chenal e Le Corbusier e *A Linha Geral* (1928) de Sergei Eisenstein; e a Villa Müller (1928-30) de Adolf Loos em Praga, que se relaciona com *Easy Virtue* (1927) de Alfred Hitchcock.

A relação que se encontra entre as obras de arquitectura e os filmes eleitos, é procurada no decorrer da investigação. Primeiramente, a relação observa-se directa, mas, com a continuidade do estudo, a relação que se estabelece entre a arquitectura e

o cinema é resultado do processo interpretativo, apoiado em fontes, inerente à própria investigação.

O estudo destas três obras de arquitectura *in loco*, permite, não só a análise do valor do espaço arquitectónico, como, também, perceber a validade referente aos ideais propostos na obra escrita dos três autores referenciados e a sua concretização na obra construída. Consequentemente, perceber o cruzamento entre o modo de pensar e o modo de fazer.

Sobre estas obras e na relação que se estabelece com o universo do cinema explicitam-se os pontos de convergência.

A investigação encerra-se com a **Conclusão**. Onde se pretende organizar e demonstrar as ideias que se estabelecem ao longo do trabalho em curso, explicitando e destacando os resultados alcançados.

2. O CINEMA E A “NOVA” SOCIEDADE

Tema

Este capítulo pretende fazer o enquadramento dos temas em análise. Legitima a evolução da cidade na passagem do século XIX para o século XX, a evolução das artes no geral e a afirmação do cinema.

2. O CINEMA E A “NOVA SOCIEDADE”

2.1. O APARECIMENTO DO CINEMA

O século XIX lega, ao morrer, duas máquinas novas. Nascem, tanto uma como a outra, quase na mesma data e quase no mesmo sítio, após o que se lançam simultaneamente sobre o mundo, cobrindo os continentes. (Morin, 1997, p.23).

Enquanto o avião se evadia do mundo dos objectos, o cinematógrafo pretendia apenas reflecti-lo, a fim de melhor o examinar. (Morin, 1997, p.24).

A primeira máquina, afirma Edgar Morin, referindo-se ao avião, “(...) vem dar, finalmente, realidade ao sonho mais insensato que o homem acalentou desde que olhou para o céu: soltar-se da terra.” (Morin, 1997, p.23). Ainda nas palavras de Edgar Morin, a segunda máquina é, também, ela própria miraculosa. “(...) captava a vida para a reproduzir, para a “imprimir”, segundo a expressão de Marcel L’Herbier.” (Morin, 1997, pp.23-24).

Estamos a terminar o século XIX, e o século XX apresenta-se como o início de uma nova modernidade. Surgem invenções de um modo consequente, que caracterizam esta nova era, que se assumem como “talismãs” de uma nova sociedade, tais como o telégrafo, o telefone, o caminho de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema (Charney, Schwartz, 1995, p.1). “Of these emblems of modernity, none has both epitomized and transcended the period of initial emergence more successfully than the cinema.” (Charney, Schwartz, 1995, p.1).

Segundo certos autores, para entendermos a modernidade, na sua essência, temos que a reportar à questão da cinemática (Charney, Schwartz, 1995, p.2). Logo, neste dobrar de século, é pertinente relacionar a invenção do cinema com a própria evolução da sociedade. O cinema funciona, deste modo, como elemento de detonação de uma modernidade latente que vai caracterizar toda uma nova era. Nesta relação inclui-se, de um modo fundamental, a própria evolução da cidade. “Modernity cannot be conceived outside the context of the city, which provided an arena for the circulation of bodies and goods, the exchange of glances, and the exercise of consumerism.” (Charney, Schwartz, 1995, p.3).

A passagem do século XIX para o século XX, ocorre com a industrialização em pano de fundo. A cidade cresce de um modo imprevisto a um ritmo muito rápido, onde a velocidade dos acontecimentos e das novas tecnologias, se desenvolve apressadamente. A cidade transforma-se, altera-se aos olhos de quem a vive quase no mesmo instante, sem que seja possível parar o seu movimento. O valor da máquina é exaltado e, tende mesmo, a sobrepôr-se ao valor do Homem. Homem que inventa e constrói a máquina, e que se sente fascinado pelo movimento intrínseco a esta. Como afirma Edgar Morin, referindo-se ao cinematógrafo, “(...) isento de quaisquer fantasmas, esse olho de laboratório só pode atingir a perfeição porque correspondia a uma necessidade de laboratório: a decomposição do movimento.” (Morin, 1997, p.24).

Cidade, máquina e movimento, três factos indissociáveis da história do surgimento do cinema. A cidade como cenário, a máquina materializada no mecanismo da projecção cinematográfica e o movimento como consequência dessa expressão, formam uma interligação que dá frutos no início da era do cinema². Como enfatiza Lynne Kirby, “(...) shooting a moving train, the faster vehicle in the world in 1895, gave filmmakers an opportunity to show off film’s powers of registration, its ability to *capture* movement and speed.” (Kirby, 1997, pp.19-20).

Esta intenção de capturar o movimento e a velocidade foi transversal às manifestações artísticas no início do século XX.

² “The Lumières’ first “arrival” film gave rise to fascination with the train that persists to this day, and one that was overwhelming in the silent period. From George Méliès, Edwin S. Porter, and D.W. Griffith to Abel Gance, Dziga Vertov, Buster Keaton, John Ford, and King Vidor, silent film history has seemed to accord a special status to the railroad.” (Kirby, 1997, p.2).

Nas artes em geral, assiste-se ao aparecimento das correntes focadas na fonte inesgotável de possibilidades assentes na potencialidade de trabalhar o movimento – ou a decomposição do movimento –, como motor do pensamento artístico, como os cubistas ou os futuristas. Nessa mesma época, Picasso inicia a sua fase cubista trazendo para a tela, o movimento, a rotação e uma nova leitura da arte. É também nessa época que Picasso se interessa pela descoberta do cinema: “(...) durant l'intense période d'expérimentation formelle qui allait donner naissance aux premières toiles cubistes en 1907, Picasso allait régulièrement au cinéma en compagnie d'un group d'amis (...)” (Toulet, 1995, p.69).

Em 1912 Marcel Duchamp apresenta a sua obra *Nú Descendo Escadas*, onde realiza a decomposição do movimento, estabelecendo como ideia basilar a apreensão do movimento inerente à sucessão de fotogramas captados pela máquina fotográfica. A sobreposição das figuras representadas imprimem a ideia de um movimento contínuo. A pintura, de carácter abstrato, dá corpo a uma conceptualização da arte na qual Marcel Duchamp é considerado pioneiro. Essa ideia de decomposição do movimento marca uma ideologia da época que é transversal a todas as artes incluindo a arquitectura.

Man Ray, que conhece Marcel Duchamp em 1915, efectua as experiências com as *rayographs*³ – principalmente na década de 1920 –, no sentido de trabalhar o tempo. Esta referência a Man Ray é importante, pois Man Ray, usa também o cinema como modo de expressão, utilizando processos cinemáticos assentes sobre a justaposição, e a rotação, de imagens no sentido de enfatizar a duração do tempo e do movimento.

Na arquitectura, este tema que se debruça sobre a relação entre o movimento, o corpo e o espaço tem antecedentes que remontam ao final do século XIX, e vai influenciar o pensamento arquitectónico inerente a todo o período da industrialização. No final do

³ *Rayographs* são experiências artísticas executadas por Man Ray sobrepondo objectos sobre papel fotográfico. São “fotografias” tiradas sem máquina de fotografar. Man Ray compunha um conjunto variado de objectos que se organizavam segundo um enquadramento definido, muitas vezes sobrepondo-se uns aos outros. Expunha-os posteriormente à luz e consequentemente ficavam gravadas, sem auxílio da máquina fotográfica, as imagens no papel fotográfico. O nome de *rayographs* é devido ao nome do seu autor.

século XIX a arquitectura captou uma outra atenção por parte da classe artística⁴: o conceito de espaço arquitectónico foi realmente formulado neste final de século, pois, até então, os arquitectos falavam em volume, proporção e forma. Esta nova perspectiva faz eclodir um pensamento crítico que, segundo Max Risselada, associa a história da arquitectura moderna ao desenvolvimento do conceito da espacialidade. Ainda segundo este autor, este desenvolvimento trás a definição de dois pólos: a criação do espaço e a definição do seu limite. (Risselada, 2008, p.11).

Para além da descoberta da espacialidade como vector fundamental do pensamento arquitectónico, outros dois avassaladores acontecimentos influenciaram os desígnios da arquitectura moderna, foram eles: a já referida Industrialização e a 1ª Guerra Mundial – onde a máquina destruidora e a máquina bélica atordoavam o imaginário das gerações de arquitectos. Le Corbusier apelava à *machine a habiter*, enquanto que Adolf Loos afirmava que: “The ship is the model for a modern house. There space is totally utilized, no unnecessary waste of space!” (Loos, 2011, p.43).

O paralelismo entre a arte e a máquina, faz-se também na música e nas orquestras. Imaginemos as grandes orquestras – que produzem grandes massas sonoras –, como máquinas. O compositor trabalha a composição musical, através da orquestra, no sentido de fazer com que cada instrumento funcione como parte de um sistema de engrenagem onde a orquestra, no seu todo, funciona como uma grande máquina. O potencial da composição vive da articulação dos vários instrumentos como partes de um todo, sendo os músicos peças fundamentais dessa máquina cujo condutor é o maestro. A engrenagem a funcionar, a orquestra a produzir som, como que se de uma máquina se tratasse.

No cinema atenta-se à máquina, a máquina que projecta. Neste sentido, antes se dar primazia aos actores, aos cenários, aos figurinos e aos lugares, existe a máquina que possibilita a promoção de uma indústria e de uma arte. Este fascínio pela máquina, pode desencadear uma emoção contraditória tornando-nos reféns da mesma. No

⁴ “The year 1893 witnessed the appearance of two essays that jointly added an important dimension to the discussion on space – the idea that spatial experience arises by moving around in it. In his essay entitled ‘Das Problem der Form in der Bildende Kunst’, the sculptor Adolf von Hildebrand (1847-1921) stated that architecture distinguished itself from other visual arts by the fact that people can move around in it, and only by means of motion can space be visually experienced. Thus, space is a precondition of form and is, in that sense, inextricably linked to form. (...). In his essay entitled ‘Das Wesen der Architectonische Scöpfung’, August Schmarsow (1853-1936) goes a step further. To him, it is evident that space exists because we have a body (...).” (Risselada, 2008, p.10).

cinema, filmes como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang ou *À Nous la Liberté!* (1931) de René Clair, exploravam essa dicotomia entre o homem e a máquina.

É incontornável falar-se de *Metropolis*, quando se faz uma abordagem à relação entre a arquitectura, a cidade e o cinema. O filme de Fritz Lang de 1927, “(...) influenciou realizadores e artistas durante gerações.” (Cousins, 2005, p.60). A escala e o desenho dos cenários revolucionou o modo de se fazer cinema, e este facto está patente em *Metropolis*, em que o tema principal centra-se na cidade como organismo vivo. Fritz Lang chega mesmo a admitir “(...) que estivera mais interessado na representação visual da cidade do que no seu conteúdo social, notou que a sua ideia inicial se baseara no seu fascínio pelos arranha-céus de Nova Iorque (...).” (Newman, 1999, p.110). Esta relação física e visual da cidade, dobra-se sobre uma outra cidade interior – uma cidade dentro da cidade. Os cenários que têm um papel preponderante na narrativa do filme de Fritz Lang, remetem-se preferencialmente para esta cidade interior: todo o submundo, a oficina do inventor, o gabinete de Joh Frederson, estão tão grandemente trabalhados ao nível da expressividade e emoção como a imagem da cidade no seu todo. Existe, deste modo, um grande investimento na composição dos cenários, no trabalho da luz, e no posicionamento dos actores, no fundo, um investimento nas questões da arquitectura: “A arquitectura começa a ser uma actriz de cinema, os arranha-céus eram elevados à categoria de *stars*.” (Newman, 1999, p.114).

Metropolis estabelece-se como uma metáfora social, onde está explícito o retrato da nova sociedade maquinista – a máquina como objecto físico e a transformação do homem em máquina. Fritz Lang tanto explora a imagem mecânica da cidade como lhe confere uma vontade própria, afirmando-a como um organismo vivo.

O cinema capta a velocidade do século XX. É relevante, neste contexto, referir que alguns dos primeiros filmes captam o movimento das máquinas, o movimento das pessoas, o movimento do mundo. Esta condição – de captar o movimento – está inerente ao facto do cinema, em primeira instância, ter efectivamente a capacidade de “agarrar” este mesmo movimento, guardá-lo, e posteriormente transmiti-lo vezes sem conta. O processo de filmagem e projecção – a revolução cíclica da bobine –, reafirma ele próprio o movimento. Como refere Giuliana Bruno, o modernismo, na sua fase inicial, estava interessado na velocidade e na aceleração (Bruno, 2007b, p.199).

Mas se a questão do movimento é um factor intrínseco à condição do cinema, no que se refere à atribuição de um nome⁵ que se possa identificar como sendo o “inventor” do cinema, a questão é mais vaga. No livro *Biografia do Filme*, Mark Cousins refere que não se pode definir com exactidão o inventor do cinema, pois, muitos nomes concorriam para a sua evolução. As invenções sucediam-se umas às outras e os vários nomes que surgiam não se podem considerar, isoladamente, como sendo o nome único na invenção do cinema. (Cousins, 2005, p.22).

A 14 de Abril de 1894, Thomas Edison coloca numa sala em Nova Iorque vários kinetoscópios⁶ à disposição de um público entusiasmado com a nova invenção. (Brion, 2005, p.10). Estes kinetoscópios dirigidos para cada um dos observadores individualmente, contrariam a ideia da projecção colectiva, que pouco mais tarde se veio a afirmar.

Menos de um ano depois, numa data que muitos historiadores consideram como a do nascimento do cinema, no dia 28 de Dezembro de 1895, era exibido pelos irmãos Lumière, um curto programa com os seus documentários, num salão no Boulevard des Capucines em Paris, para um grupo de espectadores que pagavam para assistir à projecção (Cousins, 2005, p.23). “Do programa constava o agora famoso filme de um só plano *A Chegada de um Comboio à Estação de La Ciotat* (França).” (Cousins, 2005, p.23). Esta novidade agitou a assistência:

A câmara estava colocada junto aos carris de tal forma que o comboio ia aumentando gradualmente de tamanho, até parecer que saíria do ecrã e entraria na própria sala. O público encolhia-se, gritava ou levantava-se para fugir. Experimentava um grande sobressalto, como se estivessem numa montanha russa. (Cousins, 2005, p.23).

A distribuição deste pequeno filme, *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* (1895), mas também de outros durante a mesma época, potencia a expansão do conhecimento e gera uma capacidade crítica nacional e internacional que faz accionar e desenvolver a evolução rápida das técnicas e das indústrias cinematográficas. “Os irmãos Lumière enviaram filmes e projectistas para todos os continentes, com tanta presteza que dentro de um ou dois anos o público de muitos países já tinha visto o famoso comboio

⁵Os nomes que Mark Cousins refere são: “(...) Thomas Edison, George Eastman, W.K.L. Dickson, Louis Le Prince, Louis e Auguste Lumière, R.W. Paul, George Méliès, Francis Doublier, G.A. Smith, William Friese Greene e Thomas Ince.” (Cousins, 2005, p.22).

⁶ Kinetoscópio – Inventado por Thomas Edison, era um aparelho constituído por uma caixa que continha uma ranhura para se poder colocar uma moeda que accionava uma luz e criava um processo que fazia girar uma série de imagens de pequenos filmes, originando ao observador a ilusão do movimento.

de La Ciotat.” (Cousins, 2005, p.23). A partir desse momento, temos um público que assiste numa mesma sala a um mesmo filme, ou seja, contrariamente ao kinetoscópio de Edison, já temos em Paris o conceito da sala de cinema. Estamos no início do século XX, e o cinema francês lidera. Até cerca de 1914, devido às suas produções, graças aos seus actores e realizadores, garante uma situação de primeiro plano sobre o cinema internacional, posição essa que nunca mais se volta a repetir. (Brion, 2005, p.15). Na época, este domínio vai conduzir o cinema francês a uma enorme visibilidade:

Jamais, peut-être, le cinéma français n’a été aussi brillant, aussi varié, aussi inventif que dans la période que va environ de 1908 à 1928. Dans les années 1908-1914, il a même confiné au génie, un génie d’autant plus certain qu’il était inconscient, instinctif et purement spontané, traduisant le jaillissement naturel d’une vitalité qu’il ne retrouvera jamais à un tel degré. (Hugues *apud* Brion, 2005, p.17).

O cinema, neste contexto, faz parte do quotidiano do início do século, como emanção do mundo moderno e é muitas vezes apelidado de “a fábrica dos sonhos”⁷. Neste enquadramento aparecem os futuros realizadores do cinema francês, Louis Delluc e Marcel L’Herbier, “(...) les futurs chefs de file du cinéma français d’avant-garde (...)” (Toulet, 1995, p.71).

Embora, como se acabou de referir, durante as três primeiras décadas do século XX o cinema Europeu fosse bastante idolatrado, o cinema era visto claramente como uma forma de entretenimento – podemos referir o caso de Méliès⁸, que vai procurar as suas origens aos teatros de feira e manifestações populares –, que muito agradava à classe operária emergente da revolução industrial, pois “(...) os filmes primitivos ainda não constituíam uma indústria propriamente dita. O filme nascera não-narrativo e não-industrial. Tinha mais a ver com acção e novidades, era mais como um circo.” (Cousins, 2005, p.32).

Tal acontecia, porque no início da primeira década do século XX, ainda não havia trabalho cinematográfico sobre a luz, a montagem, o uso dos grandes planos e os movimentos de câmara, ou seja, todas “(...) as técnicas que tinham sido descobertas nos primeiros anos do cinema ainda não eram aplicadas consciente e sistematicamente e os primeiros grandes realizadores que iriam articular esses meios

⁷ Tradução da expressão “l’usine à rêves.” (Toulet, 1995, p.71).

⁸ Méliès apostou mais nas fantasias teatrais, na difusão do imaginário e da magia, interrompendo e parando as filmagens, com o objectivo de criar a noção de desaparecimento e aparecimento mágico no ecrã (em oposição ao realismo do cinema dos Lumière).

de expressão ainda não tinham aparecido.” (Cousins, 2005, p.36). Apesar destas condicionantes, e apesar de ainda termos de esperar alguns anos para que o cinema se consagre, há um factor que vai impulsionar o cinema – afastando-o da arte teatral – na direcção da sua autonomização como arte independente, que é, a capacidade do espectador se tornar muito próximo da acção, por via da aproximação da câmara sobre um acontecimento – revelando então o poder de “espreitar” para dentro da acção – como que se o espectador fosse o único observador dentro da sala de projecção.

Em 1903, George Albert Smith realiza um pequeno filme *The Sick Kitten*, onde usa o primeiro plano – no sentido de aproximar a câmara à acção –, para focar a atenção do espectador sobre um pormenor do filme, e estabelecendo assim uma proximidade entre a imagem e o observador. (Cousins, 2005, pp.30-31). Foi um sucesso, pois aproximou o público da história determinando-se, deste modo, uma clara fronteira entre o teatro e o cinema, “(...) a semelhança entre os dois foi destruída e o ênfase e o intimismo do cinema tinham nascido.” (Cousins, 2005, p.31).

Nesta evolução, o cinema é concebido para envolver o espectador na ilusão de uma ficção narrativa baseada em temas sensacionalistas para, só posteriormente, se tornar na arte da narrativa e da emoção. No início dos anos 1910, o cinema, ainda em fase de descoberta, começa a apresentar os actores de costas voltadas para o público – ou seja, os actores começam a movimentar-se de um modo mais natural –, deixando para trás a relação mais directa com a arte de representar vinda do teatro. Nesta progressão, da descolagem da arte do teatro, a arte do cinema não se pode dissociar da capacidade narrativa do tempo e do espaço, e, conseqüentemente, trabalha a forma e os conteúdos cinematográficos. O espectador será sempre o receptor de todo um processo – que se pretende que gere um efeito dramático – relativo à leitura da concentração espacial e continuidade temporal. “O cinema aprendeu a seguir o fluxo da acção dum espaço para outro. (...) libertou os filmes e enfatizou o movimento.” (Cousins, 2005, p.38). Já longe do cinema preconizado pelos realizadores pioneiros, a história do cinema evolui e o cinema deixa de ser “só imagens e passa a ser consciência.”⁹

⁹ François Penz, em *CinemArchitecture*, palestra proferida em Abril de 2008 – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), sobre o tema: o Cinema e a Arquitectura.

No final dos anos 1910, a Europa vivia em pleno a descoberta do cinema e para além dos realizadores franceses, os realizadores alemães, os realizadores ingleses e os realizadores russos, trabalhavam com enorme entusiasmo. O grande impacto que o cinema europeu teve no início do seu desenvolvimento marcou consideravelmente toda a produção artística da época incluindo a arquitectura.

O cinema e a arquitectura têm em comum a capacidade de trabalharem, ao nível da percepção, a noção de espaço e tempo.

Se em arquitectura a percepção é entendida aquando do uso do espaço – o corpo em movimento –, em cinema a visualização do filme passa pela observação de uma estrutura narrativa que é percebida a partir de uma posição estática do observador, mas que tem de conter na sua expressão a ideia da tridimensionalidade. O observador tem de se sentir parte do filme e parte da acção.

Deixando as condicionantes do teatro, a evolução do cinema construiu-se e sedimentou-se como arte autónoma em contínua progressão.

2.2. O CINEMA E A CENOGRRAFIA E O *DÉCOR*

Depuis le début du siècle, tous les manifestes avant-gardistes – symbolistes, expressionnistes, cubistes, futuristes, imagistes, constructivistes, surréalistes – appellent de leurs vœux une nouvelle concentration dans l’art en même temps qu’un mouvement interactif d’une forme artistique à l’autre, afin d’abolir les frontières, politiques et nationales, qui les séparaient. Les avant-gardes avaient également toutes compris, pratiquement dès le début, bien qu’à des degrés divers, le défi constitué par le cinéma et aussi toutes les opportunités qu’il offrait. En un sens, le cinéma était le premier mouvement d’avant-garde véritablement international. (Toulet, 1995, p.69)

Nas primeiras décadas do século XX, a Europa – nomeadamente a França, a Alemanha, a Inglaterra e a Rússia – assumia-se como motor da indústria cinematográfica. Formaram-se realizadores e actores e desenvolveram-se os estúdios e as técnicas. Para além desta mistura de culturas e intercâmbio de saberes, o cinema tem a mais-valia de poder funcionar como unificador das artes.

No contexto europeu, a ideia de “transnational imagination”¹⁰, enfatiza a grande movimentação das ideias, e da criatividade, entre as várias nações e consequentemente entre as várias personagens que compõem a história do cinema durante o mesmo período. Realizadores, directores artísticos, produtores, arquitectos e encenadores, oriundos de culturas e países diferentes influenciavam-se mutuamente no modo de pensar, de trabalhar e de criar a sua obra no exacto momento em que ela tomava corpo. É nesta fusão de culturas e modos de fazer, que o cinema e, as várias artes se entrecruzam e progridem.

¹⁰ Designação específica expressa na obra *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*, (Bergfelder *et al.*, 2007), onde se constrói o percurso da história, e da importância da cenografia, ao longo dos anos trinta do século XX, na Europa.

Para se estudar o cinema europeu entre os anos 1910 e 1930, é necessário entender a complexidade de uma rede internacional de artistas que trabalhavam em vários pontos da Europa, onde o cinema tem expressão. Ao discutir ideias, transmitem a sua identidade ao trabalho que executam, para além fronteiras. Assistiu-se a uma migração internacional de realizadores, cenógrafos, editores, directores artísticos que trabalhavam em vários projectos em vários países europeus e que desta forma, fazem migrar, também, o seu conhecimento a sua experiência e o seu modo de fazer. Esta troca de saberes funciona como uma rede criativa internacional – dispersa entre centros de actividade temporária –, cuja influência fertiliza cada um dos intervenientes estabelecendo-se deste modo, a origem e qualificação das regras do cinema (Bergfelder *et al.*, 2007, p.31). Desta relação entre as várias nacionalidades, entende-se o modernismo Europeu como um fenómeno conjunto, que, teve até força para contaminar o cinema além continentes – nomeadamente os Estados Unidos da América¹¹.

Neste contexto, no cinema, onde a troca de experiências e influências era fundamental para o processo criativo, assistiu-se à evolução da cenografia como ponto fulcral na elaboração da narrativa. Entre os anos 1920 e 1930 estamos perante “(...) a moment in film history in which set design was given more preeminence and attention than perhaps during any other period.” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.25). O cenário é considerado fundamental no enquadramento específico da narrativa sendo, também, indispensável ao imaginário visual do filme; ideia consensual que cruza a Europa, à data.

Se, na fase inicial do aparecimento do cinema – na demanda de captar a imagem em movimento – o cenário não tem condições para adquirir preponderância na filmagem e funciona somente como pano de fundo no desenvolvimento da acção, numa fase seguinte, a importância do cenário com a evolução da arte de filmar – conjuntamente com a noção de lugar, a noção de luz e a captação da emoção – torna-se crucial. O

¹¹ Cedric Gibbons foi um arquitecto de Hollywood da denominada idade de ouro. “Indeed, it has often been suggested that Gibbons picked up his knowledge of modern design while attending the Paris Exposition des Arts Décoratifs in 1925 – the fair whose name inspired the term *art deco*. MGM records, however, clearly indicate that Gibbons did not actually attend the fair – he was busy supervising set production for *Ben Hur*, *The Big Parade*, and several other films. Nevertheless, he would certainly have been aware of the influential Paris event. As the *New York Times* reported in 1926, the fair’s design aesthetic of bold, abstracted forms and exquisite craftsmanship was “steaming toward us on every boat from France.” (“French Furniture”, *New York Times*, 25 October 1925). Gibbons first experimented with these design trends in the film *After Midnight* (1927), where he created the interior of a clothing shop with triangular wall sconces and glass-block shelving, an environment typical of the department stores where most Americans got their first glimpses of the modern movement.” (Wilson, 2000, pp.104-105).

cinema começa ele próprio a estabelecer regras, progredindo, na qualificação da construção do cenário, pois existe a necessidade de representar o lugar como suporte da acção. Sendo, uma das principais tarefas do cenógrafo a de criar um ambiente cénico complexo, a construção do local de filmagens torna-se imperativa. O cenário que se constrói, muitas vezes, através da utilização da impressão no pano de fundo – que pode ser derivada de ampliações fotográficas no sentido de criar um maior realismo à cena –, extrapolando os limites visuais para além das paredes do estúdio, já não se concebe suficiente com a evolução do cinema. Ocupando um estatuto privilegiado na ficha técnica do filme, a caracterização do lugar onde se enquadra a acção torna-se decisiva. “The set is a character, a star, and it has to perform like any other artist. The quality and success of a film depends on the harmonious collaboration of all the competing elements of its construction.” (Quenu *apud* Bergfelder *et al.*, 2007, p.79). Estatuto este que alterou a ideia de palco da acção, tornando-o no lugar da acção, lugar este que passou a ter características próprias onde se exploram as emoções e a narrativa. Já longe dos tempos, em que, nos primeiros filmes, os estúdios eram acanhados e apertados – muitas vezes não se viam mais de três lados de uma mesma sala –, pois a câmara estava fixa e o cenário remetia para os cenários teatrais –, a cenografia ganha uma nova identidade.

Se anteriormente o público só tinha uma única visão do enquadramento – que era a visão frontal para a cena –, a legitimidade da representação do lugar, no espaço cénico, é agora sustentada pela concepção performativa da cenografia. Concepção esta, que se torna na chave da *mise en scène* – ocupando um lugar único – ao estabelecer códigos de realismo e investindo num “espaço” com uma conotação similar à do “lugar”. (Bergfelder *et al.*, 2007, p.28). A conotação com o “lugar” tem, então, um sentido mais alargado, pois a representação, num mesmo cenário, do interior e do exterior da acção cruza-se sem incompatibilidades. Através do cenário proposto – sem cortes – pode-se estar dentro e fora do local da acção, sem haver interferências na continuidade da narrativa.

A interpretação do local de rodagem e a própria eleição do local de rodagem, contribuem para a coerência do ambiente espacial necessário à harmonia no desenvolvimento do filme, e foram gradualmente evoluindo durante as primeiras décadas do século XX. A consciência de que o espaço se pode materializar em algo dinâmico e efectivo, libertou os cenógrafos e realizadores e tornou o cinema mais próximo do espectador, abrindo caminho para a identificação de uma “arquitectura”

própria, relativa ao cinema. Na continuidade do tema, abordamos em seguida a evolução dos cenários referentes, ao cinema inglês, ao cinema alemão e ao cinema francês.

Neste contexto, no cinema inglês, a evolução dos cenários relativos à “construção” do lugar é baseada na assunção do movimento do corpo sobre o espaço. O uso das técnicas de filmar como a profundidade de campo ou o *travelling*¹², trazem para o lugar da acção a necessidade de estabelecer relações entre os actores e o meio por via do movimento. A câmara deixa de ser fixa e passa a poder circular sobre o lugar da acção. Por exemplo Hitchcock usa muitas vezes este movimento de câmara no sentido de surpreender o espectador.

Esta movimentação da câmara sobre o local da acção tem consequências na construção do próprio cenário. Consequentemente, este movimento vai também libertar os actores no seu próprio movimento cénico. O realizador tem de dimensionar o cenário de forma a poder movimentar a câmara e os actores livremente sobre o espaço sem impedimentos – projecta, deste modo, a trajectória da câmara. O lugar torna-se cinético, e o movimento dos actores reporta-se à acção relativa ao espaço arquitectónico. Deste modo, o cenário deixa de ser bidimensional evoluindo a partir daí para a construção do “lugar arquitectónico” – ao mesmo tempo que a técnica inglesa define o espaço. O movimento da câmara “(...) create linear, architectonic movement, since they use literal track (lines) across space.” (Tashiro *apud* Bergfelder *et al.*, 2007, p.267).



Ilustração 1 – Cenas de *The Lodger*. (Hitchcock, [s.d.]).

¹² “Em Inglaterra, no ano de 1899, R.W.Paul construiu o primeiro utensílio cinematográfico que viria a tornar-se a ferramenta mais sensual dos cineastas, o *chariot* para a câmara. (...) uma plataforma com rodas, sobre a qual se monta a câmara (...)” (Cousins, 2005, p.29).

Deste modo é possível, estabelecer-se um paralelismo entre o movimento do corpo dentro do contexto do cenário e a movimentação do corpo no espaço arquitectónico. A clareza da acção dos actores é controlada através do movimento, e consequentemente da pausa dos mesmos, enfatizando o drama no enquadramento do cenário. Como refere Kracauer, quando se potencia o factor movimento a pausa adquire expressividade e a relação entre a figura e o fundo é exaltada: “(...) the most “cinematic” moments occur when movement is contrasted with motionlessness.” (Kracauer *apud* Bergfelder *et al.*, 2007, p.267). Deste modo, a evolução da cinematografia inglesa, revê-se na ênfase do movimento sobre o local da imagem, tanto na mobilidade da câmara como na mobilidade dos actores.

Noutra perspectiva, a cenografia alemã enfatiza a expressão do dramatismo dos cenários. No cinema alemão a construção do cenário fundamenta-se na construção do lugar arquitectónico – que funciona como mais uma das personagens da acção –, que para além dos actores, assume ele próprio uma identidade muito forte. Naturalmente a arquitectura dos cenários é consequência de um trabalho consolidado, criando um imaginário específico dos códigos do cinema alemão.

Como refere Bergfelder, um dos primeiros filmes que usa o poder criativo do cenário foi o filme de Robert Wiene, *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (1920) que conta com os cenários inovadores de Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig. (Bergfelder *et al.*, 2007, p.32). Neste filme presenciamos a distorção da perspectiva, por via da distorção do espaço representado, da distorção dos objectos que são retratados e da opressividade do drama. A conjugação de todos estes factores imprimem ao cenário um grande dramatismo.



Ilustração 2 – Cenas de *Das Cabinet Des Dr. Caligari*. (Wiene, 2000).

Durante os anos 1920, esta capacidade associada à arquitectura – criação de um imaginário – vai-se desenvolvendo como um dos elementos fulcrais do cinema alemão. Nos filmes, *Das Cabinet Des Dr. Caligari*, de Wiene, ou *Die Nibelungen* e *Metropolis* de Fritz Lang, a arquitectura “(...) often assumed a malevolent presence, an oppressive force that ultimately destroyed its human protagonists.” (Bergfelder *et al.*, 2007, pp.111-112). Esta relação que o cinema alemão estabelece com a cenografia chega a ser obsessiva. Obsessiva no sentido da ênfase da arquitectura elevada à sua dramatização, ou seja, a arquitectura faz parte da narrativa, não simplesmente como pano de fundo mas, essencialmente, como um dos elementos fundamentais do enredo¹³.

¹³ Como refere Bergfelder, por um lado, podemos associar esta dramatização à corrente expressionista alemã, por outro, podemos relacioná-la com o percurso histórico da própria Alemanha: “For Kracauer, 1920s German cinema’s obsession with décor, (...) famously symbolised a national act of regression after the trauma and defeat of First World War (...).” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.33).



Ilustração 3 – Cenas de *Die Nibelungen*. (Lang, 2004).

Deste modo, o que diferencia a cenografia alemã, é a criação de um ambiente muito particular – construído pelas equipas de realização alemães –, que se projecta para além da representação do lugar ou da “arquitectura” relativa ao cenário, pois soma a qualidade dramática da acção, que não se vê mas sente-se. Este ambiente, a que nos referimos, funciona como uma carga energética que se pressente e que constrói o dramatismo do filme. Uma conjugação de factores, como cenários, actores, luzes, guarda-roupa, guião e realização que na sua articulação geram a especificidade do ambiente.

Ou seja, no contexto cinematográfico, a cenografia alemã contém em si mesma, uma carga dramática por vezes atemorizadora muito perto de interpretar o drama o terror ou as profundezas de um submundo.

Mas, a cenografia europeia, não se revê somente no cinema inglês nem no cinema alemão, de modo que, seguindo também o seu próprio caminho, a cenografia do cinema francês estabelece-se segundo as suas próprias características. A cenografia francesa influenciada pela noção da perspectiva – linhas de força acentuadas –, foca-se, não na dramatização da arquitectura do cenário, mas sim, na ênfase do ambiente formal do cenário. Enquanto a cenografia alemã dinamizava a perspectiva através da distorção do espaço de modo a favorecer a dramatização do ambiente da acção, a cinematografia francesa trabalha a perspectiva no sentido de criar profundidade de campo. O espaço cénico francês adquire uma vivência tridimensional, através da introdução específica da perspectiva e através da sobreposição de planos sucessivos do enquadramento. Neste sentido, e mais uma vez, a cenografia mostra-se

essencial, pois “(...) set design is a crucial aspect of any film – it is the art of creating vicarious experience. It is about the controlled perception of space – perspectival space, the architectural secret of the Renaissance.” (Valentine, 2000, p.150). O tema que aborda o controlo da perspectiva, na percepção espacial, é um tema caro aos franceses. “The experiments with perspective (...) were to have an impact on design practice throughout the French industry (...)” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.60).



Ilustração 4 – Cenas de *À Nous la Liberté!* Enfatização da perspectiva. (Clair, 2007).

Os projectistas, na elaboração do processo de procura da criação dos cenários, num estado inicial, concebem rascunhos desenhados – enquanto é elaborada a concepção geral do filme – e, posteriormente esses rascunhos tornam-se desenhos executados à escala real, que fazem parte desse mesmo processo de pesquisa. (Bergfelder *et al.*, 2007, p.74). Deste modo, os cineastas franceses depressa se apercebem que a arquitectura do cenário emerge das formas puras e das sombras sobrepostas, e da conjugação de todos os elementos que compõem o mesmo – as roupas, os adornos, os objectos de uso dos actores, toda a *mise en scène* –, concorre para a harmonia perfeita da cena. No sentido de abraçar todas estas especificidades – enquadrá-las na narrativa do filme –, e devolvê-las na obra concluída, o cinema francês suporta o objectivo de controlar toda a produção e organização do filme.

Assim sendo, no sentido de articular todo o trabalho, antes de se começar a construir o cenário, o projecto do filme começa pelos rascunhos desenhados, como já foi referido, que são eles próprios, “(...) key images and dominant visual motifs of the film, and to consider the approximate dimensions and volumes necessary for realisation.” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.74). O paralelismo entre a cenografia e a arquitectura aproxima-se. Este paralelismo estabelece-se, não somente de um modo formal, mas,

também, na construção do próprio projecto cinematográfico que, assenta na procura da proporção, no registo desenhado e na construção dos modelos. “Sketching was an integral part of any film project (...)” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.74).

Evoluindo a cenografia para a representação do espaço arquitectónico – como um componente activo na narrativa –, e, no entrecruzar das influências que marcam a progressão do cinema, ao longo destas primeiras décadas, abre-se espaço para que o técnico encarregue da especificidade da cenografia deixe o anonimato. Este técnico, que garante um papel de relevância no cinema – e que consolida a sua função de elemento agregador das especificidades cenográficas –, vai denominar-se arquitecto do filme¹⁴. É denominado de arquitecto, porque trabalha sistemas de relação que interligam o corpo e o espaço da acção e, igualmente, trabalha a qualificação do espaço onde o corpo se move. O cenário resulta do cruzamento destas múltiplas relações – com o enquadramento espacial coordenado pelo arquitecto do filme¹⁵ – que são a conjunção dos factores cinéticos, transmitidos através da câmara de filmar. Neste paralelismo entre a figura do arquitecto e o cinema, entre o arquitecto e o valor arquitectónico do cenário, destaca-se, em França, Robert Mallet-Stevens:

(...) critical debate by practitioners and designers about the relationship between architecture and cinema gained momentum in France. The architect Robert Mallet-Stevens, the figurehead of the ‘architectural crusade’ of the *Club des Amis du Septième Art*, the world’s first film art association, was something of pioneer in establishing links between the two disciplines. (...) Mallet-Stevens argued fiercely that new architectural practices on the screen could render French cinema more distinctive and competitive in international terms, and were essential if French cinema was to have any kind of modern visual style (...). (Bergfelder *et al.*, 2007, p.57).

A relação entre o cinema e a arquitectura era tema que cruzava a década de 1920. Em 1928 a revista *l’Amour de l’art*, publica um inquérito sobre a influência do cinema sobre a arte decorativa – que incluía também informações sobre o mobiliário e as artes decorativas no geral. De entre os vários artistas que responderam ao inquérito, quatro eram arquitectos: Mallet-Stevens, Raymond Nicolas, André Lurçat e Pierre Chareau. (François, 1996, p.39). Mallet-Stevens apoiava e enfatizava a opinião sobre a necessidade de se contratar arquitectos para trabalharem em cinema, afirmando que:

¹⁴ “One figure, however, who could be seen as one of the more crucial creative forces in a film, yet is someone who is regularly forgotten or neglected, is the person in charge of the sets, who is billed under various names including those of set or production designer, art director, or film architect.” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.11).

¹⁵ Não só na Europa sucedia esta preocupação na contratação de arquitectos para trabalhar na indústria cinematográfica. O mesmo sucedia nos Estados Unidos da América.

“En Allemagne, en Autriche, il y a toujours sur le studio un architecte. En France, nous sommes encore à l'ère du décorateur de théâtre mais on sent le besoin d'architecture et déjà nous pouvons voir quelques décors 'construits'.” (Mallet-Stevens, 1977, pp.288-289). Mallet-Stevens apoiava a constituição da equipa de filmagens formada pelos vários “ofícios” e saberes¹⁶ com o intuito de cruzar as várias disciplinas artísticas, tendo como objectivo tornar a obra cinematográfica mais elaborada e completa. Impulsionado pela Exposição das Artes Industriais e Decorativas, de 1925, Mallet-Stevens, e os seus amigos arquitectos e artistas, debatiam-se pela identidade arquitectónica dos cenários no cinema argumentando que um cenário teatral está próximo de uma pintura, de um quadro, enquanto que um cenário de cinema está mais próximo de um projecto de arquitectura, no sentido em que a sua expressão artística é mais do domínio do arquitecto do que do pintor. (Mallet-Stevens, 1991, p.131).

Nesta década de 1920, Robert Mallet-Stevens realiza os cenários para vários filmes, entre eles destacam-se, *L'Inhumaine* (1924), *Le Vertige* (1927), um outro filme realizado por Marcel L'Herbier, e *Les Trois Mousquetaires*¹⁷ (1921) realizado por Diamant-Berger.

O filme realizado por Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine*, é fundamental para Mallet-Stevens e o seu grupo de amigos experimentarem e demonstrarem as suas reflexões sobre a relação íntima entre o cinema e a arquitectura. Marcel L'Herbier tinha como objectivo criar um filme que conseguisse reunir uma série de formas diferentes de expressão artística, e nesse sentido, encarregou Mallet-Stevens de desenhar o exterior das casas dos protagonistas. Ou seja, o exterior da casa de Claire Lescot e o exterior da casa e oficina de Einar Norsen. Mallet-Stevens demonstrando a sua admiração pelo trabalho realizado na Bauhaus, aplica, aos cenários de *L'Inhumaine*, os volumes puros, as superfícies planas e também as fachadas que funcionam como uma tela – livres e de linguagem clara. (Bergfelder *et al.*, 2007, p.59). “The distinctiveness of the visual style of *L'Inhumaine* conferred emblematic status on it, while highlighting the paucity of design creativity elsewhere in the French industry.” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.60).

¹⁶ “En effect, pour l'établissement d'un film, la collaboration de nombreux individus est nécessaire. C'est ainsi que sont réunis : hommes de lettres, metteurs en scènes, architects, compositeurs, décorateurs, artistes dramatiques, dessinateurs, costumiers, sculpteurs, meubliers, photographes, électriciens, machinists, menuisiers, charpentiers, peintres, coiffeurs, maçons, tapissiers, accessoiristes, bottiers, armuriers, acrobats, jardiniers, régisseurs, secretaries, etc., etc.” (Mallet-Stevens, 1991, p.129).

¹⁷ Neste filme Mallet-Stevens, desenha também o guarda-roupa dos actores.

Neste sentido *L'Inhumaine*, reúne em si um carácter experimental, no sentido de colocar em prática as reflexões dos seus intervenientes:

If this manifesto had a concrete form, it was in Marcel L'Herbier's experimental film, *L'Inhumaine* (The Inhumaine Woman, 1924) a showcase for the work of the Parisian avant-garde, which brought modernist art and values into the heart of contemporary film practice. The film, the story of singer and socialite Claire Lescot, and her pursuit by a series of men, was an extravagant collaboration between filmmakers, architects, set designers and artists, and its distinctiveness and ambition were unparalleled in French production. (Bergfelder *et al.*, 2007, p.58)

Em simultâneo com o projecto para o filme *L'Inhumaine*, Mallet-Stevens projecta a Villa Noailles em Hyères, França – que abordaremos posteriormente neste trabalho de investigação.

Ainda durante os anos vinte do século XX, Mallet-Stevens projecta o edifício¹⁸ para os irmãos Jan e Jöel Martel, edifício de habitação onde os irmãos residiam e onde tinham também o seu atelier. Neste projecto, Mallet-Stevens, continua as suas experiências na relação entre a perspectiva e o movimento; estas experiências aliam os códigos do cinema com a espacialidade referente à arquitectura. Mallet-Stevens projecta um eixo que se referêcia ao movimento contínuo que transgride para além do espaço físico – eixo este, que se materializa na escadaria que percorre verticalmente todo o edifício. Esta transgressão tanto é perceptível no exterior do edifício, como no seu interior.

No seu interior, o movimento de rotação em torno desse mesmo eixo, é potenciado pelo uso de um espelho embutido no eixo interior da escadaria em caracol – que percorre verticalmente todo o edifício e é usado como elemento de ênfatização da perspectiva –, acentuando a ideia de movimento espacial contínuo, que roda sobre si próprio e que altera a nossa percepção espacial nas várias dimensões.

¹⁸ Edifício situado, no nº 10 da Rue Mallet-Stevens, em Paris. Projecto que decorreu entre os anos de 1926 e 1927.



Ilustração 5 – Projecto de Mallet-Stevens (1926-1927). Edifício de habitação de Jan e Jöel Martel.
(Susana Santos, 2010)

Pela mão de Mallet-Stevens, durante a década de 1920, enfatiza-se a consciência sobre a interligação entre as várias artes, nomeadamente a relação entre o cinema e a arquitectura:

Il est indéniable que le cinéma a une influence marquée sur l'architecture moderne; par contre, l'architecture moderne; par contre, l'architecture moderne apporte sa part artistique au cinéma. L'architecture moderne ne sert pas seulement le décor cinématographique mais marque son empreinte sur la mise en scène, elle déborde de son cadre; l'architecture "joue". (Mallet-Stevens, 1977, p.288).

Neste contexto podemos dizer que, na realidade, a cenografia francesa ao tratar a produção arquitectónica do cenário, segundo as noções de perspectiva, composição e iluminação, põe a arquitectura a representar o seu papel. O cinema francês através dos seus cenários, vai pôr a arquitectura a interpretar e a exteriorizar a sua modernidade.

2.3. A MONTAGEM NO CINEMA: GRIFFITH E EISENSTEIN

Sim, o argumento é um edifício cuja construção avança de sequência em sequência. A dificuldade reside no facto de ser mais fácil equilibrar bem o interior de cada sequência do que um conjunto de sequências. Pode acontecer ter-se um certo número de sequências em que tudo é controlado no respectivo conteúdo. O equilíbrio parece perfeito, mas, quando as juntamos, o conjunto não funciona. Ora, é o conjunto que interessa. É preciso então rever as sequências, umas a seguir às outras, eventualmente desestruturar os extremos, seja fazendo cortes rasos, seja, pelo contrário alongando-os (mesmo que isso pareça inútil), para assegurar a coesão do conjunto. É uma técnica que dominamos – eu diria mais que *sentimos* – cada vez melhor com o tempo. É aquilo que nos faz progredir. (Chabrol, 2004, pp.25-26).

Claude Chabrol no texto *O Argumento é um Edifício* (parcialmente, acima citado), afirma a sua interpretação sobre a relação que se pode estabelecer entre o cinema e a arquitectura. Chabrol traça uma correspondência entre a parte e o todo, que se organiza segundo determinados princípios que são comuns a ambas as artes – ao cinema e à arquitectura.

Encontramos no excerto do texto de Chabrol uma alusão à montagem e ao modo como a sua coesão é fundamental na estruturação do todo¹⁹. A montagem não é a soma das várias cenas de um filme, ou seja: “O que ainda hoje se mantém válido é o facto da justaposição de dois fragmentos de filme se assemelhar mais ao seu *produto* do que à sua soma.” (Eisenstein, 1972, p.128).

Sergei Eisenstein refere que cada fragmento de um filme contém a sua identidade e o seu próprio sistema, depois, mediante o processo de montagem, as várias cenas passam a representar um todo – uma unidade na narrativa. Tal como na arquitectura, no cinema a relação preferencial entre o todo e as partes que o compõem, é que confere identidade à estrutura. Como justificava Eisenstein, “(...) apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, *através da agregação*, cada detalhe é

¹⁹ Já o cineasta Manoel de Oliveira referia o mesmo (em *CinemArchitecture*, palestra proferida em Abril de 2008 – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), sobre o tema: o Cinema e a Arquitectura), quando admitia que só depois de montado é que o filme era “filme”. Do mesmo modo, Walter Benjamin afirma que “A sequência de cenas que o montador compõe, a partir do material que lhe é fornecido, é que constitui o filme acabado.” (Benjamin, 1992, p.90).

preservado nas sensações e na memória *como parte do todo*.” (Eisenstein, 2002a, p.21). O que indicia que: “De um modo ou de outro, a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados.” (Eisenstein, 2002a, p.21).

Voltamos ao todo, de modo a entender o controlo do tempo, pois, no cinema a definição temporal da cena é finita: a duração do tempo pode ser expandida ou encurtada através da montagem²⁰. A montagem vai fragmentar o espaço, distendendo-o ou comprimindo-o. E o mesmo sucede ao tempo. Na génese do cinema, através da manipulação dos fotogramas, está a ideia de movimento. Remetemo-nos para Deleuze, quando este afirma que: “O cinema procede de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens por segundo (...)” (Deleuze, 2004a, p.12). Mas, no entanto, “(...) aquilo que nos mostra não é o fotograma, é uma imagem média a que não contribui nem se adiciona o movimento: o movimento pertence, pelo contrário, à imagem média enquanto dado imediato.” (Deleuze, 2004a, p.12). Desta junção dos fotogramas – aliada ao movimento –, decorre a ideia de continuidade que é, também, basilar na construção do cinema. Ou seja, na demonstração da acção, a continuidade, tem que se expressar de modo a que o espectador não perca o rumo da narrativa, entendendo o seu encadeamento. É neste momento que a montagem se explicita.

A essência do cinema “(...) centra-se, fundamentalmente, na passagem da apreensão do movimento através de um captador estático para a câmara móvel, e sobretudo na introdução do processo da montagem – elaboração sobre o espaço e o tempo (...)” (Soares, 2011, p.141). E, neste sentido, há que fazer corresponder a relação temporal com a relação espacial – o corte e a sua correspondência com a continuidade – de modo a que seja entendível pelo espectador. Deste modo, a continuidade e a montagem cruzam-se e tornam-se basilares no desenvolvimento da acção. Entre a continuidade e a montagem a ligação é profunda. A montagem tem como suporte a ideia de continuidade – mesmo que essa continuidade ao nível do espaço ou do tempo possa ser cortada, alterada ou subvertida – assumindo que todas as subversões, na continuidade, possam ser possíveis. Importa referir que essas inúmeras possibilidades, – por via da introdução da montagem –, se tornam conscientes, e, desse modo, validam todas as alterações à continuidade.

²⁰ “(...) the editor, (...) during post-production adds a temporal dimension to spatial relationships, and thereby anchors them in a constructed reality.” (Bergfelder *et al.*, 2007, p.15).

Consequentemente, podemos referir que o tempo descrito após a montagem de um filme e o tempo da duração da acção são dois tempos que ocorrem em simultâneo na construção do filme:

The finished film is the exact antithesis of a work created at a single stroke. It is assembled from a very large number of images and image sequences that offer an array of choices to the editor; these images, moreover, can be improved in any desired way in the process leading from the initial take to the final cut. (Benjamin, 2008, p.28).

Acentua-se o sentido da construção e da elaboração que requer tempo sobre a obra. Walter Benjamin faz uma analogia entre o pintor e o cineasta, afirmando que o cineasta actua na interioridade da sua matéria, enquanto que o pintor tem uma visão mais geral sobre a mesma. (Benjamin, 2008, p.35). Logo, e como consequência: “The images obtained by each differ enormously. The painter’s is a total image, whereas that of the cinematographer is piecemeal, its manifold parts being assembled according to a new law.” (Benjamin, 2008, p.35). Deste modo, o cinema expressa-se de modo próprio.

Neste contexto, Eisenstein adverte para o facto de, contrariamente ao que procura com o seu trabalho, “(...) os criadores de numerosos filmes, nos últimos anos, “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais (...)” (Eisenstein, 2002a, p.13). Mas, sem dúvida que este não é o caminho a tomar, e é nesse sentido que Gilles Deleuze afirma que a conquista da essência do cinema, “(...) far-se-à pela montagem, a câmara móvel, e a emancipação da captação de imagem que se separa da projecção. Nesse momento, o plano deixará de ser uma categoria espacial para tornar-se temporal (...)” (Deleuze, 2004a, p.14). Evolui o cinema, – através dos processos descritos –, e cruza-se novamente com a ideia estruturada de Eisenstein que afirma que o papel de toda a obra de arte é “(...) a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da acção*, do movimento interno da seqüência cinematográfica e da sua acção dramática como um todo.” (Eisenstein, 2002a, pp.13-14). Papel este a que Benjamin também se refere:

To photograph a painting is one kind of reproduction, but to photograph an action performed in a film studio is another. In the first case, what is reproduced is a work of art, while the act of producing it is not. The cameraman’s performance with the lens no more creates an artwork than a conductor’s with the baton; at most, it creates an artistic performance. This is unlike the process in a film studio. Here, what is reproduced is not an artwork, and the act of reproducing it is no more such work than in the first case. The work of art is produced only means of montage. (Benjamin, 2008, p.29).

Evidenciando as características específicas do cinema, no contexto da modernidade latente do início do século XX, Benjamin eleva o cinema à designação de obra de arte – enquanto sujeito à objectividade da montagem.

Como afirma Jorge Leitão Ramos, a montagem existe desde que existe o cinema, pois é através da colagem de planos que se torna fisicamente possível a sua projecção. Mas na sua essência – enquanto processo de significação – a montagem só começou a ser entendida, através do trabalho de David W. Griffith, ou seja, quando o cinema deixou de ser somente um “teatro filmado”. (Ramos, 1981, p.22). Neste contexto, é incontornável a leitura que Griffith faz da montagem, pois vai ser através de Griffith que Eisenstein potencia as suas próprias teorias²¹.

David W. Griffith, atribuiu à montagem uma importância fundamental quando começou a posicionar a câmara em ângulos diversos, em relação ao que filmava, e quando trabalhou os diversos planos – na passagem da câmara fixa para a câmara móvel. Por esta via, o cinema começou a assumir um carácter próprio – e a ser apresentado como uma arte autónoma – revelador da acção e interacção do corpo no espaço.

Em 1907, Griffith é convidado por Edwin Porter para representar um papel de actor no filme que este ia rodar, *Rescue From a Eagle's Nest* (1908). Griffith aceita, mas cedo descobre que a sua vocação é a realização, estabelecendo, desde logo, um sentido crítico durante a rodagem do filme de Porter. Neste filme, Griffith faz ainda alguns papéis como figurante, mas é nesse mesmo ano de 1908 que começa a sua longa carreira como realizador.

Em 1915, Griffith realiza *The Birth of a Nation*, a primeira longa metragem da história do cinema, que teve um sucesso enorme. O filme relata a história dos EUA, durante a guerra civil, focando de um modo imperativo as questões raciais, “(...) cheio de contradições, oscilou entre o racismo sulista e as concepções generosas.” (Sadoul, 1993, p.125).

Para além da narrativa ser cativante, o facto de *The Birth of a Nation* ser filmado em vários cenários – interiores e exteriores –, origina a complexidade e a intensidade do resultado.

²¹ Referindo-se ao processo de montagem, Jorge Ramos afirma: “Com efeito, não sendo o seu inventor, Eisenstein foi, seguramente, um dos seus mais eméritos teóricos e, por certo, aquele que mais alargadamente a utilizou nos seus filmes.” (Ramos, 1981, p.22).



Ilustração 6 – Cenas de *The Birth of a Nation*. (Griffith, 2000).

À sombra dos lucros de *The Birth of a Nation*, Griffith vai realizar *Intolerance* em 1916, “(...) cuja montagem no tempo e no espaço se tornaram uma concepção mundial. Este filme louco conheceu um tremendo fracasso comercial, mas as suas pesquisas abriram largas perspectivas.” (Sadoul, 1993, p.125). O filme *Intolerance* foi apresentado na Europa e foi importado para a Rússia em 1916, mas devido à sua complexidade, não foi bem recebido, ficando a sua estreia marcada somente, para Novembro de 1918 em S. Petersburgo. (Geada, 1998, p.84). Apesar deste desfazamento no tempo, as críticas consideraram-no, tecnicamente, como um modelo de perfeição.



Ilustração 7 – Cenas da primeira e segunda histórias de *Intolerance*. (Griffith, 2006).

Intolerance relata quatro histórias diferentes, que têm lugar em quatro locais diferentes, em quatro tempos diferentes. O elo que as une, é o facto de todas as histórias focarem o tema da intolerância que atravessa no tempo, as épocas até ao

princípio do século XX. A primeira história centra-se no tempo presente – relativo às filmagens de Griffith, 1915, nos EUA, a segunda história tem lugar em Jerusalém no tempo de Cristo, a terceira história ocorre em Paris, na segunda metade do século XVI e, por último, a quarta história tem lugar na Babilónia, séculos antes do nascimento de Cristo. Todas as narrativas se vão apresentando, cada qual com o seu conjunto de personagens. O filme tem mais de duas horas, e as histórias vão se intercalando na estruturação de um todo. A montagem de *Intolerance* reflecte uma atitude inovadora e um controlo sequencial da narrativa. Parece ser certo que este filme de Griffith, marcou Eisenstein de um modo muito contundente, abrindo-lhe caminho para uma nova visão do cinema.



Ilustração 8 – Cenas da terceira e quarta história de *Intolerance*. (Griffith, 2006).

David W. Griffith filmou mais de 480 filmes²². No início, Griffith, demonstrava uma relação evidente com o teatro americano, tendendo a enfatizar a sua influência, mas posteriormente essa relação diluiu-se. “Os limites de tempo e espaço também fizeram com que pessoas, locais e objectos frequentemente tivessem um enorme poder metafórico que se foi perdendo com o aumento da duração dos filmes.” (Merritt, 2004, p.18). De todo o modo, a experimentação técnica de Griffith, sobrepõe-se à experimentação narrativa, e as histórias apresentavam-se directas e simples, onde a sua componente dramática tornava populares os filmes da época. Não obstante, por um lado, os filmes estavam “saturados de clichés”, mas por outro, “(...) revelavam também um talento dramático extraordinário e de enorme intensidade.” (Merritt, 2004, p.18). O que torna os seus filmes tão populares, é o facto de – para além de um

²² “Dos mais de 480 filmes que Griffith realizou na Biograph, só seis ou sete estavam em circulação.” (Merritt, 2004, p.16).

intenso trabalho – Griffith impôr unidade e intencionalidade às suas obras: focando a sua atenção para todos os pormenores do enredo, para a construção dos cenários, e para a necessidade de caracterizar uma personagem. O cinema de Griffith estabelece uma “(...) linguagem cinematográfica concentrada, que deu a estas curtas-metragens uma enorme compressão.” (Merritt, 2004, p.18). Deste modo, nas suas primeiras obras, Griffith criou uma objectividade na mensagem através da fusão dos códigos da narrativa.

Estes primeiros filmes, foram usualmente considerados trabalhos de preparação ou de aprendizagem para os filmes de referência que Griffith faria mais tarde, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*. Os primeiros filmes de Griffith marcam um ponto de viragem na história do cinema, pois anteriormente a Griffith, o cinema fundamentava-se no espectáculo de variedades – muito relacionado com a actividade circense, no sentido da fragmentação das histórias, onde cada cena detinha valores diferenciados –, onde o espectador era somente um receptor passivo. Neste contexto, e, caminhando conscientemente num sentido diametralmente oposto, entendemos que o “(...) cinema narrativo de Griffith procura o envolvimento do espectador num mundo ficcional (...)” (Merritt, 2004, p.21).

Na passagem do século XIX para o século XX, pode dizer-se que, “(...) se o cinema deve a Louis Lumière a sua existência como meio de análise e de reprodução do movimento (...), é a Griffith que deve a sua existência como arte, como meio de expressão e de significação.” (Mitry *apud* Aumont, 2004, p.39) Considerado o inventor de formas narrativas particulares e da montagem cinematográfica, Griffith serviria de modelo para os realizadores da sua geração e das gerações futuras²³.

Na sequência da evolução do processo de montagem “inventado” por Griffith, Sergei Eisenstein torna-se numa figura incontornável através da sua interpretação desse mesmo processo. Pois, Eisenstein afirma que Griffith chegou até à montagem através da técnica de acção paralela – que derivava da influência de Charles Dickens –, abrindo portas aos outros cineastas, para que pudessem explorar este meio:

(...) Eisenstein demonstra que a construção do filme em acções paralelas é uma ideia decalcada dos processos narrativos dos romances de Dickens, onde as descrições espaciais com mudanças de escala entre parágrafos prefiguram a planificação

²³ “Se vangloriamos Griffith, não é por ter inventado a montagem, mas de a ter levado a um nível de uma dimensão específica, parece-nos que se pode assinalar quatro grandes tendências: a tendência orgânica da escola americana, a dialéctica da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã.” (Deleuze, 2004a, p.48).

cinematográfica, e onde a progressão da narrativa é organizada através da montagem de cenas paralelas interligadas umas às outras. (...) A ampliação dos efeitos emocionais provocados pela montagem paralela mostrava à evidência que, pela simples junção de planos, o realizador fazia o todo maior do que a soma das suas partes – a montagem tornava-se o factor mais produtivo e específico da criação cinematográfica. (Geada, 1998, pp.84-85).

No seu texto, *Dickens, Griffith e nós*, Sergei Eisenstein afirma que, Griffith chegou à montagem “(...) através da técnica da acção paralela. E a técnica da acção paralela chegou a Griffith através de ... Dickens!” (Eisenstein, 2004, p.104). Neste sentido, Eisenstein refere ainda, que, para além da sugestão da acção paralela, que Griffith herda de Dickens, Griffith herda também a “(...) condução e exposição do enredo (...)” (Eisenstein, 2004, p.104). Para Eisenstein o estudo da obra de Griffith mostrou-se fundamental, no sentido em que funcionou como mote para a construção das suas próprias teorias, e estabeleceu uma plataforma para construir o seu próprio percurso. Assim, como o próprio Eisenstein refere, a escola soviética na década de 1920, já se afastava do cinema preconizado por Griffith, e continuava a seguir o seu caminho²⁴.

Se a história do cinema que demarca a figura de Griffith, está intimamente ligada à fase inicial da montagem – na extrapolação do drama das personagens –, a história do cinema que demarca a figura de Eisenstein, remete para a consolidação e enfatização da montagem como um processo fundamental na construção da acção e da narrativa, extrapolando para a visualização da emoção na tela e consequentemente afirmando uma relação conceptual com a arquitectura.

Até iniciar a sua carreira cinematográfica²⁵, Eisenstein trabalha no teatro como decorador e encenador, tomando contacto com o cinema através de Kuleshov e Esther Schub. (Ramos, 1981, p.16). Em 1921, trabalhando como decorador na peça *O Mexicano*, onde Smyshlayev era encenador, demonstrou tanta originalidade na sua concepção que, agradado com Eisenstein, Smyshlayev convida-o para dirigir a peça.

²⁴ “Antes de mais, Griffith é um grande mestre da construção de montagens que dão origem a uma aceleração linear e a um aumento da *cadência* (...). A escola de Griffith, antes de mais, é a escola da *cadência* e não do *ritmo*. Contudo, estava muito para além das suas capacidades competir com a jovem escola soviética de montagem, no campo da expressão e no campo da implacável acção do ritmo, tarefa que vai muito além do estreito confinamento das tarefas da *cadência*. (...) que foram notados nos nossos primeiros filmes soviéticos apresentados na América. Depois de reconhecer os temas e as ideias das nossas obras, foi esta a característica do nosso cinema que a imprensa americana de 1926-27 enfatizou.” (Eisenstein, 2004, p.119).

²⁵ “Em 1924, SME remonta com Esther Schub o filme de Fritz Lang *Dr. Mabuse e inicia*, com a equipa do *Proletkult*, a rodagem do seu primeiro filme, isto atendendo a que a curta metragem *O diário de Glumov*, inserido no seu espectáculo *Um homem de siso*, era encarado não propriamente como um filme mas como uma simples atracção no meio de tantas outras, como um meio teatral, portanto.” (Eisenstein, s.d., p.31).

De tal maneira o seu trabalho se afirma, tão revolucionário e bem acolhido, que se torna o responsável de toda a encenação. Eisenstein propõe, então, a encenação em simultâneo de duas acções sobre o palco, de modo a que o espectáculo se constitua a partir da contradição entre cenas. (Ramos, 1981, pp.16-17). “Porém essa encenação continha em si uma descoberta fundamental: a de fazer reagir, no interior de um mesmo *quadro*, duas acções diferentes. Estamos em presença, indubitavelmente, de um efeito de montagem.” (Ramos, 1981, p.17). Mas no entanto Eisenstein apercebe-se que “(...) o teatro não era o meio mais adequado para o fazer.” (Ramos, 1981, p.17).

Eisenstein descobre que a montagem direcciona para o realismo, e que a justaposição das fracções que a compõem organizam um todo, e deste modo, coloca-nos em presença de uma síntese do tema, ou seja, de uma imagem que concretiza o tema. (Eisenstein, 1972, p.148). Esta conclusão de carácter mais generalista é estudada por Eisenstein, agora, num sentido mais específico – onde concorre também a emoção. “A virtude da montagem consiste em que a emotividade e a razão do espectador se inserem no *processus* da criação. Obriga-se o espectador a seguir a via percorrida pelo autor quando este construía a imagem.” (Eisenstein, 1972, p.149). Consequentemente, o espectador tem de ter a capacidade de poder trabalhar essa emoção, e trazê-la para si. Eisenstein, é mestre em controlar o encadeamento dos vários factores que compõem a realização cinematográfica, dar sentido a todos os aspectos, estabelecer sistemas de relações, construir uma teia de ligações, com o intuito de amarrar as várias noções e expressar o objectivo da sua arte: contar a sua história. Como Deleuze explicita:

Eisenstein insiste em fazer lembrar que a montagem é o todo do filme, a Ideia. Mas porque é que o todo é precisamente o objecto da montagem? Alguma coisa muda, do principio ao fim do filme; alguma coisa mudou. No entanto, esse todo que muda, esse tempo ou essa duração, parece só poder ser apreendido indirectamente, em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que se apoia nas imagens-movimento para lhes soltar o todo, a Ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indirecta, visto que é deduzida das imagens-movimento e das suas relações. Por isso, a montagem não surge depois. É mesmo necessário que o todo esteja primeiro de uma certa maneira, que seja pressuposto. (Deleuze, 2004a, p.47).

Eisenstein, reforça que a força da montagem reside no facto de se “(...) incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma entrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem.”

(Eisenstein, 2002a, p.29). No sentido em que o espectador não observa somente “(...) os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor.” (Eisenstein, 2002a, p.29).

A procura de remeter o espectador para as emoções do drama (estar dentro e não estar de fora do filme), é uma batalha onde também se posicionam os futuristas, pois estes referem que a narrativa não pode ser clássica sem a interacção do espectador. Defendem que a narrativa deve estar apoiada na exposição do movimento, e na ênfase da acção. Dziga Vertov, expoente máximo no campo do cinema dos futuristas russos, juntou-se a Eisenstein, na troca de ideias, e na construção de um percurso cinematográfico. “Tanto os futuristas italianos como os russos viam no cinema um prodigioso meio de oposição às artes do passado e, em particular, à literatura e ao drama teatral (...)” (Geada, 1998, p.88). Para Vertov e Eisenstein o cinema representa, não somente a arte que caracterizava a era das máquinas, mas, na sua essência o cinema “(...) era ele próprio uma máquina capaz de acelerar a imaginação e as sensações através do ritmo, da velocidade e da proliferação das imagens.” (Geada, 1998, p.88).

O cinema, nasce segundo o signo da máquina, do motor, do movimento e da aceleração. (Eisenstein, 2004, p.104). Desenvolve um método que mantém o próprio cinema em contínua explosão e desenvolvimento. “Este campo, este método, este princípio de construção e composição, era a montagem.” (Eisenstein, 2004, p.104). Esta designação, “montagem”, está mais próxima de designações referentes à indústria automóvel ou mesmo à indústria eléctrica e, muito menos próxima de designações referentes ao universo das artes. (Eisenstein, 2004, p.104).

Na década de 1910 do século XX, Eisenstein e Vertov experimentam vivamente a associação de imagens, concluindo que a combinação de planos diversos gera significados diversos, mesmo tendo como base um plano comum. Apercebem-se de que a utilização da montagem garante a capacidade do cinema se expressar de um modo cada vez mais profundo. Certo é que, “Vertov assumiu a câmara de filmar como uma máquina de olhar mais perfeita do que o olho humano, (...) apta a explorar o caos dos fenómenos visíveis e estar em vários locais ao mesmo tempo (...)” (Geada, 1998, p.89). Como refere Eduardo Geada, esta máquina, livre de “preconceitos” tem a capacidade de através de uma montagem cuidadosamente calculada, impelir o olhar

dos espectadores para os pormenores indispensáveis do filme. (Geada, 1998, p.89). Esta posição de Vertov vai ao encontro do trabalho de Eisenstein que com efeito era “(...) um obcecado pelo detalhe, pelo controlo quase infinitesimal dos materiais com que trabalhava; (...)” (Ramos, 1981, p.29).

Como se tem vindo a verificar, a montagem e o factor emocional estão interligados na obra de Eisenstein. Trabalhando com as emoções expressas na tela, Eisenstein potencia a montagem, no sentido de poder tirar partido da emoção do filme. Com esta finalidade, este cineasta, desenvolve vários tipos de montagem como veículo para conseguir esse fim. Estamos em presença da capacidade do cinema nos emocionar, tal como acontece na arquitectura, como refere Walter Benjamin: “A pintura não está, pois, em condições de ser objecto de uma recepção colectiva simultânea, como sempre sucedeu com a arquitectura, outrora com a epopeia e actualmente com o cinema.” (Benjamin, 1992, p.101). Neste sentido, o drama, tem de conseguir criar no espectador a fusão do sentimento do actor e da história, para poder gerar a emoção – tal como na arquitectura, é o corpo que recolhe a impressão do espaço que habita.

Para Eisenstein a relação do cinema com a arquitectura está assente na fundamentação do seu trabalho, e aí vai buscar a inspiração. O próprio refere que: “As minhas tradições de família, a minha educação e a minha instrução destinavam-se a uma carreira totalmente diferente. Preparara-me para ser engenheiro.” (Eisenstein, 1974, p.81). De algum modo, estas convicções foram alteradas, pois o “(...) entusiasmo subconsciente que sentia pela arte levou-me a inclinar na profissão de engenheiro não para o lado mecânico e tecnológico desta ciência, mas para o que mais se relacionava com a arte: a arquitectura.” (Eisenstein, 1974, p.81). Neste ponto de vista, Eisenstein estabelece uma relação íntima entre o cinema e a arquitectura – relacionando ambas as artes de um modo directo – que tem como consequência, a própria cinematografia de Eisenstein.

Neste sentido, e de um modo geral, Anthony Vidler refere que, a história do cinema esta repleta de referências à arquitectura. (Vidler *apud* Dear, 1994, p.11). E de um modo particular, no que se refere a Eisenstein, Vidler, observa:

Eisenstein's classic work identified two paths of the 'spatial eye': the cinematic, where a spectator follows an imaginary line among a series of objects (...) and the architectural, where the spectator moved through a series of carefully disposed phenomena which he absorbed in order with his visual sense. (Vidler *apud* Dear, 1994, p.11).

Deste modo, Vidler define duas posições, ou dois caminhos no espaço: primeiro, a posição estática do corpo frente ao objecto; segundo, a posição dinâmica do corpo face ao objecto, ou objectos. A primeira posição, remete-nos para Deleuze, quando afirma: “O que é que se passava no tempo da câmara fixa? (...) o enquadramento é definido por um ponto de vista único e frontal que é o do espectador sobre um conjunto invariável: não há comunicação de conjuntos variáveis apontando uns para os outros.” (Deleuze, 2004a, p.41). No segundo caso, e focando o caminho “arquitectural” que Vidler refere, remete-nos novamente para, Deleuze quando afirma, que:

(...) o plano é uma determinação unicamente espacial indicando uma “fatia de espaço” a tal ou tal distância da câmara, do grande plano ou plano longínquo (cortes imóveis): o movimento não é pois desenvolvido por si mesmo e mantém-se ligado aos elementos, personagens e coisas (...). (Deleuze, 2004a, p.41)

Ao ser desenvolvida a ideia do movimento, evocamos sempre Eisenstein : “Le cinéma est le premier et seul art entièrement fondé sur la dynamique et la vitesse(...), et déjà il est aussi *éternel* qu’une cathédrale ou un temple.” (Eisenstein, 1995, p.30)²⁶.

Consequentemente, os dois caminhos que Vidler refere, e que estão patentes na obra de Eisenstein, levam o cineasta à procura da emoção expressa na sua obra²⁷. Emoção essa, capaz de provocar a síntese da procura conceptual na sua obra. Eisenstein abre caminhos sobre todas as formas de expressão, que, ao potenciar a relação entre os vários conhecimentos desencadeia “operações do pensamento”. É o próprio Eisenstein que em 1930, numa conferência, em Paris, afirma:

(...) conseguimos levar a cabo a maior tarefa da nossa arte: filmar pela imagem as ideias abstratas, concretizá-las de algum modo; e isto, não traduzindo uma ideia por qualquer anedota ou história, mas encontrando directamente na imagem ou nas combinações de imagens o meio de provocar reacções sentimentais, previstas à partida. (...) Trata-se de realizar uma série de imagens composta de tal maneira que provoque um movimento afectivo, que desperte por sua vez uma série de ideias. Da imagem ao sentimento do sentimento à tese. Há evidentemente neste procedimento o risco de nos tornarmos simbólicos; mas é preciso não esquecer que o cinema é a única arte concreta que é ao mesmo tempo dinâmica e que pode desencadear as operações do pensamento. (Ramos, 1981, p.73)

²⁶ Comunicação para um colóquio organizado por um ramo dos técnicos da Academy of Motion Picture Arts and Sciences em Hollywood, em 17 de Setembro de 1930, e publicado em língua inglesa em *Close-up*, vol.8, nº1, Março 1931, p.3-16 e nº2, Junho 1931, pp.91-94.

²⁷ “De facto, é longa a luta de Eisenstein em busca de estímulos correctos que operassem no espectador as reacções (emocionais primeiro, ideológicas depois) desejadas.” (Ramos, 1981, p.23).

Deste modo, esta capacidade que Eisenstein refere, e que se relaciona com a passagem da ideia abstracta para a concretização da ideia, cruzando o sentido da emoção, também é parte integrante do código da arquitectura. Evocando Piranesi como exemplo, o próprio Eisenstein, enuncia o seguinte: “Piranesi revela um êxtase não menos emocional com sua linha particular – uma linha construída a partir dos movimentos e variações de “*contravolumes*” – os arcos e abóbodas quebrados de seus *Carceri*, com suas linhas entrelaçadas de movimento (...).” (Eisenstein, 2002a, p.114).

Na continuidade desta exposição, abordaremos no último capítulo deste estudo, a relação do cinema de Eisenstein, com a arquitectura em particular.

Afirmamos que, mais do que incontornável, Eisenstein é parte da história do cinema e personagem influente no universo das artes, em geral. O modo como estudou, descobriu e aprofundou o seu conhecimento, fazem da sua obra um marco fundamental, no desenvolvimento do cinema, como arte.

3. PARALELISMO ENTRE A ARQUITECTURA E O CINEMA

Tema

Este capítulo centra-se no estabelecimento geral de ideias e na convergência de noções, comuns às duas artes, a arquitectura e o cinema.

3. PARALELISMO ENTRE A ARQUITECTURA E O CINEMA

3.1. LUZ

(...) cinema also creates architecture through the camera. In the process of creating cinematic space, phenomena such as lighting, sound, editing, camera positions, and camera movements can and should be interpreted as architectonic practices. (Jacobs, 2007, p.11).

Se no início do século, por volta de 1903, os realizadores não utilizavam a luz para tornar os seus filmes expressivos, poucos anos depois, em 1908: “Começaram a ver-se sombras na iluminação para se dar mais profundidade à imagem fotografada.” (Cousins, 2005, p.39). Esta nova técnica, permitiu, não só trabalhar a luz de modo a conseguir trazer a tridimensionalidade para o ecrã bidimensional, como, também, permitiu aos actores mobilidade suficiente para se destacarem, visualmente, do fundo do cenário. Como refere Rudolf Arnheim: “A luz, tal como as outras propriedades do filme, começou a ser utilizada para alcançar fins especificamente decorativos, e só evocativos quando o cinema se tornou uma arte.” (Arnheim, [s.d.], p.81). Com este novo ímpeto, no cinema, passa-se a trabalhar: a movimentação dos actores; a profundidade de campo; a intencionalidade compositiva e expressiva; bem como, a construção da narrativa. Consequentemente, a dramatização do cenário – tal como a posição relativa dos actores e a expressividade dos seus rostos –, era conseguida por via do controle da luz e da sombra. A luz passa a ser, então, usada com dois principais propósitos: o primeiro, relativo à qualificação dos espaços na dramatização da acção; e o segundo, relativo à busca da expressividade das personagens através da representação das suas características. Como refere Arnheim, e enquadrando o início da expressividade do cinema:

O modo como coloca as lâmpadas, os pontos onde faz nascer as sombras, a maneira como, em exteriores, coloca a câmara em relação ao sol, e a maneira como os reflectores captam e reflectem a luz, permite-lhes apresentar o mesmo objecto com o máximo de luz ou cheio de sombra, dar ao objecto iluminado a mesma intensidade do cenário que o envolve, ou pô-lo em evidência sobre um fundo escuro. Esta é uma das possibilidades estéticas mais importantes do cinema. O simbolismo primitivo, mas

sempre eficaz, do claro-escuro, do branco puro contra o preto retinto, do contraste entre as trevas e a luz, é inesgotável. (Arnheim, [s.d.], pp.75-76).

A acentuação do drama, mediante o contraste entre as “trevas e a luz” (ou metaforicamente entre o bem e o mal), é colocado em evidência pelo filme de Robert Wiene, *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (1920).

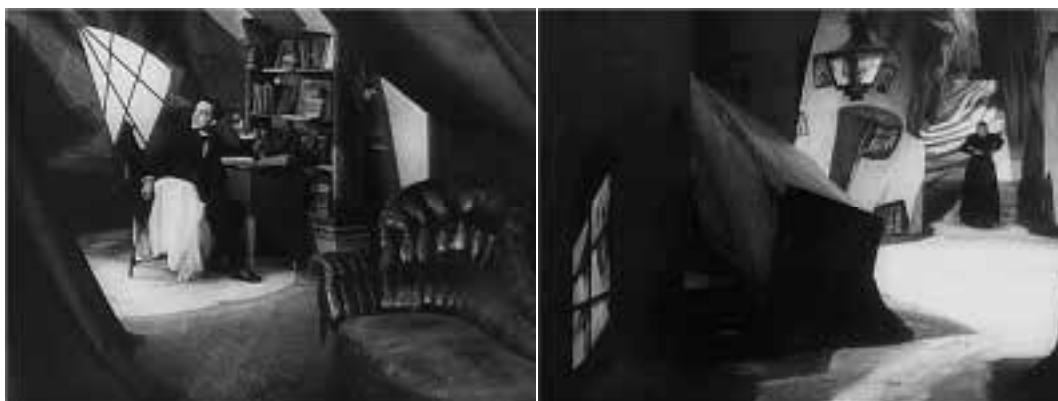


Ilustração 9 – Cenas de *Das Cabinet Des Dr Caligari*. (Wiene, 2000).

Robert Wiene e os seus cenógrafos: “Inundavam o estúdio com uma luz muito clara e pintavam as sombras directamente nas paredes e no chão do cenário. O efeito era o de utilizar o aspecto da iluminação dos filmes naturalistas até ao ponto de quase o ridicularizarem.” (Cousins, 2005, p.96). No contexto cinematográfico,

O movimento expressionista europeu, ao qual *Caligari* deu a maior e mais decidida contribuição, dariam sabor aos filmes de Fritz Lang e F. W. Murnau, além de outros. Alfred Hitchcock, que tinha estado a trabalhar na Alemanha em 1924 e 1925, fez o seu primeiro filme importante, *The Lodger* (1926) sob a sua influência.” (Cousins, 2005, p.98).

Estabelecemos, deste modo, como referência, os realizadores Friedrich W. Murnau, Fritz Lang e Alfred Hitchcock.

É um facto que Murnau, utiliza a luz de um modo revelador, pois, para este realizador a luz é um elemento essencial. (Biette, 1997, p.93). Essencial, porque é trabalhada de forma consciente e profunda, pois, Murnau utiliza os contrastes de luz, no sentido de acentuar a relação intensa da luz e da sombra. Consequentemente, Murnau, “(...) l’emploi de contrastes dans la lumière: dès lors qu’elle est renforcée, la lumière appelle

une accentuation de l'obscurité, et avant l'obscurité il y a l'ombre, et dans l'ombre les ombres, et dans la lumière aussi. Tel est le cercle des contrastes.” (Biette, 1997, p.93).

Apesar do filme de Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), ser considerado um dos filmes menos expressionistas que realizou, no que se refere à sua relação com a luz (Biette, 1997, p.93), ao filmar, este filme de vampiros, com o qual se celebrou (Cousins, 2005, p.101), Murnau, utiliza a luz de um modo contundente por ter sido filmado no contraste inverso da sombra, que consequentemente aponta a luz.



Ilustração 10 – Cenas de *Nosferatu*. (Murnau, 2010).

Uns anos mais tarde, em *Sunrise* (1927)²⁸, esta relação bastante cuidada sobre o trabalho da luz e o cinema é potenciada. *Sunrise* foi filmado nos EUA e os estúdios ofereceram ao cineasta condições muito particulares, deixando Murnau bastante livre. Estas condições resultam em cenários magníficos e gigantescos e em iluminações extremamente complexas. (Cousins, 2005, p.101).

Em *Sunrise*, que trata de modo contundente a dicotomia entre a cidade-campo, existe três situações claramente destacadas ao nível dos cenários: a aldeia e a casa rural encerrada – escura e deformada através de jogos perspéticos –, o campo e o rio, e a cidade luminosa e frenética.

Nos espaços encerrados, como por exemplo na casa rural, a luz espreita pela janela conferindo um ambiente acolhedor ao espaço. Murnau trabalha a luz, de modo a qualificar os espaços encerrados permitindo perceber os contornos dos cenários e a

²⁸ *Sunrise* (1927), foi o primeiro trabalho de Murnau nos EUA. No ano anterior tinha rodado *Fausto* na Alemanha. Murnau já filmara mais de uma dezena e meia de filmes na Alemanha, desde 1919.

volumetria do espaço. De um modo mais elaborado, a qualificação dos espaços é conseguida através do trabalho da luz.



Ilustração 11 – Cenas de *Sunrise: A song of two humans*. (Murnau, 2006).

Nos espaços rurais, abertos, a paisagem ganha os contornos de limite. Nas cenas nocturnas a noite é marcada pelo luar. Esta luz confere às cenas nocturnas um carácter singular. A luz do luar é trabalhada. Murnau caracteriza o ambiente junto ao rio, onde a luz do luar é filtrada, de modo a influenciar toda a acção, conferindo uma aura de secretismo e mistério. Murnau capta a envolvimento da luz sobre o espaço.



Ilustração 12 - Cenas de *Sunrise: A song of two humans*. (Murnau, 2006).

A cidade, como já foi referido, mostra-se luminosa quando filmada de dia, apresentando uma escala próxima do transeunte. Quando filmada durante a noite é uma cidade frenética. As luzes do parque de diversões cintilam, despertam o espectador, e é durante a noite que a cidade se revela. Murnau capta essa revelação.



Ilustração 13 – Cenas de *Sunrise: A song of two humans*. (Murnau, 2006).

No mesmo ano de 1927, estreia *Metropolis* de Fritz Lang, e em oposição à cidade criada por Murnau em *Sunrise*, a cidade de Fritz Lang enfatiza a verticalidade dos edifícios e a escala grandiosa. A luminosidade da cidade é expressa de noite, num cenário criado para enfatizar a luz artificial. Em coordenação com o efeito da escala, que desenvolve e enfatiza o valor do espaço, o trabalho da luz revela-se personagem principal. A qualificação dos espaços através da luz não deixa o espectador indiferente. O espaço ganha carácter. Do mesmo modo, que a luz, é fundamental na caracterização dos espaços relativos à arquitectura de *Metropolis*, também o é na caracterização das personagens. No sentido de trabalhar a expressividade, os actores apresentam as faces maquilhadas singularmente, tendo como ideia base, a ênfase da oposição do claro/escuro nos seus rostos. Deste modo, as faces ganham dramatismo com a luz a incidir sobre a maquilhagem. Mas o que é interessante notar, é que o espaço também se “maquilha”: através da grande separação – e consequente marcação – entre a luz e a sombra, o espaço pinta-se através da luz.



Ilustração 14 – Cenas de *Metropolis*. Caracterização das personagens e do espaço. (Lang, 2008).

Neste sentido, os actores e o espaço caracterizados pela luz, são ambos personagens da acção. Mediante o efeito e a ênfase que o trabalho da luz consegue produzir em estúdio, o realizador consegue estabelecer uma consequência directa entre o filme e os espectadores apoiada na emoção que atravessa o ecrã e que é absorvida pela assistência. Também em *Metropolis* é trabalhada a dicotomia – desta vez entre a cidade rica e a cidade pobre e subterrânea, que sustenta a grande metrópole. A luz numa é franca, e na cidade subterrânea é enclausurada.

O trabalho da luz como elemento fundamental na busca da expressividade das personagens, conduz-nos também para a filmografia de Alfred Hitchcock. Seguindo as pisadas de seus antecessores, Hitchcock parece ter conservado de Murnau a capacidade de levar as personagens a desvendarem a sua própria luz através das qualidades narrativas do actor, que vive diante de nós. (Biette, 1997, p.94). Hitchcock trabalha de um modo contundente a relação entre o retrato físico e psicológico das suas personagens, e deste modo, necessita de encontrar meios para demonstrar ao espectador as características que se propõe demonstrar. Assim, Hitchcock encontra no trabalho da luz um factor determinante.

É certo que Hitchcock retêm, e enfatiza de Murnau, a carga expressiva e dramática que este afirma com o jogo de luz, e com, a posição do foco de iluminação sobre o actor. Assim, afasta-se de Fritz Lang que utilizava maquilhagem prodigiosa na caracterização das personagens. Se, Fritz Lang utiliza a maquilhagem dos actores, potenciada pelo controle da luz nas suas faces, Hitchcock utiliza a expressão do actor potenciada pelo controle da luz, acentuando a expressividade do seu carácter. Esta técnica utilizada por Hitchcock torna eficiente a comunicação com o espectador.

De modo a fazer passar a mensagem para o lado de fora das câmaras, na sua filmografia referente ao período do cinema mudo durante os anos 1920, Hitchcock assume a expressividade da luz de dois modos: por um lado como elemento de tensão na caracterização do retrato psíquico das personagens; por outro, como elemento de caracterização do espaço e ambiente vivido. A expressão corporal dos actores, o modo como se movimentam ou se imobilizam em frente da câmara, – amparados pelo efeito da iluminação, é pródiga em contar os seus segredos, ou seja, a insinuar o suspense da sua vida.

Hitchcock trabalhou durante os anos 1920 em estúdios alemães como designer gráfico, assistente de direcção e co-argumentista entre outras funções, aprendendo muito com os sofisticados estúdios alemães. O biógrafo de Alfred Hitchcock, Patrick McGilligan, refere que o cinema alemão é mais arquitectural, mais preocupado com a atmosfera no seu todo, onde se percebe um cuidado particular na concepção dos cenários – os alemães focavam-se nos cenários, desvalorizando os actores. (McGilligan, 2003, p.63). Na continuidade destas afirmações, McGilligan, refere que em relação à iluminação e ao modo como as cenas ganham expressividade, os cineastas alemães tiram essencialmente partido dos reflexos e das sombras, dos grandes planos, dos “bizarros” ângulos de posicionamento da câmara e, também, da “floating camera”, que se tornou numa das marcas fundamentais de Hitchcock, mas que, em primeiro lugar, foi a marca de Murnau. (McGilligan, 2003, p.63).

Após este período de directa influência germânica, e já em Inglaterra, Hitchcock, realizou o seu primeiro filme *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926). Apesar de Hitchcock se encontrar de facto já em terras Inglesas, este filme ainda vai sofrer grandes influências do expressionismo alemão, indiscutivelmente, devido ao uso da luz – principalmente devido ao efeito “Caligaresque”²⁹ das filmagens sobre a sombra. (Jacobs, 2007, p.70).

Deste modo, voltamos ao factor luz, – como motor do universo da imaginação –, e ao seu valor no contexto das filmagens. A luz é um dos factores decisivos na expressividade do cinema, – no sentido de potenciar, tanto no enquadramento dos actores, como na qualificação dos cenários. Assim sendo, a luz, reflecte-se numa preocupação evidente por parte dos cineastas na narração dos seus dramas.

²⁹ Em alusão ao filme *Das Cabinet Des Dr. Caligari*.

E, se o factor luz é determinante na realização cinematográfica no início do século XX, o factor luz, também, na arquitectura é considerado da maior importância na experimentação e qualificação espacial. À semelhança do que enquadrámos para o cinema, também para a arquitectura tomamos como referência três nomes influentes – neste caso específico, três arquitectos – Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier e Adolf Loos.

O arquitecto Robert Mallet-Stevens expõe, no seu texto *Le Cinéma et les Arts L'Architecture*, de 1925, (Mallet-Stevens, 1977) as suas preocupações relativamente à validade dos jogos de sombra e luz na passagem da arquitectura para a arquitectura cinematográfica.

Interpretando o papel, ao mesmo tempo, de arquitecto e de cenógrafo, Mallet-Stevens denuncia, ainda nos anos 1920, no texto *Le Décor*, de 1929 (Mallet-Stevens, 1991), o modo como se pode enfatizar a profundidade de campo no ecrã recorrendo a técnicas que passam pelo controlo da iluminação. Sobre este tema, Mallet-Stevens escreve que ao colocar uma caixa em cena, iluminada somente de um dos lados, esta caixa vai parecer cubista, no sentido em que vai existir uma grande disparidade entre as faces que estão iluminadas e as que estão sombreadas. (Mallet-Stevens, 1991, p.131). O arquitecto afirma, deste modo, que a luz intensa dos estúdios pode comprometer a leitura dos objectos e, neste sentido, há que acautelar a iluminação face aos objectos a iluminar. (Mallet-Stevens, 1991,p.132). Como consequência desta reflexão, Mallet-Stevens passa a trabalhar a luz, no sentido de poder aumentar a profundidade de campo. Profundidade essa que, no entender de Mallet-Stevens, oferece ao cinema a capacidade do cenário e, consequentemente do próprio filme, de se afirmar em três dimensões. Neste sentido, a profundidade de campo enfatiza a volumetria do cenário.

Mallet-Stevens é convicto na sua reflexão sobre este e outros temas que estabelecem interligações entre o cinema e a arquitectura. Entre todos estes temas, é sua convicção que o cinema pode ser veículo para que a população, no geral, possa apreciar a arquitectura moderna.

Le cinéma apportera jusqu'au fond des campagnes, aux pays les plus lointains les formes nouvelles, la technique nouvelle, l'art d'aujourd'hui; il fera connaître et aimer l'architecture moderne, l'architecture universelle, celle qui s'appuie sur la logique et l'emploi judicieux des nouveaux matériaux, architecture d'ordre et de méthode. (Mallet-Stevens, 1977, p.290).

Deste modo, o arquitecto demonstra que acredita plenamente tanto na arquitectura moderna em geral, como na modernidade da sua obra – bem como na novidade com que esta se projecta no tempo.



Ilustração 15 – Fotografia publicada na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº11. Mallet-Stevens ao centro com Le Corbusier à sua direita e Auguste Perret à sua esquerda. (Cinquabre, 2005, p.14).

Mallet-Stevens chega mesmo a referir esta condição de modernidade a Le Corbusier, em defesa da arquitectura moderna que ambos praticam. É o próprio Le Corbusier, que no seu livro editado em 1930, *Précisions sur un État Présent de L'Architecture et de L'Urbanisme*, refere que:

En 1923, au Salon d'Automme, à cette date où quelques-uns commençaient à exprimer avec une certaine lucidité les formes de l'architecture de béton armé et que les épigones, déjà, apportaient au public leurs maquettes et leurs dessins, Mallet-Stevens me disait: "Nous devrions breveter nos idées, du moins les protéger, par une marque conventionnelle". (Le Corbusier, 1960, p.237)

Para ambos os arquitectos os aspectos associados ao valor da luz na arquitectura são da maior importância. Se por um lado, Mallet-Stevens procura as variações da luz sobre os objectos num sentido mais formal, por outro, Le Corbusier afirma que "compõe" com a luz: "J'use, vous vou en êtes doutés, abondamment de la lumière; la lumière est pour moi, l'assiete fondamentale de l'architecture. *Je compose avec la lumière.*" (Le Corbusier, 1960, p.132.)

Esta afirmação de Le corbusier é extremamente emblemática, pois remete para um universo complexo. Remete para o sentido poético e artístico da sua obra. Ou seja, aponta para o sentido da criação, da descoberta, da inovação – para uma personalidade com vários interesses. A atenção de Le Corbusier não está limitada à arquitectura; ou seja, a arquitectura, para Le Corbusier, é abrangente e deve ser

assumida como revolucionária – o que se reflecte na sua obra. O conhecimento e o domínio do comportamento da luz no espaço³⁰, é resultado do valor conceptual inerente à sua obra.

Le Corbusier estuda o modo como a luz define o espaço e defende que a janela horizontal – *fenêtre en longueur* – ilumina melhor que a janela vertical. Esta afirmação é proferida devido ao facto de ter sido elaborada uma experiência, por Le Corbusier, usando como referência uma tabela fotográfica sobre a exposição solar, no sentido de sensibilizar chapas fotográficas em espaços iluminados quer por janelas horizontais, quer por janelas verticais. Desta experiência, concluiu-se que uma chapa fotográfica num espaço iluminado por uma janela horizontal necessita de estar exposta quatro vezes menos do que num espaço iluminado por duas janelas verticais³¹. Por esta ordem de ideias, voltamos à máquina fotográfica e à relação que a fotografia tem com a obra projectada. No fundo, Le Corbusier usa os meios tecnológicos que estão ao seu dispor, neste caso a fotografia, como instrumentos para chegar a conclusões sobre a obra arquitectónica. De algum modo esta experiência remete para o cinema – a luz e a sensibilização de uma película.

As janelas verticais assim como a construção “agarrada” ao solo, são duas características da arquitectura tradicional, assim designada por Le Corbusier, que remetem para a estaticidade dos volumes construídos. No pólo oposto encontra-se a arquitectura corbusiana, definida pelo próprio, como: “L’architecture (plus exactement, la maison), c’est des planchers *éclairés*.” Quelle réponse totale ici! (Le Corbusier, 1960, p.42). A luz envolve tudo, escreve Le Corbusier. (Le Corbusier, 1960, p.44).

Le Corbusier defende a conquista do espaço e da luz, como a conquista da liberdade para a arquitectura. Nesse sentido, defende que a liberdade só é conseguida, unicamente, pela capacidade da arquitectura se poder libertar do solo – por via dos *pilotis*, versáteis –, e soltar a casa – tanto em relação ao lugar, como à própria

³⁰ A janela para Le Corbusier tem a função operativa de deixar a luz iluminar o espaço por via das aberturas que são feitas no plano. As janelas servem tanto para trazer a luz para dentro do espaço, como para que se possa olhar através delas para a paisagem, mas não para ventilar. Para ventilar, existem as máquinas para conferir ao espaço uma “respiração exacta”. (Le Corbusier, 1960, p.64)

³¹ “La tablette dit ceci : à surface de verre égale, une pièce éclairée par une fenêtre en longueur qui touche aux deux murs contigus (tout est là : réfraction des ondes lumineuses) comporte deux zones d’éclairage : une zone 1, très éclairée; une zone 2, bien éclairée (30). D’autre part, une pièce éclairée par deux fenêtres verticales déterminant des trumeaux, comporte quatre zones d’éclairage: la zone 1, très éclairée (deux tout petits secteurs), la zone 2, bien éclairée (un petit secteur), la zone 3, mal éclairée (grand secteur), la zone 4, obscure (grand secteur) (31). La tablette ajoute: “Vous exposerez quatre fois moins longtemps la plaque photographique dans la première pièce”. La pellicule sensible a parlé. Ergo!”. (Le Corbusier, 1960, p.57).

organização espacial. Logo, a sombra é relevante, no sentido, de conferir contraste à luz. Embora a atenção de Le Corbusier esteja focada na luz, a sombra não é esquecida, é, pelo contrário, potenciada. Neste contexto, a luz enfatiza a libertação do edifício, em relação ao solo por via dos *pilotis*. Le Corbusier afirma: “Les pilotis apportent une richesse de cylindres, de lumière dans une ombre ou une pénombre et aussi, pour l’esprit, l’impression d’une tension saisissante. Dessous, la lumière joue les plus fantaisistes effects.” (Le Corbusier, 1960, p.60). Le Corbusier expressa a emoção, que pretende alcançar, vivendo a arquitectura.

A emoção é noção fundamental na sua obra, e como Le Corbusier afirma, não existe emoção sem existir luz. (Le Corbusier, 2006, p.51). O arquitecto confere à luz a maior das responsabilidades. Num texto que escreve em 1926, é mais uma vez peremptório: “L’architecture est fonction de la lumière; c’est un phénomène plastique dans la lumière. Sans lumière, on ne voit pas. Ne voyant pas, on ne sent pas. Pas d’emotion architecturale sans lumière”. (Le Corbusier, 2006, p.51). Le Corbusier apela ao valor da luz de um modo intensivo, tanto no sentido material, como no sentido espiritual: tendo condições para apreciar a luz, transportamos a alegria para a vida. (Le Corbusier, 1960, p.232). Esta alegria existe precisamente porque: “L’homme est un animal de lumière.” (Le Corbusier, 2006, p.51).

No sentido de encerrar este ponto – sobre a luz –, focamos outra abordagem específica. Esta outra abordagem remete para Adolf Loos, para a valorização do controlo da luz e da sombra na construção da estrutura espacial.

Contextualizando a sua relação com os outros dois arquitectos abordados neste ponto, Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier, podemos referir que, Adolf Loos:

Disappointed by his experience with the city of Vienna, he decided to move to Paris where he was already known. The French capitol remained the center of his activities until 1928. There he met the architects and artists Mallet-Stevens, Lurçat, Le Corbusier, Mondrian, Tzara...In 1925, he visited the famous *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Moderns* in which Le Corbusier (with his *Pavillon de L’Esprit nouveau*), Mallet-Stevens and Konstantin Melnikov participated. The same year, Loos organized a series of four conferences at the Sorbonne under the general title of “Man of Modern Nerves”. (Tournikiotis, 2002, p.18).

Esta vivência fora da República Checa ou fora de Viena, confronta Loos com outros modos de pensar e de projectar. A convivência entre personagens tão emergentes nas artes, no centro da Europa, como os já referidos nomes de Loos, Le Corbusier, Mallet-Stevens, Lurçat, Mondrian, Tzara, estabelece pontes e relações que contribuirão para

sempre, para o desenvolvimento individual e colectivo, da expressão artística europeia³². No entanto, esta interacção entre estas diversas personagens nem sempre resulta em pontos de vista semelhantes, por exemplo, entre Loos e Le Corbusier surgem divergências no modo de equacionar a arquitectura. Le Corbusier escreve: “Loos told me one day: ‘a cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through’”. (Le Corbusier, *apud*, Colomina, 1996, p.234).

Quando Le Corbusier afirma que Loos, ou um homem culto, não olha para fora da janela – a postura de Loos é completamente oposta à sua –, entende-se que o modo de trabalhar a luz, para ambos os arquitectos, constrói-se sobre aspectos completamente distintos.

Esta questão deve-se ao facto de Adolf Loos, efectivamente, não trabalhar a luz. Loos trabalha a sombra, por vezes, a penumbra. Ou seja, Loos trabalha a luz, mas no sentido de premiar a sombra. Como refere Tournikiotis, Adolf Loos revela uma sensibilidade particular no modo de usar a luz, trabalhando-a de vários modos: filtrando naturalmente a luz que vem do tecto, a luz zenital; fazendo-a escoar pelos planos verticais; ou deixando-a, simplesmente, percorrer o espaço. (Tournikiotis, 2002, p.73). O sentido da marcação da luz, inerente à arquitectura de Loos, é sempre o resultado de uma acção controlada sobre o espaço, onde a luz é filtrada³³ ou “entornada”. Neste sentido, é comum, a arquitectura de Loos apresentar as janelas – ou os vãos –, como perfurações no plano vertical que limita o espaço. Esta é uma atitude diversa da que Le Corbusier preconiza – maioritariamente suprimia áreas do plano vertical.

Esta qualidade espacial que Loos procura advém, também, do modelo que este arquitecto define para o modo de vida dos habitantes das suas casas. Neste sentido, Loos assume o exterior da habitação como pertencente a um ciclo social público, em oposição ao interior da habitação, cujo uso se associa a um carácter privado. Loos separa, de um modo contundente, o exterior da habitação do interior da habitação.

³² Em 1926, Adolf Loos constrói uma casa para Tristan Tzara em Paris. Por volta de 1927, projecta uma casa para Josephine Baker, também para Paris, mas que nunca chegou a ser construída. Nesse projecto está presente uma relação entre o cinema e a arquitectura, de um modo muito pessoal, e que caracteriza esta obra, espacial e conceptualmente.

³³ É usual a colocação de cortinas para sombrear as janelas, conferindo ao espaço uma vivência mais intimista. Do mesmo modo, Colomina afirma que, na generalidade as janelas das casas de Loos, por um lado, são a maior parte das vezes protegidas por cortinados, e, por outro, a disposição dos móveis não permite um acesso facilitado às janelas. (Colomina, 2006, p.234).

Deste modo, o espaço interior da habitação foca-se sobre si mesmo e não sobre o exterior. Esta particularidade reforça o valor do limite na arquitectura de Loos. Neste contexto, entende-se que para Adolf Loos, o modo ou a maneira de se entrar na casa, “(...) was of the greatest importance. The entrance could not be merely a door into a hall; it had to function as a zone of purification where one could disencumber oneself of the outside world and public life.” (Tournikiotis, 2002, p.71). O controlo da luz gradual sobre o trajecto que se faz ao percorrer a habitação, tem um significado específico. O corpo tem que se adaptar à entrada no espaço interior, e tem que ter consciência do significado dessa transição. Na arquitectura de Loos o corpo deve estar desperto de modo a experimentar o valor e as qualidades específicas do espaço, pois o espaço é narrador de um processo conceptual e intencional. Este é um tema que abordaremos de um modo mais relevante no capítulo quarto desta investigação.

Concluimos, afirmando que a luz é um factor relevante, comum aos dois ofícios, o cinema e a arquitectura. A luz é, porventura, determinante na caracterização das personagens e na caracterização da espacialidade cenográfica do filme. Bem como, o factor determinante na qualificação e na expressividade do objecto e do espaço arquitectónico.

3.2. TRANSPARENCIA

LE 13 de MARS 1926, Eisenstein est à Berlin (...) pour assister à la première du *Cuirassé Potemkine*.

(...) Durant leur séjour Eisenstein et Tissé visitent les studios de l'UFA, rencontrent Murnau et Jannings qui tournent *Faust* et Fritz Lang, Rittau, Karl Freund et Thea von Harbou qui préparent *Metropolis*.

C'est dans cette période (...) qu'Eisenstein imagine un projet de film qui aurait pour titre *Glass House*, la "maison de verre" (appelée parfois – rarement – *Glashaus*, jamais écrit en russe) à partir de la découverte qu'il fait, à Berlin, de l'utilisation du verre en architecture et la place qu'occupe l'architecture de verre dans un certain nombre d'utopies de réconciliation sociale. (Eisenstein, 2009, p.7).

Muitos dos arquitectos do início do século XX reinventaram a arquitectura do seu tempo, inspirando-se nas grandes obras de engenharia do século XIX. (Albrecht, 2000, p.3). "In Vienna, the banking hall of Otto Wagner's Post Office Savings Bank (1904-6) combined riveted steel columns, shining ceramic walls, a glass ceiling, and aluminum furniture for an architectural evocation of machine-like precision and sleekness." (Albrecht, 2000, p.3). A arquitectura influenciada pelas grandes obras de engenharia durante o período da Industrialização, incorpora a ideia de máquina e mecanismo, ao mesmo tempo que se liberta da opacidade dos planos verticais autoportantes. Neste contexto, abre-se espaço para que a ideia e a materialização da transparência se estabeleça, conceptualmente e formalmente.

Em 1911/14, Walter Gropius é convidado a trabalhar num projecto para a fábrica Fagus, na Alemanha, onde introduz fachadas de vidro, e marcando deste modo uma nova postura face à arquitectura. A partir dessa data, Gropius demonstra grande inovação a nível da concepção espacial, sendo os edifícios relativos à da Bauhaus, com os seus grandes planos envidraçados, exemplos desta mesma inovação. Os planos envidraçados são suportados por características técnicas também elas inovadoras, ao mesmo tempo que permitem uma fluidez entre o interior e o exterior

dos edifícios: transparência. (Giedion, *apud*, Blau, Troy, 2002, p.1). Vários projectos tornam-se rapidamente referências da nova arquitectura moderna, apoiada na transparência, entre eles o projecto de Bruno Taut de 1914, para a Exposição *Deutscher Werkbund*, marcado pela presença de uma cúpula de vidro. Um pouco mais tarde, em 1922, Mies van der Rohe, projecta para Nova Iorque um arranha-céus de vidro – uma estrutura interior que suporta uma membrana de vidro ondulante, assumindo, todo o edifício, uma transparência intrínseca –, no entanto, este projecto nunca chegou a ser construído. Uns anos depois em 1925, em Paris, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Le Corbusier apresenta o *Pavillon de l'Esprit Nouveau*. Este pavilhão é marcado por grandes janelas de vidro – numa composição assimétrica –, pela cobertura “flutuante”, com uma grande abertura circular, que potencia a ilusão de leveza espacial e formal. (Albrecht, 2000, p.9).



Ilustração 16 – Pavilhão de *l'Esprit Nouveau*, Paris, Le Corbusier. (Albrecht, 2000, p.8).

Poucos anos mais tarde, em 1929, Mies van der Rohe, projecta o pavilhão alemão para a Feira Internacional de Barcelona, em Espanha, onde apresenta um trabalho inovador, considerado por muitos autores não só como a obra-prima de Mies van der Rohe, mas, também, como uma das obras de referência do movimento moderno. Os planos verticais, que funcionam como elementos livres no espaço – deixando a estrutura do pavilhão, também, livre – são, ou concebidos em vidro, ou revestidos a mármore ou onix. A transparência de alguns destes planos, e a “planta livre”, permite que se assumam a fluidez espacial do pavilhão. (Albrecht, 2000, p.13).

Outra das experimentações arquitectónicas que é também um marco importante na história da arquitectura das primeiras décadas do século XX, é a *Maison de Verre* de

Pierre Chareau. Construída entre os anos de 1928 e de 1932, esta casa apresenta uma inovação conceptual que se expressa, também, ao nível dos materiais utilizados. Marcada por uma estrutura metálica liberta, a sua fachada principal, para além da posterior, é reconhecível pelo imenso plano em tijolo de vidro. A combinação da estrutura, como um esqueleto, com a translucidez das fachadas marcam o reconhecimento da transparência e translucidez como conceitos basilares da *Maison* de Chareau.

A experimentação arquitectónica – tanto ao nível do espaço, como da forma ou como da estrutura –, transporta em si, a capacidade do objecto arquitectónico de transmitir diferentes emoções a uma nova sociedade. Deste modo, a constatação de novo modo de construir, assente em materiais particulares – o aço e o vidro – potencia a relação entre o espaço livre e a matéria. Como refere Albrecht, esta nova arquitectura deve parecer ao cidadão comum bastante frágil e nua. (Albrecht, 2000, p.4). Ou seja, exactamente o contrário da arquitectura encerrada e contida característica do século XIX.

Como expoente máximo deste modernismo latente, Albrecht escreve que:

Le Corbusier's 1931 *Maison de Refuge*, (...) represents modernism at its peak. A shocking departure from its traditional neighbours, the building meets the street with an asymmetrical composite of freestanding elements, including a white-tile-and-glass-block cylinder, a dramatically cantilevered canopy, and a cubic pavilion clad in primary-colored panels. These provide the foreground for the main, multistoried body of the building, a structure clad in a skin of metal and glass. (Albrecht, 2000, p.4).

Para Le Corbusier os edifícios erguem-se mediante o controlo da estrutura, e segundo a intencionalidade expressa de premiar a libertação da tensão sobre o solo – resolver a planta livre – e neste sentido as casas de Le Corbusier “(...) define themselves neither by space nor by forms: the air passes right through them!” (Giedion, *apud*, Vidler, 1992, p.217). Como refere Giedion, a passagem do ar torna-se num factor da constituição do próprio espaço arquitectónico, ou seja, ao se estabelecer o espaço como um todo, o próprio espaço torna-se um todo, também ele indivisível – a separação entre o interior e o exterior deixa de fazer sentido. (Giedion, *apud*, Vidler, 1992, p.217)

Esta postura contraria a corrente estabelecida até ao século anterior e inverte o sentido da arquitectura. Contrariamente às casas do século XIX, onde se lê uma separação entre o espaço público e o espaço privado – interior, fechado e escuro –, as

casas de Le Corbusier, quebram definitivamente as barreiras e voltam-se para o exterior, logo, a privacidade deixa de “estar na moda”. (Buck-Morss, 1997, p.303). Consequentemente, pode dizer-se que: “Under the glass roofs of the last century, flowers and whole gardens were transposed indoors.” (Buck-Morss, 1997, p.303).

O facto de se permitir abrir o espaço, tem, também, consequência no próprio uso do mesmo. Como se refere no parágrafo anterior, a relação entre o interior e o exterior da habitação dilui-se e, “(...) transparency opened up machine architecture to inspection – its functions displayed like anatomical models, its walls hiding no secrets; the very epitome of social morality.” (Vidler, 1992, p.217). Neste contexto, o uso do vidro torna-se sinal de modernidade. Assiste-se à transformação da própria sociedade, pois, a arquitectura liberta as paredes e deste modo, define o espaço não só através da matéria, mas, também através do vazio. Logo, a vivência doméstica da população, no seu quotidiano, altera-se devido à nova concepção do uso do espaço.

“Walter Benjamin interpreted the glass buildings as the architecture of the future because it could destroy the excessively furnished bourgeois interior, in which everything was veiled, wrapped, cloaked, draped, and concealed.” (Jacobs, 2007, p.75). O afastamento dos ambientes densos das habitações – saturado através do mobiliário, e da pouca abertura para o exterior –, libertou a sociedade do início do século XX.

Modernity has been haunted, as we know very well, by the myth of transparency: transparency of the self to nature, of the self to the other, of all selves to society, and all this represented, if not constructed, from Jeremy Bentham to Le Corbusier, by a universal transparency of building materials, spatial penetration, and ubiquitous flow of air, light, and physical movement. (Vidler, 1992, p.217)

Ao potenciar a abertura do espaço por via da planta livre, possibilita-se a exploração do movimento do corpo no espaço. Ao potenciar a abertura do espaço, por via da transparência, possibilita-se o enquadramento do corpo no espaço. Entramos, também, no domínio do cinema. Muitos dos críticos e teóricos do movimento moderno, interpretam a moderna arquitectura de vidro, como uma nova concepção espacial, que pode ser comparada com o cinema. (Jacobs, 2007, p.74).



Ilustração 17 – Eisenstein com Hans Richter e Man Ray. (Bouquet, 2008).

O cinema por contingência própria, nasce, fisicamente, sob a materialização da transparência. Fisicamente, a fita de projecção – celulóide – é ela própria transparente. O meio de projectar o filme contempla o facto de a luz ter de atravessar a película (mais ou menos transparente ou mais ou menos opaca) para se projectar na tela.

Registam-se as experiências já referidas de Man Ray, com as suas *rayographs* e as experiências de Dziga Vertov nomeadamente com *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), onde a transparência é transposta para o filme por via das experiências com a sobreposição das imagens e a justaposição das mesmas.



Ilustração 18 – Cenas de *O Homem da Câmara de Filmar*. Registo de justaposição e sobreposição de imagens. (Vertov, 2010).

Para além das questões físicas, experimentais e conceptuais, o cinema também faz uso da transparência na expressividade dos seus cenários. A relação imediata com a arquitectura pode decorrer desse facto.

O cinema trás para a sua esfera cenográfica, influências da arquitectura marcada pela utilização do vidro como modo de fazer e de se expressar. A transparência é definida como matéria conceptual e técnica, que promove a inovação tanto na arquitectura como no cinema – contingência e cunho da modernidade do início do século XX.



Ilustração 19 – Cenas do filme *À Nous la Liberté!* (Clair, 2007).

Durante os anos 1920 e os anos 1930, esse cruzamento de ideias é uma realidade. Temos o exemplo do filme de René Clair, *A Nous La Liberté!* (1931): “(...) the use of glass bricks, gated partitioning, and ramps provides a direct correspondence with Parisian buildings designed by Mallet-Stevens and Le Corbusier, especially the Villa Savoye and the Rue Mallet-Stevens in the 16th arrondissement.” (Bergfelder, *et al.*, 2007, p.189).

No entanto, a transparência em cinema expressa-se de vários modos. Tomamos como referência três autores e três filmes que emergem durante o mesmo período – entre os anos de 1926 e 1927 –, que por diferentes razões, vão estabelecer com a transparência uma correspondência inequívoca na sua materialização. São eles *Sunrise* (1927) de Murnau, *The Lodger* (1926) de Hitchcock e o projecto para um filme denominado *Glass House* (com início em 1926) de Eisenstein.

Anteriormente, e por outras razões, focámos o filme de Murnau, *Sunrise*, como exemplo. Voltamos a referi-lo, devido à pertinência com que é retratada a transparência em cinema; tanto ao nível das características psicológicas das

personagens, como da recriação formal dos cenários. Transparência que pode ser também observada “(...) através de um percurso, cuidadosamente orquestrado, em eléctrico, que sai das verdes cercarias da cidade, passa pelos subúrbios industriais e chega ao coração da cidade, num movimento que culmina numa vista impressionante da praça principal.” (Neuman, 1999, p.113). O facto de o eléctrico percorrer todo o caminho, atravessando continuamente várias paisagens e locais, denota que o lugar é permeável. A sequência do espaço e do tempo está coordenada, o percurso estabelece-se contínuo, sem barreiras, premiando a noção de transparência.

Mas a ideia de transparência é focada, também, segundo a arquitectura emergente – a arquitectura de vidro – que é exaltada em grande escala, como, por exemplo, numa das primeiras imagens do filme, que nos coloca dentro da grande gare da estação de caminho-de-ferro. Esta cena, tem como pano de fundo esta estação, que se projecta sobre uma grande fachada envidraçada e serve de enquadramento à cidade – como um cenário. Mas esta relação entre a arquitectura de vidro e *Sunrise* não é somente expressa na formalização do cenário. O uso da transparência e do vidro, é utilizado por Murnau – de um modo talvez menos evidente, mas bastante mais relevante –, para explorar e transmitir ao espectador a noção da tridimensionalidade do espaço.

Sunrise encerra em si uma experimentação, bem sucedida, no controlo da profundidade de campo³⁴, e na projecção da tridimensionalidade transposta para fora do ecrã. Murnau recorre, por diversas vezes, ao uso de planos transparentes, em sucessão, como no exemplo da cena do restaurante, onde os protagonistas têm de cruzar os diversos planos de vidro para entrarem no espaço interior do restaurante. Uma vez dentro do espaço do restaurante, percebemos que ao fundo, a cidade fervilha no exterior. A movimentação da cidade é nos dada a conhecer através do plano de vidro da montra. A profundidade de campo acentua-se.

³⁴ Dietrich Neuman, refere que Murnau utilizava câmaras 3D, como modo de potenciar a profundidade de campo. (Newman, 1999, p.113).



Ilustração 20 – Cenas de *Sunrise*. Tridimensionalidade potenciada pelos planos de vidro. (Murnau, 2006).

Outro dos exemplos que nos coloca perante a enfatização da tridimensionalidade da acção, centra-se na cena nocturna do parque de diversões. Um enorme plano de vidro separa o salão de dança da zona de jantar, que se encontra em primeiro plano. Nesta cena, por um lado, é enfatizada a ideia de transparência e, por outro, explicitada a profundidade de campo. As cenas passam-se sobrepostas: no primeiro plano, acompanhamos o desenrolar do jantar dos protagonistas; no plano de fundo, o baile acontece no seu ritmo de dança; entre os dois planos, uma cortina de vidro. A relação entre os vários planos cinematográficos enaltece o dinamismo e o movimento referente à acção, e a imagem deixa de ser rasa tornando-se tridimensional.



Ilustração 21 – Cenas de *Sunrise*. Tridimensionalidade potenciada pelos planos de vidro. (Murnau, 2006).

Deste modo, percebemos que *Sunrise* está repleto de alusões à transparência, sendo estas de origem técnica, formal, conceptual e arquitectónica.

Neste contexto, focamo-nos em Hitchcock, com o filme *The Lodger: A Story of the London Fog*.

Para além da transparência aproximar os dois filmes – *Sunrise* e *The Lodger: A Story of the London Fog* –, a utilização de ambientes em nevoeiro, nos dois filmes, coloca em destaque de um modo particular, também, a translucidez ou mesmo a opacidade. Em *Sunrise* o nevoeiro acompanha a história em dois momentos fundamentais: no início do filme, na noite tornada cúmplice do encontro dos amantes; e no final do filme, também durante a noite, quando as várias personagens, dentro das embarcações, procuram, incessantemente, a mulher do protagonista. Busca esta, intensificada devido ao nevoeiro que se instala e que dificulta as buscas, fazendo aumentar o desespero das personagens. Em *The Lodger: A Story of the London Fog*, a palavra nevoeiro aparece no próprio título do filme, oferecendo um sinal relativo ao drama da narrativa. Em *The Lodger*, o assassino poder esconder-se nos becos e nevoeiro da cidade. A cidade de Londres, ela própria tipicamente conotada com o nevoeiro³⁵.



Ilustração 22 – Cenas de *The Lodger*. (Hitchcock, [s.d.]).

Em *The Lodger*, Hitchcock foca a ideia de transparência como resultado de uma inovação técnica na área da cinematografia – *glasshouse* –, pois, a casa onde se desenrola a acção, denominada *Bunting House*, é uma casa tipicamente vitoriana, contrastando com o moderno ambiente urbano caracterizado em *Sunrise*. Em *Bunting House*, a vida privada dos seus moradores enclausura-se conjuntamente com os seus segredos – barricados entre paredes, tecto e chão. (Jacobs, 2007, p.74).

³⁵ O lendário nevoeiro londrino era constituído pela poluição, devido ao funcionamento das fábricas a carvão do período da industrialização.

Contrariamente ao que sucede no contexto contemporâneo arquitectónico. “The archetypal Hitchcockian house is completely at odds with the concept of the glass house that runs like a thread through the utopian aspirations of architectural modernism (...)” (Jacobs, 2007, p.74). Na realidade, a relação que Hitchcock estabelece com as paredes de vidro não é uma questão de colagem à arquitectura que se experimenta na época, é sim, uma questão técnica no domínio da evolução do cinema. Evolução esta que se apoia na utilização de “estufas” ou “casas de vidro”, para poder enfatizar a filmagem sobre determinados ângulos. “(...) in the early 1920s, the “architectural” school was already very much in evidence in the earlier period of glasshouses and location shooting (...)”. (Bergfelder, *et al.*, 2007, p.51). Estamos numa época em que os realizadores se apercebem que a câmara é uma extensão da sua intencionalidade. A construção destas casas de vidro, ou *glasshouse*, possibilita ao realizador poder aceder a vários pontos específicos da acção – por meio do posicionamento da câmara, atrás ou em baixo dos planos do cenário –, que por serem filmados através da transparência, fazem com que o realizador ganhe uma exclusiva mobilidade. Ou seja, o realizador passa a controlar a acção, não somente no sentido descritivo, mas, também, no sentido interpretativo.

Hitchcock utiliza a transparência para conseguir trabalhar o movimento da câmara, e como modo de adequar as fontes de luz a novos pontos de vista. “The combination of intimacy, careful exploration of domestic interiors, use of highly charged objects, and mobile camera work, (...) also characterize several of Hitchcock films such as *The Lodger* (...)” (Jacobs, 2007, p.17). A movimentação da câmara no espaço da acção é factor de referência no cinema de Hitchcock; o *traveling* é uma garantia do reconhecimento do espaço da acção pelo espectador. Este pode seguir o encadeamento da acção. Em *Bunting House*, com o seu interior saturado, a transparência técnica é necessária para se poder conseguir visualizar diferentes cenas, através dos vários pisos. A relação entre dois dos níveis da casa onde é filmado *The Lodger*, tem uma “aura” muito forte, e tratando-se este filme, de um filme mudo, esta “aura” tem de ser visualmente evocada, deste modo, esta evocação vai ser particularmente conseguida na famosa cena do tecto de vidro. (Jacobs, 2007, p.74). “Hitchcock translated the perception of the lodger’s footsteps into a shot of a moving chandelier and, subsequently, into a shot taken through a glass ceiling, so that the sound of his pacing is, as it were, visualized.” (Jacobs, 2007, p.74). Steven Jacobs refere que, na filmagem, a sala de estar da casa está situada do lado contrário à escada que percorre a mesma (Jacobs, 2007, p.74). Mas apesar da incongruência que

existe, em relação ao posicionamento das divisões da casa – construídas para o cenário –, a relação efectiva entre a posição correcta das várias salas que compõem a acção resulta a partir da determinação do realizador.



Ilustração 23 – Sequência de *The Lodger*. Filmagem nas “casas de vidro”. (Hitchcock, [s.d.]).

Hitchcock estabelece um grande passo na consolidação da filmagem através de processos assentes na transparência, com o uso das “casas de vidro”, “estufas” ou *glasshouses*, “(...) in the famous scene with the glass ceiling.” (Jacobs, 2007, p.74). Neste contexto, “(...) the early 1920s, German films were either shot on outdoor locations and stages, or in “glasshouses”, that is studios with glass roofs that allowed diffuse sunlight to naturally illuminate the sets (...).” (Bergfelder, *et al.*, 2007, p.41). Com o controlo da luz sobre o espaço da acção, Hitchcock ganha um aliado, pois efectivamente, não gosta de filmar as cenas de exterior. Hitchcock afirma ser difícil controlar factores exteriores ao desenrolar do filme, especialmente a luz e as condições atmosféricas e, mais tarde, com o aparecimento do cinema sonoro, o próprio som. Deste modo, Hitchcock cria o seu universo, à parte do mundo que o rodeia, e, neste sentido, o uso da transparência das “casas de vidro”, não é somente uma questão técnica, mas, também, consequência da individualidade e carácter do próprio realizador. Hitchcock é obstinado pelos detalhes e, nesse sentido, o seu carácter expressa-se nos meios para atingir o objectivo, o filme.

No mesmo ano que Hitchcock apresenta *The Lodger*, Eisenstein idealiza um projecto para um filme, que nunca se chegou a realizar, mas que o perseguiu durante a sua

vida³⁶. *Glass House* é a denominação deste projecto³⁷, que Eisenstein anotou exhaustivamente e que actualmente está publicado no livro, *Glass House : Du projet de film au film comme projet*.

Durante o tempo em que Hitchcock recorria a efeitos técnicos com o uso de vidro (nomeadamente as “casas de vidro” ou estufas), Eisenstein escreve *Glass House*, onde idealiza poder filmar num arranha-céus sendo a transparência a “personagem” da acção.

Eisenstein imagina um edifício de habitação em altura, transparente, mas de uma transparência generalizada, levando ao extremo o conceito da arquitectura de vidro. E apesar dos ensaios, sobretudo, de Mies van der Rohe na Alemanha entre 1919 e 1922 é o “encontro” de Eisenstein com uma imagem de uma maquete para uma *Glass Tower* de Frank Lloyd, (...), que o faz exclamar : Aí está! (Soares, 2011, p.154).

Em *Glass House* a vida privada é subvertida tornando-se em vida pública. Para Eisenstein este universo transparente, não se limita à filmagem numa “casa de vidro” – como suporte para a acção e ênfase dos pontos de vista –, mas sim, à revelação de um universo habitacional em transparência. Neste projecto que imagina “(...) for a drama on the conditions of living in transparency, Eisenstein explicitly noted the possibilities of using steep angles seen through transparent floors and ceilings – exactly what Hitchcock exceptionally did in *The Lodger*.” (Jacobs, 2007, p.74). Esta referência a *The Lodger* assenta, acima de tudo, numa questão técnica e na necessidade de, livremente, a câmara poder obter a tensão necessária à realização da filmagem de modo a garantir o efeito pretendido. Eisenstein, no seu projecto propõe um novo modo de olhar o cinema e o espaço. *Glass House* vai potenciar a questão da visualização, através da matéria, que serve de limite ao próprio espaço, por via da subversão da noção de limite. “No entanto, o projecto para *Glass House* excede o contexto do cinema soviético do princípio do século XX, onde a experimentação tinha alcançado o ponto mais alto com Dziga Vertov e *O Homem da Câmara de Filmar* (...)” (Soares, 2011, p.53). Ou seja, “(...) *Glass House* torna-se num filme de impossibilidades, um projecto destinado a ser virtual.” (Soares, 2011, p.153).

³⁶ “Si l'idée du film est postdatée de mi-avril 1926, les notes débutent en janvier 1927 et s'étalent sur toute l'année et les six premiers mois de 1928. Puis elles reprennent en mai-juin 1930 durant le séjour à Hollywood, avant de réapparaître sporadiquement en mai 1946 et mars 1947.” (Eisenstein, 2009, p.13).

³⁷ Referindo-se a Eisenstein : “Le 22 mai 1946, il écrit dans son “Journal de travail” : “Chacun une fois dans sa vie, écrit son mystère; le mien, c'est “Glass House”. (Eisenstein, 2009, p.11).

Eisenstein procura explorar, deste modo, a ideia de que, a matéria que nos envolve torna-se transparente, e, conseqüentemente, vai colocar as personagens em situações insólitas, como por exemplo no estudo que fez para uma varanda de vidro, colocada sobre o movimento intenso do tráfego da cidade (Eisenstein, 2009, p.18). Neste contexto, potencia a sensação de vertigem e de instabilidade, tal como prevê para um outro estudo onde desenha duas pessoas e um gato sentado num plano de vidro sobre o tráfego intenso da cidade. (Eisenstein, 2009, p.18).



Ilustração 24 – Estudo de Eisenstein, para a realização de *Glass House*. (Eisenstein, 2009, p.18).

A ideia expressa de filmar sob o tema da transparência, determina, numa outra esfera, a total falta de privacidade. Ou seja, a intimidade é voltada do avesso. Tanto a intimidade dos amantes, “Love scene through a w. closet”, (Eisenstein, 2009, p.19), como, no limite, a intimidade da doença ou da morte quando propõe: uma cena onde se observa uma mulher que morre num espaço transparente. (Eisenstein, 2009, p.17).



Ilustração 25 – Estudo de Eisenstein, para a realização de *Glass House*. (Eisenstein, 2009, p.20).

Como refere Jacobs, quando Eisenstein imagina a mulher que morre num espaço em vidro, entende-se que: “In the cruel voyeurism of Eisenstein's glass universe, neighbors become rapt spectators of suicides and murders.” (Jacobs, 2007, p.74). Eisenstein propõe a inversão do modo de vida da sociedade, em oposição ao espaço encerrado da habitação burguesa do início do século XX, assistimos agora à proposta para um espaço encerrado, mas de vidro, onde o indivíduo nunca está sozinho na sua vida diária:

The “transparent” meaning of bourgeois life – the direct, uncensored perception of material and social reality it seems to offer – proves illusory in *The Glass House*. Spatial and social relations among objects and persons become problematic with the perspectives in depth, overlapped images and unprecedented points-of-view afforded by the glass walls and floors. (Goodwin, 1993, p.122).

O trabalho da luz na arquitectura e no cinema estabelece-se por via da elaboração do seu ser, ou seja, indissociável do acto criativo na qualificação e proposta espacial. A luz domina o espaço que o corpo percorre, ela é matéria da arquitectura e também é matéria do cinema. A ideia de transparência, tanto no cinema como na arquitectura transporta, em si a evolução do pensamento dos seus autores, é indicador de um meio de propôr, de evoluir, dentro da própria arte. A ideia de transparência cruza o universo da arquitectura e cruza o universo do cinema. Tomámos como referência Murnau com o filme *Sunrise*, Hitchcock com o filme *The Lodger* e Eisenstein com a sua proposta para *Glass House*, e encontramos diferentes relações entre a ideia de transparência e o resultado da criação artística. A transparência é a expressão da conceptualização da arte de projectar espaço e matéria, tal como a da conceptualização da arte de filmar.

3.3. MAPA MENTAL

Constructing a film narrative, I would argue, involves constructing a mental map. As we watch a film we create an internal diagram of the relationships between the different places which structure its development and the different trajectories the characters follow within and between those places. (...) In a film, each character follows a series of paths which intersect with the paths followed by other characters, and the spectator classifies different location in terms of their spatial, social and psychological relationships. The same is true of buildings. (Wollen, 2002, p.212).

Esta acção e movimento sobre o espaço, tanto ao nível físico como mental, caracterizam tanto o cinema como a arquitectura. De todos os modos, o argumento que Peter Wollen propõe, através da construção de um mapa mental, já tinha sido abordado por Walter Benjamin. Benjamin afirma que a arquitectura tem uma longa história – mais antiga do que qualquer outra arte –, e cuja história é fundamental no entendimento da relação da obra de arte com o fenómeno das massas. (Benjamin, 1992, p.109).

“A construção de edifícios tem uma recepção de dois tipos: através do uso ou através da sua percepção. Melhor dizendo: tátil e óptica” (Benjamim, 1992, p.109). Neste contexto, e assente nos pressupostos de Benjamim, Peter Wollen afirma que, para Benjamin, o próprio cinema está dividido em dois tipos de filmes: o primeiro que é essencialmente teatral – que pressupõe uma contemplação visual e que reproduz a estaticidade e enquadramento de uma pintura; o segundo que é o cinema de montagem – dentro do qual se cria um espaço móvel onde os acontecimentos se aproximam e distanciam segundo momentos de aceleração. (Wollen, 2002, p.201). Na continuidade desta ideia, Wollen escreve que podemos fazer para a arquitectura o mesmo tipo de distinção, ou seja, existem edifícios que são construídos meramente para serem observados, e outros que, pelo contrário, são desenhados para serem elementos vivos na nossa vida, sentimos que existem para serem vividos e usados pelo corpo. (Wollen, 2002, pp.201-202).

Neste sentido – tanto no “cinema de montagem”, como na “arquitectura desenhada para ser vivida” –, ambas as artes proporcionam ao corpo, enquanto fruidor, um incentivo tanto físico como mental.

Como refere, uma vez mais, Peter Wollen: “Watching a film, Benjamin believed, was much like moving through a building or a built environment.” (Wollen, 2002, pp.200-201). Tanto o cinema como a arquitectura, requerem do corpo o seu sentido de orientação e o seu estado de alerta para entender todos os sinais que o espaço nos quer transmitir de modo a melhor o utilizar. (Wollen, 2002, pp.200-201).

No cinema, o filme vive da narrativa encadeada, relativa à relação entre a visão, o espaço da acção, e o tempo. A capacidade do espectador de se orientar no espaço faz com que este desenvolva as suas memórias e referências, logo o próprio espectador coloca à sua disposição o reconhecimento deste sistema de relações e das características da estrutura espacial que observa. O espectador olha sobre o todo, mas, por vezes, o realizador aproxima a câmara de modo a que o espectador possa entrar dentro do filme – do espaço – para conhecer o trajecto, o lugar:

A câmara oscila, desloca-se ligeiramente, corteja o perfil urbano numa panorâmica, de seguida baixa lentamente, aproxima-se de uma janela, um balcão, uma rua, diminui progressivamente o seu campo visual, isola um personagem, um ambiente, um rosto. Depois, o cinema “esquece” o espaço circundante e começa a “narrar”, sobretudo em interiores e sem mais mostrar o espaço urbano, a não ser de modo intermitente. Mas sabemos que tudo aquilo que vemos está situado dentro do “perímetro” da grande cidade que vimos no começo. A câmara deu as coordenadas espaciais da acção. A cidade é um *a priori* topográfico-visual, sobre o qual devemos imaginar o sucessivo desenrolar dos acontecimentos. (Canova, 1999, p.184).

Gianni Canova refere que é um facto que muitos cineastas europeus fazem uso deste modo de filmar, onde a visão abarca primeiramente o geral para se deter posteriormente na parte ou no detalhe. (Canova, 1999, p.184).

Bergfelder, Harris e Street, no livro *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema* – livro fundamental no desenvolvimento do segundo capítulo – cruzam as ideias de Peter Wollen, Juhani Pallasmaa, Giuliana Bruno sobre o ensaio de Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, afirmando que :

This idea of “mental mapping” is important not only for understanding the cognitive processes by which spectators make sense of spatial cues in films, but also because,

(...) art directors are often extremely attuned to how “maps” or logical spatial relationships need to be evident in their designs to inform directors, cinematographers and, ultimately, audiences. (Bergfelder, et.al., 2007, p.22)

Esta atenção, este sentido de orientação sobre o espaço, remete-nos para a assunção da “geografia” do espaço como questão fundamental da percepção do todo da acção. E, deste modo, voltamos a introduzir Hitchcock que é mestre no modo como coloca o espectador dentro da acção: “(...) Hitchcock often makes a special effort to give the audience the geography of the room, to orient them.” (Jacobs, 2007, pp.25-26). É o próprio Hitchcock que afirma, quando se refere ao teatro, que o público pode estar cerca de quarenta minutos a olhar para o cenário, conseguindo deste modo, orientar-se. Mas tudo muda quando o espectador está perante um filme. Pois o tempo é outro e, a audiência, no decorrer das várias cenas, tem de ser orientada através do modo como estas se sucedem. (Bogdanovich, 1997, p.517).

Para Hitchcock o espectador tem de sentir que faz parte da acção. Impossibilitado de percorrer fisicamente o lugar da acção, o espectador estabelece contacto com a narrativa mentalmente. Este contacto, esta ligação, faz-se tanto no entendimento do espaço, que é vivido pelos personagens, como no entendimento da narrativa intrínseca à própria acção do filme.

“Moreover, Hitchcock often does not give an over-all view of the setting until a scene reaches its dramatic peak.” (Jacobs, 2007, p.25). Hitchcock vai estabelecendo um sistema de relações entre as várias cenas antes de se chegar ao ponto culminante da acção. Peter Wollen refere que:

(...) the most fascinating films in their use of space are those made in a single set or place(...). In these films we become gradually familiar with a place, building up our own set of memories, associations and expectations, creating our own symbolizations, our own mental maps. (Wollen, 2002, p.214).

A interpretação do sistema de relações, que compõem o todo da estrutura de um filme, é fundamental para que o entendimento da sucessão de todas as partes seja apreendido. Voltamos a evocar Hitchcock e o seu particular enquadramento sobre o espaço, sobre o drama, sobre a narrativa. Como refere Deleuze sobre a imagem

mental³⁸ e sobre Hitchcock: “Introduzir a imagem mental no cinema, e fazer dela o remate, a conclusão de todas as outras imagens, também foi a tarefa de Hitchcock.” (Deleuze, 2004a, p.264). No cinema, Hitchcock exige mais do que a visão para proceder ao entendimento do filme, tal como na arquitectura é necessário mais do que a visão para o entendimento do espaço arquitectónico. A profundidade do entendimento da arquitectura, é sedimentada na necessidade eminente de se entender o espaço por via do seu uso³⁹.

Deleuze afirma que, Hitchcock introduz uma nova imagem no cinema: a imagem mental. (Deleuze, 2004a, p.269). “Isto é: ele faz da relação o objecto de uma imagem, que não só se junta às imagens-percepção, acção e afecção, mas enquadra-as e transforma-as. Com Hitchcock aparece uma nova espécie de “figuras”, que são figuras de pensamento.” (Deleuze, 2004a, p.269). Deste modo, entende-se o cinema como objecto de estudo, onde a profundidade das acções se reflecte no seu modo de expressão:

Ao inventar a imagem mental ou a imagem-relação, Hitchcock serve-se dela para fechar o conjunto das imagens-acção, e também das imagens-percepção e afecção. Daí a sua concepção do quadro. E não só a imagem mental enquadra as outras, mas transforma-as ao penetrá-las. Por isso, poder-se-ia dizer de Hitchcock que ele acaba, que realiza todo o cinema ao levar a imagem-movimento ao limite. (Deleuze, 2004a, p.271).

Perante a construção desta relação entre a imagem, a mente e a imagem mental, somos levados a entender que a imagem mental não vive sem a emoção. Juhani Pallasmaa afirma estar interessado no modo como o cinema vai construindo o espaço na mente, ou seja, criando espaços mentais, que reflectem em si, a arquitectura efémera que se projecta na mente, assente no pensamento e na emoção. (Pallasmaa, 2001, p.17). Sobre estas imagens, Giuliana Bruno afirma que: “Film, like an *emotional* map, here becomes a geographic vessel, a receptacle of imaging that moves, a vehicle for emotions.” (Bruno, 2007a, p.207). Estabelece-se deste modo, uma aproximação

³⁸ “Depois de estabelecida a diferença entre a afecção e a acção, que Peirce designava respectivamente Primeira Idade e Segunda Idade, juntou uma terceira espécie de imagem: o “mental”, a Terceira Idade. O conjunto da terceira idade, era um termo que apontava para um segundo termo por intermédio de um outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação.” (Deleuze, 2004a, p.261). Deleuze baseia-se no seu próprio sistema de relações: “As relações, a imagem mental, é de onde parte Hitchcock por sua vez, o que ele chama o postulado; e é a partir deste postulado de base que o filme se desenvolve com uma necessidade matemática ou absoluta, apesar das inverosimilhanças da intriga e da acção.” (Deleuze, 2004a, p.268).

³⁹ Como exemplo, evocamos o texto de Bruno Zevi, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*. Neste texto, Zevi refere existir “(...) una nuova coscienza dell'architettura, da un nuovo modo di vedere che valuta i volumi e gli spazi interni, non più solo le facciate.” (Zevi, 1950, p.62).

que coloca, mais uma vez, um elo entre o cinema e a arquitectura. Vai-se tecendo sobre estas premissas, na construção do mapa mental, uma correspondência entre o cinema e a arquitectura, assente, também, sobre a emoção. Como refere Bruno, o elo de ligação entre “(...) film and the architectural enterprise involves a montagist practice in which the realm of motion is never too far from the range of emotion.” (Bruno, 2007a, p.69). O movimento evoca a emoção, ou a emoção evoca o movimento; segundo Bruno a montagem – movimento – relaciona-se com a emoção. Refere ainda Bruno, que as duas artes se aproximam no sentido de conterem em si “(...) similar means of fabricating (e)motion, which includes their modes of production.” (Bruno, 2007a, p.69).

No seu livro *Atlas of Emotion*, e especificamente num sub-capítulo designado *A Geography of the Moving Image*, Giuliana Bruno, evoca Eisenstein como pioneiro na reflexão entre a arquitectura e o cinema, referindo que o cineasta cria um “espectador em movimento” – em acção – sobre a narrativa, quer seja ela fílmica quer seja ela arquitectural. “(...) Eisenstein envisioned a fundamental link between the architectural ensemble and film, and he set out to design a moving spectator for both.” (Bruno, 2007a, p.55).

Neste contexto, também na arquitectura o espaço oferece estímulos para que o corpo entenda a sua posição relativa no espaço, e proceda à hierarquização da estrutura espacial no contexto onde se insere. É fundamental a apreensão de todas as partes, que constituem o todo da estrutura arquitectónica para se conseguir ler a sua intencionalidade. Ao introduzir-se a noção de emoção como fundamento, também, da construção do mapa mental, relembremos Le Corbusier, e reflectimos sobre as palavras de Anthony Vidler:

Sigfried Giedion coined the triplet “space, time and architecture”; Le Corbusier and Sergei Eisenstein served as the emblematic duo in this cross-medium relationship; Walter Benjamin sealed the marriage as a product of modern technological reproduction; and psychology reinforced it with the concept of mental projection. (Vidler *apud* Bruno, 2007b, p.IX).

Le Corbusier questiona os códigos da arquitectura tradicional, enraizados na tradição do pensamento arquitectónico. Nesse sentido, a sua proposta para a Villa Savoye contradiz o universo espacial pré-definido, e estabelece uma nova estrutura de entendimento do espaço. Le Corbusier refere que, em relação à Villa Savoye, os visitantes da casa, confrontados com uma nova apropriação do espaço, estão deslocados porque estão desorientados e têm dificuldade em entender a sua própria

relação com o espaço, pois a Villa Savoye não se parece com o conceito tradicional associado à casa. Mas, do mesmo modo que os visitantes se sentem desorientados, também não se enfadam com esse facto, pois Le Corbusier crê que os visitantes da Villa Savoye se sentem despertados experimentando algo novo:

Les visiteurs, jusqu'ici, se tournent et se retournent à l'intérieur, se demandant comment tout cela se passe, comprenant difficilement les raisons de ce qu'ils voient et ressentent; ils ne retrouvent plus rien de ce qu'on appelle une "maison". Ils se sentent dans autre chose de tout nouveau. Et ils ne s'ennuient pas, je crois! (Le Corbusier, 1960, p.136).

Le Corbusier subverte a geografia do espaço que quer oferecer aos utilizadores da sua Villa. Uma geografia inteiramente nova com sistemas de relações espaciais e funcionais inovadores que colocam os habitantes perante novos desafios. A originalidade do seu pensamento é transposta para o espaço projectado, e assume esse compromisso. O corpo no espaço não é somente espectador, é também parte da acção, é por ele que o espaço arquitectónico vive. Logo, o habitante ao percorrer o espaço não encontra os vários compartimentos tradicionalmente previstos, mas sim, uma liberdade de circulação nunca antes experimentada.

Se a construção do objecto arquitectónico requer a fusão entre o espaço, o corpo e a dimensão do tempo para se consolidar, na construção da narrativa cinematográfica, todos estes vectores, concorrem, também, na consolidação do filme:

With regards to the problem of discussing set design as a separate and independent entity, this reiterates the point that sets on their own do not create space on the screen. Designed sets are realised cinematically only in conjunction with the work of the cinematographer, who through framing and lighting devices animates the fragmentary construction and imbues it with an imaginary wholeness, and the editor, who during post-production adds a temporal dimension to spatial relationships, and thereby anchors them in a constructed reality. In other words, in order to understand the filmic function of the set design it is necessary to take into account its interaction with the way in which the set is cinematically processed. (Bergfelder, *et.al.*, 2007, p.15).

O espectador projecta-se na tela no tempo e no espaço. A capacidade do realizador ou do editor de imagem conseguirem juntar uma dimensão temporal ao espaço, gera, tal como na arquitectura, a capacidade do espectador – ou habitante – ser envolvido nessa mesma dimensão. Esta junção sugere que o cinema e a arquitectura dividem os mesmos códigos: "(...) architecture is created through cinematic processes, (...)". (Jacobs, 2007, p.28). Mas se a arquitectura divide com o cinema a construção do

tempo e do espaço, tem de envolver, também, nesta construção, uma relação inquebrável com o corpo. O corpo que visita o espaço e o corpo que absorve o filme.

Como consequência, entende-se o mapa mental como a reunião de todas estas noções que concorrem na sua caracterização, são elas: imagem mental; a geografia do espaço; o movimento; e a emoção. A ideia da construção do mapa mental – a elaboração na mente de sistemas, como modo de aquisição de competência, de apropriação do que experienciamos – é fundamental na apropriação da arquitectura e do cinema, como arte.

Consequentemente, a ideia de mapa mental – de construir na mente sistemas de relações que tornam o entendimento operativo –, é uma inerência da construção do cinema e da arquitectura. Percebe-se o corpo como elemento fundamental na apropriação do espaço e da narrativa lógica: a visão cenográfica de Mallet-Stevens; a *promenade architecturale* de Le Corbusier; e o *raumplan* de Adolf Loos. São estas referências que mais que aproximar as duas artes – o cinema e a arquitectura –, estabelecem um paralelismo entre elas, comunicando por meio de códigos comuns.

Entendendo que a ideia de mapa mental – comum ao universo do cinema e ao universo da arquitectura – nos coloca *in loco*, na apropriação dos dois ofícios, prosseguimos a construção desta investigação assente sobre a leitura dos objectos arquitectónicos eleitos, a Villa Noailles (1923-27), a Villa Savoye (1928-30) e a Villa Müller (1928-30) bem como o estabelecimento de referências aos filmes específicos, *L'Inhumaine* (1924), *Les Mystères du Château du Dé* (1929), *L'Âge d'or* (1930), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930), *A Linha Geral* (1928) e *Easy Virtue* (1927).

4. O CINEMA E A ARQUITECTURA UMA RELAÇÃO DE IDENTIDADE

Tema

Este capítulo expõe a influência específica do cinema nas três obras arquitectónicas que se elegeram como casos de estudo: Villa Noailles, Villa Savoye e Villa Müller.

4. O CINEMA E A ARQUITECTURA UMA RELAÇÃO DE IDENTIDADE

4.1. UMA CASA, TRES FILMES: VILLA NOAILLES, L'INHUMAINE, LES MYSTERES DU CHATEAU DU DE E L'ÂGE D'OR.

Villa Noailles em Hyères, França (1923-27), de Robert Mallet-Stevens

L'Inhumaine (1924), de Marcel L'Herbier

Les Mystères du Château du Dé (1929), de Man Ray

L'Âge d'Or (1930), de Luis Buñuel

Robert Mallet-Stevens (1886-1945)

Marcel L'Herbier (1890-1979)

Man Ray (1890-1976)

Luis Buñuel (1900-1983)

Após a exposição realizada nos capítulos anteriores relativa à procura da influência do cinema na arquitectura moderna na Europa, e estando já a investigação no último capítulo, pretende-se agora estabelecer um paralelismo, englobando uma perspectiva cinematográfica, entre a conceptualização teórica e a obra arquitectónica projectada. Para tal, estudamos a Villa Noailles de Robert Mallet-Stevens e os filmes *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, *Les Mystères du Château du Dé* de Man Ray e *L'Âge d'Or* de Luis Buñuel.

Robert Mallet-Stevens foi, no seu tempo, um arquitecto empreendedor com obra construída; um homem dinâmico de índole modernista, que privou com muitos dos artistas da sua época: arquitectos, artistas plásticos, escultores, músicos, escritores, pintores e cineastas. Esta sua postura deve-se, por um lado, à sua cultura e formação europeia, por outro, ao seu trabalho como arquitecto se prolongar para uma área muito sensível a Mallet-Stevens, que é o cinema.

Durante os anos 1920, Mallet-Stevens trabalha como director artístico em vários filmes por vezes acumulando, também, funções de cenógrafo. Deste trabalho de Mallet-Stevens destacamos os dois filmes realizados por Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine* (1924)⁴⁰ e *Le Vertige* (1926).

Robert Mallet Stevens é oriundo de famílias apreciadoras de arte. O seu pai, Maurice André Mallet, conhece e aprecia os pintores impressionistas parisienses, e a sua mãe, Juliette Stevens, é filha de Arthur Stevens – um conhecido crítico e coleccionador de arte belga cujos irmãos, Alfred et Joseph Stevens, pintores belgas, são reconhecidos tanto em França como na Bélgica. Mallet-Stevens adopta o nome de família da mãe, porventura devido à relação que a família desta tem com a classe artística. (Volpi, 2005, p.18).

Cedo decide estudar arquitectura em Paris, onde é um bom estudante. Estuda na École Spéciale d'Architecture onde adquire "(...) tout à la fois les connaissances techniques spécifiques à l'ingénieur et l'habileté pour le dessin conjugée à la fantaisie propres à l'artiste." (Volpi, 2005, p.18). Nessa altura demonstra uma intenção bastante clara na sua orientação profissional. Definitivamente viria a ser arquitecto. (Volpi, 2005, p.18).

Arquitecto participativo nos desígnios do movimento moderno do início do século XX, para além de ser um dos fundadores do *Club des Amis du 7ème Art*, Robert Mallet-Stevens adere às tendências do movimento *DeStijl* e estabelece-se como uma figura activa no panorama artístico francês. Entre os anos 1920 e 1930, Mallet-Stevens permanece o "eminente" arquitecto que, alcança a "síntese" entre a arquitectura e o cinema, pois projecta vários cenários para o cinema após a guerra, e produz as suas duas obras mais notáveis em 1924: a construção dos cenários para o filme *L'Inhumaine* e o projecto da Villa Noailles em Hyères, no sul de França. (Vaillant, 1997, p.28).

A par da construção dos cenários para o filme *L'Inhumaine*, iniciou o projecto para a construção da Villa Noailles. Crítico em relação à sua arte e aos desígnios da arquitectura em particular, Mallet-Stevens teve a oportunidade de poder expressar as suas ideias e convicções nas obras que tinha entre mãos. Motivado essencialmente por o cinema ter ganho uma notoriedade inequívoca – devido ao facto dos estúdios

⁴⁰ Mallet-Stevens projectou os cenários exteriores das habitações dos protagonistas do filme. Na ficha técnica do filme – que aparece no início da apresentação – a designação que cabe a Mallet-Stevens é: Mallet-Stevens (Architectures).

europeus, nomeadamente na Alemanha, acreditarem que o arquitecto era pessoa indispensável à equipa de direcção de um filme –, coloca em evidência a relação entre os dois ofícios. E este é um dogma que Mallet-Stevens subscreve na íntegra, quando afirma prever, para um futuro próximo, a colaboração indispensável do arquitecto junto do realizador de cinema. (Mallet-Stevens, 1977, p.288).

Neste diálogo entre o cinema e a arquitectura, podemos colocar em evidência duas posturas de Mallet-Stevens: em primeiro lugar, aposta em tornar o cinema no “ecrã” que proporciona visibilidade à arquitectura moderna; em segundo lugar, estabelece no exercício da sua profissão noções comuns aos dois ofícios.

A primeira postura de Mallet-Stevens, defende o cinema como veículo para retirar do anonimato a arquitectura – pois sustenta que o cinema serve como meio de dar a conhecer a nova arquitectura. No seu texto *Le Cinéma et les Arts L'Architecture*⁴¹, Mallet-Stevens aponta o cinema como veículo privilegiado da apresentação da arquitectura moderna ao conhecimento do público, que após o contacto com o cinema aprende a apreciar e a gostar da nova arquitectura. (Mallet-Stevens, 1977, p.290). Mallet-Stevens escreve que: “Le cinéma bien compris doit être un instrument de propagande infiniment supérieur à une exposition aussi fréquentée qu'elle soit.” (Mallet-Stevens, 1977, p.290). Consequentemente, afirma que o cinema projecta a arquitectura como sendo “a arte de hoje”, e “(...) il fera connaître et aimer l'architecture moderne, l'architecture universelle, celle qui s'appuie sur la logique et l'emploi judicieux des nouveaux matériaux, architecture d'ordre et de méthode.” (Mallet-Stevens, 1977, p.290).

O segundo ponto por que Mallet-Stevens se debate, prende-se com o estabelecimento de uma relação entre o cinema e a arquitectura, por via da aplicação dos códigos da cenografia na arquitectura que pratica.

Apesar da procura da aproximação entre as duas formas de fazer arquitectura – a “arquitectura cinematográfica” e a arquitectura para habitar –, Mallet-Stevens alerta para o facto da “arquitectura cinematográfica” não poder ser tida como um modelo no seu todo. Mallet-Stevens afirma que, as exigências do cinema criam uma arquitectura simples: onde se aplicam novos materiais de construção como o betão; onde se demonstra o gosto pela “máquina”; e onde se percebe o uso da geometria. (Mallet-

⁴¹ Entre outros textos que escreveu, Mallet-Stevens reflectiu as suas ideias sobre o cinema e a arquitectura, preferencialmente em dois artigos que escreveu; *Le cinéma et les Arts: L'Architecture* (1925), e *Le Décor* (1929). Respectivamente apontados (Mallet-Stevens, 1977) e (Mallet-Stevens, 1991).

Stevens, 1977, p.290). Mas, que apesar de todas estas correspondências, a arquitectura cinematográfica, pode induzir em erro, e não deve ser servilmente copiada para “(...) l’architecture habitée réellement.” (Mallet-Stevens, 1977, p.290). Consequentemente, existem contingências inerentes ao próprio fazer do cinema que deformam a arquitectura – como por exemplo a luz, a sombra e o relevo –, que têm de ser tratadas de modos diversos quando falamos de arquitectura ou quando falamos de arquitectura cinematográfica. (Mallet-Stevens, 1977, p.289). Apesar de ressaltar a individualidade das duas arquitecturas Mallet-Stevens entende o depuramento da arquitectura moderna, como consequência de uma arquitectura cinematográfica que lhe serve de base. Neste sentido, escreve:

L’architecture cinématographique en servant de base a permis d’épurer, de simplifier, de voir clair, de faire grand; elle fait comprendre le charme des belles lignes géométriques, elle a montré l’inutilité des détails décoratifs exagérés, elle a laissé entrevoir des constructions saines et logiques. (Mallet-Stevens, 1977, p.289).

Esta afirmação de Mallet-Stevens indicia, também, a possível influência de Adolf Loos, e da sua publicação de 1908, *Ornamento e Crime*. Neste texto, Adolf Loos afirma: “Nós superámos o ornamento, conseguimos vencer todos os obstáculos até atingirmos a ausência de ornamentação.(...) A plenitude espera por nós. Em breve, as ruas das cidades brilharão como muros brancos!” (Loos, 2004, p.225). Para além de Mallet-Stevens conhecer pessoalmente Adolf Loos, Loos viveu em França onde conheceu vários artistas, Mallet-Stevens era muito influenciado pelos modelos vienenses, o que corrobora a tese da influência do texto de Loos em Mallet-Stevens.

Com o conhecimento da sua obra escrita, construída e cenografada, entende-se que o universo artístico de Mallet-Stevens é construído na complexidade e cruzamento de vários modos de expressão. A sua figura, encerra em si, uma capacidade crítica e interpretativa do universo artístico que o rodeia e no qual ele se insere e trabalha. A influência do cinema na concepção da obra arquitectónica, mistura-se e está intimamente ligada. Como já havia sido referido, Mallet-Stevens constrói os cenários para o filme *L’Inhumaine* de Marcel L’Herbier, enquanto projecta a Villa Noailles em Hyères.

No início da década de 1920 conhece os realizadores Raymond Bernard, Henri Diamant-Berger e o próprio Marcel L’Herbier, e foi a convite deste último que Mallet-Stevens participou no filme *L’Inhumaine*. Foi convidado para fazer os cenários

exteriores das casas mais relevantes do filme, as casas dos protagonistas *Claire Lescot* e *Einar Norsen*.

Em 1923, Marcel L'Herbier foi contactado por uma amiga de longa data, Georgette Leblanc, cantora de ópera, para realizar um filme onde ela própria pudesse actuar tanto como actriz, como cantora. Acordaram na realização do filme, definindo que Leblanc interpretaria a personagem principal denominada de *Claire Lescot*. À semelhança de Leblanc, *Claire Lescot* é também cantora lírica. Entre L'Herbier e Georgette Leblanc fica acordado que o filme se intitula *L'Inhumaine*.

O título *L'Inhumaine* relaciona-se com a narrativa dramática do filme, pois relata a história de *Claire Lescot*, ídolo de multidões, cujo grupo de admiradores, constituído essencialmente por público masculino, frequentava social e regularmente a sua casa. Mas, *Claire Lescot* apenas apreciava a sua companhia e bajulação, mantendo-se, no convívio de suas festas e reuniões, emocionalmente distante dos seus admiradores. Existem, no entanto, dois personagens masculinos específicos no desenrolar do drama: *Einar Norsen*, interpretado por Jaque Catelain; e *Djorah de Nopur*, interpretado por Philippe Hériat. O primeiro, representa o eterno apaixonado de *Claire Lescot*, cujo amor não parece ser correspondido, até a protagonista entender que na realidade é “humana” e que o seu coração tem objecto de paixão. O segundo, representa o eterno pretendente, ciumento e pociessivo que não consegue ultrapassar o facto de não ser amado por *Clair Lescot* – chegando, no desenrolar do filme, a envenená-la através, da mordida de uma cobra.



Ilustração 26 – Exterior da Casa de *Claire Lescot*, cenografia de Mallet-Stevens. (L'Herbier, 1924).

Visualizamos agora o filme. Anoitece. O filme inicia-se com a chegada dos convidados à casa de *Claire Lescot*. Os carros circulam e param à porta da sua casa. Do seu interior nada se percebe, apenas, e de um modo contundente, a luz que atravessa as generosas aberturas colocadas estrategicamente face ao jogo de volumes.

Este jogo de volumes é fruto do trabalho de Mallet-Stevens. Aliás, Mallet-Stevens assume o jogo de volumes como sendo um dos primeiros pontos fundamentais para a construção do cenário cinematográfico.



Ilustração 27 – Exterior da Villa Noailles, Mallet-Stevens. (Carrassan, 2001, p.39).

Na redacção do seu artigo, de 1929, intitulado *Le Décor*⁴² – artigo que esquematiza os vários aspectos fundamentais para a construção cenográfica moderna em que acredita – Mallet-Stevens começa por abordar a necessidade de haver uma diferenciação clara entre o cenário do teatro e o cenário cinematográfico. Escreve que é necessário deixar para trás a relação estreita que os cenógrafos têm com o teatro, preconizando que no cinema o cenário tem que desempenhar o seu papel. (Mallet-Stevens, 1991, p.131).

No seguimento desta questão, Mallet-Stevens afirma que no cinema, contrariamente ao que acontece no teatro, há que trabalhar as três dimensões de modo a que estas sejam percebidas. (Mallet-Stevens, 1991, p.132). O trabalho da tridimensionalidade

⁴² Neste texto, para além de expressar a contemporaneidade do seu pensamento como arquitecto e cenógrafo baseado na sua experiência, Mallet-Stevens descreve os oito pontos fundamentais para a construção do Décor. Os pontos assentam em temas como: o papel do arquitecto, o relevo da composição, a luz, a sombra, a profundidade, a perspectiva, os ângulos de cenário, a escala, a cor, a figura e o fundo. (Mallet-Stevens, 1991).

tem de ser posto à prova. Tem de ser potenciado numa arte, que é o cinema, que vai permitir explorar essas dimensões de modo a que sejam entendidas fora do ecrã. O cenário ganha vida e “representa”.

Na construção cenográfica da casa de *Claire Lescot*, percebe-se que a relação volumétrica, que sustenta a sua caracterização, está intimamente entrelaçada com a representação da luz. A luz como definidora de espaço. Mallet-Stevens preconiza que nos filmes que são a preto e branco – que é o caso de *L'Inhumaine* – há que substituir a cor por formas. Formas estas, que são trabalhadas de modo a que a luz possa transmitir a noção de profundidade ou perspectiva. A luz tem que definir o espaço “(...) par la différence de valeur des faces éclairées et des faces dans l'ombre; (...)” (Mallet-Stevens, 1991, p.131).

Mallet-Stevens refere, nos seus escritos, que o ecrã deve potenciar o trabalho dos actores em frente do cenário, enfatiza ainda, que o cenário deve contemplar linhas simples e rígidas que, pela sua tranquilidade e expressão, permitam aos actores trabalharem com mais clareza. (Mallet-Stevens, 1991, p.133). Ao preconizar a abolição de ornamentos, – de modo a que o cenário demonstre a sua solidez e exiba a sua forma simplificada –, Mallet-Stevens potencia a expressão da leitura dos actores sobre a cena. Tema determinante também como arquitecto, pois potencia a clareza da própria arquitectura.

Como cenógrafo, descobriu o espaço enquadrado e, como arquitecto, colocou a arquitectura a representar como se fosse ela própria personagem.

Desta experiência cinematográfica, Mallet-Stevens potenciou o projecto para a construção da Villa Noailles.

Contextualizando o pedido para a execução da Villa Noailles, introduzimos os proprietários do terreno em Hyères, o casal Charles e Marie-Laure, Viscondes de Noailles. Charles e Marie-Laure fazem parte da alta sociedade parisiense, amantes das artes em geral, da música da literatura, “(...) séduit par le surréalisme et le cinema en train de naître.” (Carrassan, 2003, p.7). Patronos de vários artistas da época,

apreciam receber os artistas e incentivar a sua criação artística⁴³. Estando o cinema na sua primeira fase de desenvolvimento, suscitava a curiosidade e o fascínio dos Viscondes de Noailles.



Ilustração 28 – Charles e Marie-Laure de Noailles e a sua filha, 1925. (Carrassan, 2001, p.67).

Donos de um palacete em Paris, na *Place des États-Unis*, prezam uma vida social muito intensa, sendo organizadores e impulsionadores de reuniões culturais. A sua vida familiar é enriquecida com a presença de nomes emergentes da sociedade artística nacional e internacional. Apesar de viverem faustosamente no seu palacete em Paris, donos de uma propriedade em Hyères, os Viscondes de Noailles decidem aí construir a sua residência de Inverno.

De sua índole atentos às vanguardas artísticas, pedem ao arquitecto Robert Mallet-Stevens para lhes projectar uma casa, pois consideram-no, na época, um arquitecto promissor. Por esta razão, a Villa Noailles é projectada por Robert Mallet-Stevens e

⁴³ Para além dos filmes referenciados no início deste ponto 3.1., que são *L'Inhumaine* (1924), *Les Mystères du Château du Dé* (1929) e *L'Âge d'Or* (1930) – e, que estão directamente relacionados com os Viscondes de Noailles e com a Villa Noailles –, existe ainda referência a mais dois filmes patrocinados pelos Viscondes de Noailles, que são: *Biceps et Bijoux* (1928) e *Le Sang d'un Poète* (1930). *Biceps et Bijoux* (1928) é um filme com um carácter amador realizado por Jacques Manuel em 1928, "(...) un document sur la maison et la vie de ses habitants." (Carrassan, 2003, p.15). Deste modo não faz parte dos elementos fundamentais da interpretação desta investigação. Este filme vem ainda referenciado em (Carrassan, 2001) mas, não vem referenciado em IMDB – Internet Movie Data Base. O segundo filme, uma obra fundamental do surrealismo, realizado por Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poète* (1930), foi financiado pelos Viscondes de Noailles, devido ao seu carácter vanguardista, cujos patronos tanto apreciavam.

construída entre os anos de 1923 e 1927 a pedido dos Viscondes de Noailles, Charles e Marie-Laure.

O projecto que Mallet-Stevens leva a cargo centra-se entre os anos 1923, altura em que foi contactado por Charles de Noailles para iniciar o projecto, e 1927, quando a sua proposta está finalmente construída, incluindo a casa principal com o seu pátio excepcional, o jardim cubista e o salão rosa.

Charles de Noailles, é um cliente exigente. Tem ideias claras, sobre o que pretende para a habitação que propõe a Mallet-Stevens. Pede expressamente, para que a casa seja concebida de modo a explorar a luz solar – que o Visconde muito aprecia –, e, que a comodidade de “habitar a casa” fosse preferida à composição formal da própria arquitectura. (Carrassan, 2003, p.8).

Embora a contemplação da luz solar fosse um pedido expresso de Charles de Noailles, para Mallet-Stevens este era um ponto incontornável na definição da sua arquitectura. Esta questão, é um desafio levantado e respondido pelo próprio arquitecto na construção da Villa. O projecto estabelece-se numa composição de volumes e aberturas puras, dramatizando a relação entre a sombra e o sol e potenciando o objecto arquitectónico na sua tridimensionalidade. A modernidade da sua arquitectura expressa-se na luz que demarca os volumes criando uma noção de profundidade. Deste modo, e estabelecendo uma relação com o espaço que rodeia, o edifício clarifica a sua imagem. A relação da Villa com a luz é tão referida que, no livro *Une Petite Maison dans le Midi* (Carrassan, 2003, p.9), a expressão heliotrópia é utilizada para designar a casa, evidenciando a sua relação com o sol⁴⁴.

Mallet-Stevens abriu, na generalidade, a casa ao sol, à luz e, por definição, à paisagem – garantindo para si uma sensibilidade particular em relação ao salão rosa no que refere à luminosidade.

Mas se esta questão, que envolve a luz e a arquitectura consolida a relação entre o arquitecto e o cliente, porventura, o apelo à comodidade do espaço em detrimento das considerações formais da arquitectura, não são, por parte de Mallet-Stevens, tão consideradas. Esta postura do arquitecto é tomada, em princípio, devido a uma

⁴⁴ Charles de Noailles afirma a importância do sol no projecto de sua casa, não tanto no sentido conceptual, como pensa Mallet-Stevens, mas sim num sentido mais funcional relacionado com o bem estar físico do próprio proprietário, como era convicção da época. Jacques Sbriglio no seu livro *Le Corbusier: The Villa Savoye*, na descrição do *solarium* da Villa Savoye, faz referência à Villa Noailles, no sentido em que: “Hygiene e physical exercise were, after all, fundamental components of modernity, as illustrated in another famous house built at the same epoch – the Villa Noailles in Hyères by Mallet-Stevens.” (Sbriglio, 2008, p.74).

influência abstracionista que cruza o movimento moderno, e com a qual Mallet-Stevens se identifica⁴⁵.

Em 1923, no mesmo ano em que recebe o convite dos Viscondes de Noailles para projectar a Villa Noailles, como já foi referido, recebe também, a proposta de Marcel L'Herbier para participar na construção dos cenários de *L'Inhumaine*. No cruzamento da experimentação cenográfica com a construção da Villa Noailles, Mallet-Stevens potencia a sua experiência de projecto e afere sistemas de relações entre os dois ofícios.



Ilustração 29 – Exterior da Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).

Mallet-Stevens defende o cruzamento das várias artes na realização cinematográfica pois acredita que ao trabalho associado à cenografia em cinema, está latente a ideia de “fábrica”⁴⁶, não como expressão mecanizada do produto realizado, mas sim, como reunião de várias artes e ofícios. Continuando o mesmo raciocínio, Marcel L'Herbier ao realizar *L'Inhumaine*, convida personalidades do mundo das artes como; arquitectos, músicos, pintores e designers, entre outros. Como resultado destes convites, *L'Inhumaine* torna-se na concretização, em filme, do trabalho de equipa pluridisciplinar.

⁴⁵ Após a construção do salão rosa em 1927, ainda projecto de Mallet-Stevens, a casa sofreu alterações, com a construção da piscina em 1928, do ginásio em 1930 e em 1932 do *squash*, entre outros quartos num edifício adjacente. Esta desarticulação com a ideia inicial de Mallet-Stevens fez com que o arquitecto desiludido com o facto da obra estar a sair fora do seu controle, não regressasse durante muito tempo à casa.

Após a morte de Marie-Laure em 1970, durante anos sucessivos a Villa Noailles foi quase totalmente vandalizada. Actualmente a Villa Noailles está totalmente restaurada, tendo sido terminado o seu restauro em 2003. O edifício está aberto a visitas e funciona também como centro de exposições.

⁴⁶ “For him a studio was like a factory where all human artistic activities were gathered.” (Vaillant, 1997, p.29).

À semelhança desta pluridisciplinaridade, Mallet-Stevens projecta a Villa Noailles como exemplo do objecto arquitectónico construído segundo os mesmos princípios que apelam ao cruzamento das várias artes, neste caso específico, na arquitectura.

A Villa Noailles acaba por ser, ela própria, um manifesto modernista, pois para além da arquitectura de Mallet-Stevens, estão a si associados diversos novos artistas que marcaram o movimento moderno.

(...) Georges Djo-Bourgeois fit notamment la salle à manger, Francis Jourdain les horloges, Pierre Chareau la chambre de plein air du vicomte et Louis Barillet des vitraux. Théo Van Doesburg, le fondateur du *Stijl*, dessina les murs et le plafond du cabinet des fleurs (...). Gabriel Guévrékian fit, à l'avant de la maison, un jardin triangulaire en damiers pointé vers la mer. Au sommet du triangle, une sculpture de Lipchitz, *La Joie de vivre* (...). (Carrassan, 2003, pp.10-11).

Mallet-Stevens define a arquitectura moderna apelando aos grandes planos, às linhas direitas, à relação directa entre a luz e a sombra. Na Villa Noailles a "(...) harmony emerged between solids and voids, leaving the geometrical structure in its right place. This polyhedric cube that he imagined gave his architecture an elegant and monumental aspect at the same time." (Vaillant, 1997, p.32). Estas são características fundamentais da Villa Noailles. Assim se assume a relação formal mais directa com *L'Inhumaine*. Do mesmo modo, ao projectar para *L'Inhumaine* o cenário das habitações de *Claire Lescot* e *Einar Norsen*, realiza um modelo onde expressa a relação entre os volumes puros e a geometria da fachada – as preocupações de Mallet-Stevens ao projectar a Villa Noailles baseam-se nestas mesmas noções.

O exterior das casas de *Claire Lescot* e de *Einar Norsen* articulam grandes formas paralelepípedicas que se organizam segundo uma composição volumétrica equilibrada e organizada. A casa de *Claire Lescot* apresenta, na sua individualidade uma noção clara de monumentalidade. A casa de *Einar Norsen*, seguindo os mesmos princípios compositivos, apresenta uma escala mais humana, mais controlada ao nível das proporções.

Estas são as principais considerações que aproximam a experiências arquitectónica da Villa Noailles com a experiência cenografica de *L'Inhumaine*.



Ilustração 30 – Cena de *L'Inhumaine*. Exterior da casa de Einar Norsen, cenografia de Mallet-Stevens. (L'Herbier, 1924).

No entanto, outras questões também relevantes caracterizam esta mesma interligação. Como exemplo, o facto da entrada da Villa Noailles se encontrar a uma cota mais elevada que a cota do pátio onde se situa. Os três degraus que marcam a entrada, projectam a porta da entrada para uma situação de destaque face à fachada da Villa. O mesmo acontece com a casa de *Claire Lescot* em *L'Inhumaine*. Deste modo, ao criar alguns degraus e afastar a casa do chão, Mallet-Stevens valoriza a posição do corpo face à entrada na habitação – essa diferença de cota, face ao plano onde circulam os carros, facilita a leitura das personagens que compõem o enquadramento.



Ilustração 31 – Cenas de *L'Inhumaine*, cenário de Mallet-Stevens. A entrada da casa de Claire Lescot. A visão sobre a cidade. (L'Herbier, 1924).

Outro dos pontos de contacto, é a localização da casa de *Claire Lescot*. A casa situa-se no cimo do monte, elevada sobre as luzes da cidade. No início do filme, antes mesmo do espectador visualizar a casa de *Claire Lescot*, visualiza-se o caminho de acesso enquanto que no ecrã aparece escrito “ici dominant la Ville”⁴⁷.

Esta encenação associada á casa de Claire Lescot, lembra o lugar onde se ergue a Villa Noailles em Hyères, no topo da colina com visão ilimitada para o mar.

A Villa Noailles, situada junto às ruínas de um antigo castelo, saboreando nas suas costas a protecção da colina, expande-se para a frente em direcção ao horizonte. A relação que a casa estabelece com o lugar, vive sobretudo da relação com a elevação que a abriga do castelo, fazendo com que a casa se solte para sul. Parece até que a Villa se concentra na matéria, para empurrar o espaço vazio e criar o amplo pátio que a protege da visão alheia. Uma relação forte de partilha entre o lugar e a casa. Uma relação física, de entrelaçamento.



Ilustração 32 – Cenas de *Les Mystères du Château du Dé*. Imagens da Villa Noailles e a sua relação com o lugar onde se vê o castelo ao fundo. (Ray, 2007).

Em determinados ângulos de observação, e devido aos muros altos que a envolvem, ao passante, a imagem exterior da Villa Noailles pode ser inesperadamente confundida com as típicas casas provençais. O volume maciço da construção, a sua cor, a sua textura e a vegetação circundante, à primeira vista, não deixam transparecer toda a modernidade da casa de Mallet-Stevens.

⁴⁷ Esta caminhada que a câmara realiza, até chegar à casa de *Claire Lescot*, lembra o percurso de aproximação que uns anos mais tarde, Man Ray filma em, *Les Mystères du Château du Dé*, até chegar à Villa Noailles em Hyères.

Esta aparência provençal afirma-se se optarmos por seguir a estrada que segue a uma cota inferior, e que nos afasta da entrada da habitação – com a excepção para a visualização do jardim cubista desenhado por Guévrékian, que se situa numa cota mais baixa. Se optarmos por esse caminho, a descoberta do moderno objecto arquitectónico, tão próximo fisicamente, não vai transparecer.

Em direcção à casa, à Villa Noailles, e desenganados da aparência provençal após a caminhada que nos leva à entrada da casa, deparamo-nos, surpreendentemente, com o amplo pátio circundado por planos verticais perfurados, que nos envolvem gentilmente no seu interior. É neste pátio, no seu interior, que somos confrontados com uma leitura inesperada da casa. A cobertura plana, as grandes janelas para o exterior, a leitura da continuidade das aberturas nas fachada e a composição dos sólidos geométricos, remetem-nos para um objecto arquitectónico francamente moderno.



Ilustração 33 – Aproximação à Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).



Ilustração 34 – Entrada na Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).

O pátio da Villa Noailles, espacialmente, é talvez a marca mais inesperada de toda a casa, mas, também a mais afirmativa: “(...) cet écran joue comme une réminiscence des ruines du vieux château qui domine le site. Il entoure de mystère la nouvelle construction et dissimule ses occupants.” (Cinqualbre, 2005, p.104).

Ao fazermos a aproximação ao plano da fachada apercebemo-nos que a “fachada” encerra um vazio; afirmando que – para além desse plano que inicialmente tomavamos por fachada –, para além deste limite, encontramos ainda no exterior. Apesar desta surpresa, o espaço abraça-nos.

Estamos no pátio. Os dois planos verticais construídos a sul da casa, e que a envolvem, são rasgados por seis aberturas rectangulares na horizontal que protegem a casa do olhar do passante. A cota relativa ao pátio é mais alta que a da rua, mas deixam passar o olhar de quem habita –, e deste modo projectando-o para o horizonte. Uma vez dentro do pátio, os planos servem como enquadramento da paisagem, que se estende para lá dos limites físicos do território.

Olha-se para toda a encosta que desce até à cidade e, mais longe ainda, até ao mar.

É directa a relação, que se projecta na nossa mente entre os dois planos que contêm as poderosas aberturas, e o cinema. No nosso imaginário, os vãos associam-se a vários fotogramas cinematográficos que, quando juntos, expressam movimento.

É como que se habitássemos o correr de uma história, de uma narrativa cinematográfica. A acção desenrola-se à medida que nos movimentamos no espaço, incluindo-nos. Somos actores na medida em que descobrimos a acção. O corpo que percorre este pátio é confrontado com a ideia de movimento e de tempo em simultâneo. Mallet-Stevens enquadra e emoldura o espaço.



Ilustração 35 – Perspectivas do pátio. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).



Ilustração 36 – Perspectivas do pátio. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).

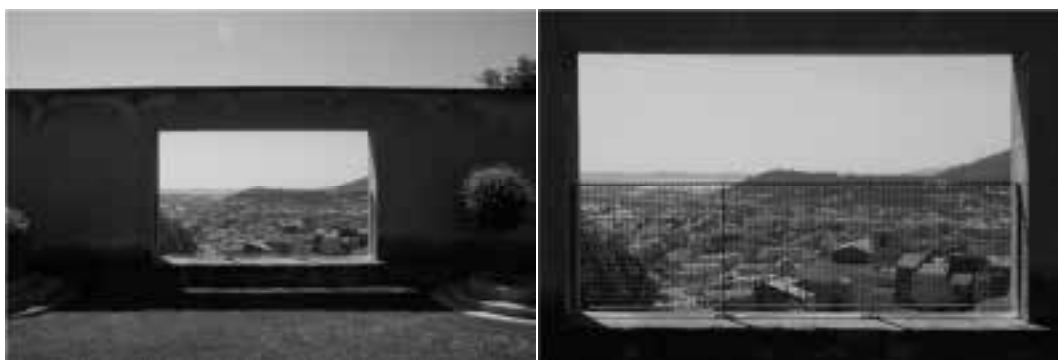


Ilustração 37 – Perspectivas do pátio. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).



Ilustração 38 – Interiores da Villa Noailles. Relação espacial e visual com o pátio. (Susana Santos, 2009).

Já no interior da Villa, desenvolve-se uma sequência espacial de carácter mais tradicional. Os quartos sucedem-se uns aos outros e o corredor que os liga estabelece o seu encadeamento. Os quartos têm vista privilegiada para o pátio e, através das

aberturas deste, para o mar. A maior parte das divisões da casa estabelece uma relação directa com o exterior, afirmando relações visuais, tanto com o limite mais próximo, como com o mais longínquo, permitindo deste modo, também, uma relação directa com a luz.

A excepção evidente – quanto à relação com o exterior –, mas de grande riqueza espacial é o salão rosa. Sala esta, que se encontra na parte mais íntima da casa. Pintada de rosa, afirma a sua densidade espacial através da reflexão particular da luz sobre os seus limites:

Saillants et rentrants des parois du salon rose de la Villa Noailles, repris au plafond par le jeu de niveaux entre les “bacs” de la verrière (qui diffuse un éclairage tamisé et enrichit les qualités spatiales exceptionnelles de cet atelier) semblent trouver leur origine dans le “creusement” des décors qu’il opère sur les plateaux. (Cinquialbre, 2005, p.55).

Contrariamente às outras divisões da casa, que estabelecem uma relação directa com o exterior, o salão rosa resguarda-se, na sua privacidade, dos olhares alheios. Não tem aberturas para o exterior nos planos verticais que o envolvem.



Ilustração 39 – Salão Rosa. Villa Noailles. (Susana Santos, 2009).

No salão rosa as aberturas que permitem a entrada da luz do dia, fazem-se no plano horizontal do tecto, em diferentes cotas, tricotadas num padrão geométrico que nos lembra a *art-deco*. Apesar de não ter sido Mallet-Stevens que caracterizou em *L’Inhumaine* a sala de jantar⁴⁸ de *Claire Lescot*, há uma aproximação na visualização do espaço entre o salão rosa da Villa Noailles e a sala de jantar de *Claire Lescot*. Em ambos os espaços os planos verticais são cegos.

⁴⁸ Foi Alberto Cavalcanti que desenhou o salão de *Claire Lescot*, que apresenta uma caracterização muito geometrizada centralizada no lugar onde se encontra a mesa da casa de jantar, rodeada por uma piscina.

A sala de jantar de *Claire Lescot* é elaborada com base numa geometrização do plano horizontal inferior, tanto ao nível da variação de cotas, como da padronização do seu desenho; esta geometrização preenche o espaço e é a essência do próprio espaço. No filme, a preto e branco, o contraste entre as formas geométricas pintadas de preto e de branco, relativas à sala de jantar de *Claire Lescot*, é preponderante. Deste modo falamos da visualização do espaço.



Ilustração 40 – Cena de *L'Inhumaine*. Sala de jantar de Claire Lescot. Cenografia de Alberto Cavalcanti. (L'Herbier, 1924).

Em relação ao salão rosa da Villa Noailles, existe uma geometrização do plano horizontal superior, este plano quebra-se em vários outros planos trabalhados a várias cotas que preenchem o espaço, esta geometrização é manipuladora da sua essência. A luz atravessa o vidro opalino – favorecendo uma iluminação indirecta – e escoar-se no espaço conferindo à sala um ambiente singular. Deste modo falamos de qualificação espacial, pois introduzimos uma vez mais o factor luz.

As paredes do salão rosa – os planos verticais –, tal como o tecto, também trabalham sobre planos diferentes permitindo que na difusão da luz zenital pelo espaço os jogos de luz se intensifiquem, transmitindo uma criação e movimentação de sombras que qualificam o espaço. O salão rosa sugere um ambiente intimista, com uma luz generosa mas controlada, criadora de acção onde o habitante permanece como que num mundo à parte. A luz filtrada através do desenho geométrico, cuidadosamente pensado, ilumina o espaço de um modo muito subtil, e o facto do espaço viver para dentro de si próprio, sobre si próprio, exalta a ideia de um cenário cinematográfico. Cenário este, ou salão rosa este, que parece viver à parte dos outros espaços, ou, cenograficamente falando, vive à parte dos outros sets que compõem o todo da acção.

Toda esta estrutura espacial – o todo da acção – inclui no seu sistema um outro espaço que, na sua essência – forma e espacialidade – é diametralmente oposto ao salão rosa, este espaço é o *chambre de plein air*⁴⁹. Esta divisão da casa, na articulação com o todo da habitação, foi inicialmente projectada por Mallet-Stevens, mas quem lhe conferiu posteriormente a sua qualificação foi Pierre Chareau.

Em oposição à ideia do intimismo como protagonista no salão rosa, encontramos o *chambre de plein air*, – quarto projectado a pedido por Charles Noailles no sentido de este poder desfrutar das noites provençais. Quarto de reduzidas dimensões, onde o contacto com o exterior é feito através de dois planos inteiramente de vidro, expondo por completo o interior ao exterior. Muito pouco há a separar o interior do exterior. É totalmente lida a ideia de observar, de ser espectador⁵⁰. Ser espectador na e da sua própria casa. Poder visualizar o que acontece para além do seu lugar. Aqui o Visconde de Noailles senta-se na “plateia” a desfrutar do que acontece em seu redor, numa posição inversa à da tela de cinema.

Salientadas as partes que compõem a Villa Noailles, focamo-nos sobre as duas escadas da habitação que, quase como a espinha dorsal que percorre o todo da estrutura espacial, articulam estes universos espaciais que compõem a Villa e que revelam características distintas. Envolvem-nos as caixas de escadas da habitação, que se desenvolvem em direcções diversas: as duas escadas que acompanham o desenrolar dos espaços na Villa Noailles, encontram-se formal e espacialmente em pólos opostos da sua concepção.

Na Villa Noailles, a escada principal que distribui o corpo pelo espaço, tem um carácter pouco marcado. Esta escada, nasce do espaço de encontro, que é o hall de entrada da habitação, mas não transmite dramatismo ao espaço. Inicia simplesmente a sua função e apresenta-se como tal. A escada parte do piso térreo e faz a ascensão aos outros níveis, enrola-se sobre si própria num movimento descontínuo, que se inicia no hall e que segue o seu rumo alcançando os vários patamares onde se encontram os quartos. Escada relativamente estreita, mas que depressa se torna intrincada, pouco clara, lembrando uma referência à cenografia. Espera-se que o seu

⁴⁹ Optou-se por recorrer sempre à designação em francês pois é desse modo que é sempre identificado.

⁵⁰ A designação de *chambre de plein air*, lembra a designação de Le Corbusier, *chambre à ciel ouvert*. Este modelo, ou seja, a ideia de ser espectador, experimentou também no limite, Le Corbusier, num apartamento que remodelou em Paris (1929-31): “(...) once the upper level of the terrace is reached, the high walls of the *chambre à ciel ouvert* (...) allow only fragments of the urban skyline to emerge (...)” (Colomina, 2007, p.262).

percurso cruze as ligações entre as cenas e entre os cenários. Como se da escada de um bastidor se tratasse.

A outra escada da Villa Noailles posiciona-se em direcção à cave. Uma escada de tiro onde o corpo se sente envolvido e recolhido, à sua escala. A escada atravessa ou rasga a escuridão e desagua no espaço subterrâneo. Gesto de um dramatismo muito forte. Lembra-nos *L'Inhumaine*, uma vez mais, remetendo-nos para uma das cenas mais dramáticas do filme, quando, em sua casa, *Einar Norsen* desce por uma escada de tiro, que aparece ao espectador no campo direito do ecrã. Escada esta que desagua no espaço mal iluminado onde *Claire Lescot* chora sobre o lençol que cobre o suposto corpo do seu amado, o próprio *Norsen*.

Tal como na casa de *Einar Norsen* em *L'Inhumaine*, ambas as escadas da Villa Noailles levam-nos até ao *back stage*. Deixam a zona social da casa e levam-nos a universos restritos para além dos olhares do palco (entendendo aqui o palco como a zona social da casa). Neste sentido, a Villa Noailles vai-se constituindo como a soma de todos os espaços que a compõem.

Apesar de todo o peso cenográfico associado ao interior da Villa Noailles, é no exterior que se encontra o seu “coração”. Um espaço excepcional relativamente à estrutura espacial da Villa. Falamos do pátio⁵¹ da Villa Noailles.

O pátio da Villa Noailles, é o espaço de apresentação da casa; é o espaço que deixa a casa respirar, que tem autonomia face ao objecto arquitectónico no seu todo, mas que fisicamente faz parte dele. Este, apesar de fazer parte da mesma estrutura espacial, estabelece-se como preponderante na elaboração da proposta de Mallet-Stevens. Entramos no pátio, e, deparamo-nos com as suas aberturas horizontalmente rasgadas nos planos verticais que o limitam. As aberturas são francas, não têm vidro não têm barreiras. Encontramos só espaço contra espaço, revelando a intenção de estabelecer vários enquadramentos.

O pátio ganha, deste modo, um carácter cenográfico, como que se separasse da casa e tivesse autonomia própria.

⁵¹ Devido à sua dimensão e importância é designado de “terrasse-parvis” como terraço-praça ou terraço-adro. (Cinquialbre, 2005, p.104).

Enquanto que anteriormente referíamos Mallet-Stevens como compositor de cenários e estabelecemos um paralelismo entre a Villa Noailles a a casa de *Claire Lescot* ou de *Einar Norsen*, afastamo-nos agora, formalmente, dos cenários de *L'Inhumaine*.

Deste modo, Mallet-Stevens afasta-se também da forma e do volume visual. Aqui no pátio da Villa Noailles, Mallet-Stevens procura outras referências que estando relacionadas com o cinema, afastam-se da sua imagem e procuram a sua essência: o jogo entre o tempo o espaço e o movimento; tendo o movimento um papel particular na arquitectura de Mallet-Stevens.

L'architecture moderne est essentiellement photogénique: grand plans, lignes droits, sobriété d'ornements, surfaces unies, opposition nette d'ombre et de lumière; quel meilleur fond peut-on rêver pour les images en mouvement, quelle meilleure opposition pour mettre en relief la vie?". (Mallet-Stevens, 1977, p.288).

E é exactamente neste momento que introduzimos o filme de Man Ray, *Les Mystères du Château du Dé*, onde o desenvolvimento desta questão se expressa, se potencia e se desmultiplica.

Em 1929, Charles de Noailles seduzido pelo trabalho dadaísta e surrealista de Man Ray convida-o a filmar a sua casa em Hyères, pois acredita que o modernismo da sua casa, tinha de ser relatado. (Carrassan, 2003, p.15). "Sur la photo remise par Charles de Noailles, lorsqu'il le pria de venir filmer son château d'Hyères, Man Ray vit "un agglomérat de cubes de ciment gris". Il associa les formes cubiques au poème de Mallarmé: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*." (Plossu, Carrassan, 2003, p.25).

Cruzando a analogia entre os cubos de "cimento cinzento" da composição da Villa Noailles com a referência aos dados do poema de Mallarmé, Man Ray denomina o seu filme de *Les Mystères du Château du Dé*, consagrando ao seu filme "(...) son titre et son thème. Et il exprimera, comme le poème, hanté par le temps, les traces et les fantômes du passé, le règne du hasard qui mène le monde (...)." (Carrassan, 2003, p.15).

A acção decorre dentro e fora da casa projectada por Mallet-Stevens. E através deste a casa assume-se como expoente na exaltação do espaço, e coloca-se em evidência o movimento, como algo que acontece fora do tempo – os "fantasmas do passado".



Ilustração 41 – Cena de *Les Mystères du Château du Dé*. Alçado principal da Villa Noailles. (Ray, 2007).

O filme inicia-se com uma jogada de dados que decide que os jogadores farão uma viagem de carro até Hyères. A viagem leva-os à Villa Noailles. No caminho de acesso à casa, Man Ray vai ainda mais longe, e exalta a referência à velocidade. A câmara de filmar capta o movimento do carro ou o movimento de um comboio, entrecotados com a marcação vertical dos postes ou das árvores que ladeiam a estrada, ou ainda a linha do caminho de ferro, enfatizando a velocidade. Como um *road-movie*, a câmara no carro move-se ao sabor da estrada. As imagens do movimento, vão sendo cruzadas com imagens de postes eléctricos, fábricas, pontes e árvores, marcando o ritmo e acentuando a aceleração. O objectivo desta viagem é a Villa Noailles que se vai desvendando; que se vai aproximando. No seu interior a narrativa toma forma, Man Ray filma os contrastes de luz e sombra, de claro e escuro, de longe e perto, virtuosamente.

Não poderia haver melhor suporte para o seu filme, pois a Villa Noailles de Mallet-Stevens “(...) were built like a film set conceived to allow camera movement.” (Vaillant, 1997, p.32).

Na casa Man Ray exalta o “movimento” implícito no projecto de Mallet-Stevens de um modo sequencial tanto através da narrativa, como, também, através da acção dos actores, da sua *mise-en-scène*. “(...) the circular roll of the dice provides a basic rotational motion replicated in the movie’s immanent narrative structure.” (Becherer, 1987, p.67).



Ilustração 42 – Cenas de *Les Mystères du Château du Dé*. (Ray, 2007).

Apesar da piscina da Villa Noailles, não fazer parte do projecto de Mallet-Stevens, pois foi construída posteriormente em 1928, no filme de Man Ray todo o espaço da piscina é filmado de um modo singular. No filme *Les Mystères du Château du Dé*, assume um papel importante pois reforça a ideia que cruza todo o filme: a ideia de movimento. Apercebemo-nos que a piscina funciona como um ecrã. Um ecrã líquido. Este ecrã líquido potencia o movimento, mais que isso, abre as possibilidades aos vários movimentos: o movimento inerente ao próprio movimento da água, os reflexos que ondulam inerentes às sombras dos corpos dos banhistas, o movimento dos banhistas que nadam e cruzam a piscina na sua acção corporal. Potenciando todo este ambiente manipulado pelo ecrã líquido, a reflexão da luz solar tem uma grande afirmação neste espaço. Provém das grandes aberturas que o espaço da piscina tem para a sul mas, preferencialmente a luz é filtrada pelo intrincado desenho geométrico do plano superior que toma conta do espaço tornando-o vibrante e livre devido à sua reflexão na água, e que vai inundar o espaço.

É tão forte este ambiente que Man Ray denomina esta sequência de *Piscinéma*.

Man Ray trás para *Les Mystères du Château du Dé*, a sobreposição de fotogramas que, correndo em simultâneo, intensificam o movimento da câmara, a leitura do espaço e aceleram o tempo. É um jogo que a visão acompanha e que a mente constroi. Esta experiência denuncia outras já efectuadas por Man Ray, como por exemplo, as experiências com as *rayographs*, onde a montagem e os cortes sugerem acção e movimento.



Ilustração 43 – Cenas de *Les Mystères du Château du Dé*. Sobreposição de fotogramas. (Ray, 2007).

Marcel L'Herbier já tinha usado as sobreposições em *L'Inhumaine*. Estas aparecem de um modo muito veemente, nas cenas finais do filme quando *Einar Norsen* tenta voltar a dar a vida à sua amada, *Clair Lescot*. De tal modo esta cena é importante no filme que, após a estreia de *L'Inhumaine*, Adolf Loos comenta-a: "C'est une chanson éclante sur la grandeur de la technique moderne. (...) La réalisation des dernières images de *L'Inhumaine* dépasse l'imagination. En sortante de la voir, on a l'impression d'avoir vécu l'heure de la naissance d'un nouvel art." (Loos *apud* L'Herbier, 1979, p.105).

O universo final de *L'Inhumaine*, em termos técnicos, procura a profusão, a conjugação e a exaltação da montagem cinematográfica criando no espectador uma alucinação resultante da manipulação das imagens e do tempo. A cena reflecte a tentativa de, através de uma máquina, dar vida a um ser humano – neste caso à protagonista do filme. O valor da cena não é dado pelo aparato da máquina – que em termos formais e construtivos quase não evidência a designação de máquina, pois é composta por uma sobreposição de paralelepípedos –, mas sim pela energia e pela montagem cinematográfica que falávamos anteriormente. O uso das transparências e das sobreposições, a sucessão dos fotogramas exploram a velocidade da máquina do tempo, da luz e da electricidade como condutora da vida⁵². A profusão de imagens foca a atenção do espectador revelando a emoção relativa ao movimento.

Man Ray filma a acção no pátio, em torno de um só eixo, que roda sobre si próprio e abarca todo o espaço relativo ao pátio da Villa Noailles.

⁵² Mais tarde em *Metropolis* (1927) esta relação de dar vida a uma máquina através da pessoa humana, e vice-versa também vai ser abordado, mas aí a máquina tem uma caracterização muito específica. A imagem da máquina/autómato de *Metropolis* (1927) é preponderante no filme, assume a interpretação da figura "humana".



Ilustração 44 – Cenas de *Les Mystères du Château du Dé*. Filmagem dentro do pátio da Villa Noailles. (Ray, 2007).

Nas primeiras filmagens do pátio, a câmara está colocada dentro do mesmo e roda em torno de um eixo. Nas filmagens finais do pátio, a câmara encontra-se no terraço, sobre o pátio da Villa Noailles, e quem opera a câmara efectua uma rotação da mesma sobre a visão do pátio. São duas rotações diferentes sobre o mesmo espaço.

Le film de Man Ray était comme travaillé par la photographie, jusqu'en son mouvement, son tempo, son rythme: le photographe se manifestant à l'insu du cinéaste par le débord ou l'excès d'une photogénie qui ne découlait pas des seuls mouvements longitudinaux ou giratoires imprimés à la caméra, qu'ils eussent pour fin de prendre la mesure des lieux ou de brouiller, par la mise sens dessus dessous des perspectives, toute idée d'un parcours, mais d'une palpitation toujours renouvelée de la lumière et du noir et blanc. (Damisch, 2005, p.15).

O movimento da câmara, que abarca o pátio, estabelece como que uma repetição dos fotogramas que reflectem a paisagem. Fotogramas estes, que reforçam a unidade da visão versus o movimento no cinema retratado através da arquitectura.



Ilustração 45 – Cenas finais de *Les Mystères du Château du Dé*. Rotação sobre um eixo. (Ray, 2007).

Aqui expressa-se a arquitectura de limite associada ao próprio pátio, assumindo-se como : “Une vraie bobine que ce mur, et une vraie leçon de cinéma: le réel, pour devenir réel, pour se distinguer, se limite et se cadre.” (Plossu, Carrassan, 2003, p.23).

Consolida-se a intimidade entre a arquitectura e o cinema.

Para além da relação directa entre a Villa Noailles, o filme *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier e o filme *Les Mystères du Château du Dé* de Man Ray, abordamos, por último, o terceiro filme que se aponta como parte da vida da Villa Noailles, que é o filme *L'Âge d'Or* (1930) escrito e realizado por Luis Buñuel.

Luis Buñuel refere na sua biografia, que *L'Âge d'Or* surge como consequência indirecta da estreia triunfal de *Un Chien Andalou* (1929). (Buñuel, 2006, p.129). Após Buñuel e Dali terem terminado e montado *Un Chien Andalou*, e, ainda, sem saberem bem o que fazer com o filme recém acabado, um amigo comum, apresentou Buñuel a Man Ray que “(...) acabava de terminar a rodagem de um filme em Hyères, em casa dos Noailles, que se chamava *Les Mystères du Château du dé* (...) e estava por isso à procura de um complemento de programa.” (Buñuel, 2006, p.129). A primeira apresentação de *Un Chien Andalou*, contou com a presença de Picasso, de Le Corbusier, de todos os elementos do grupo surrealista, entre outros artistas e aristocratas parisienses. (Buñuel, 2006, p.131).

Ainda no auge da novidade que o filme assegurava no circuito parisiense, Buñuel foi apresentado aos Noailles que tinham ficados fascinados com a novidade e o surrealismo de *Un Chien Andalou*. “Après avoir présenté chez eux à Paris *Un chien andalou*, les Noailles lui ont commandé un film en novembre 1929.” (Carrassan, 2003, p.16). Os viscondes de Noailles, propuseram a Buñuel, em Junho de 1930, a realização de um filme, com um custo específico de 750000 francs, com um argumento completamente livre. (Carrassan, 2003, p.16). Após a proposta dos Noailles, Buñuel procura Dali no sentido de continuarem a trabalhar juntos mais uma vez, mas não conseguiam chegar a um consenso – como refere Buñuel na sua biografia, o trabalho não avançava pois ambos rejeitavam e criticavam as ideias que ambos propunham. (Buñuel, 2006, p.142).

Na sua biografia, Buñuel afirma que, depois de perceber que já não conseguia continuar o trabalho com Dali, separaram-se de modo amigável. Buñuel escreveu

sozinho o argumento do filme, em Hyères⁵³, na propriedade dos viscondes de Noailles. “Deixaram-me completamente tranquilo durante todo o dia. À noite lia-lhes as páginas que tinha escrito. Nunca fizeram a mais pequena objecção. Achavam tudo – e o exagero é mínimo – “sublime, delicioso”. (Buñuel, 2006, p.142).

Para Buñuel os dias de escrita de *L'Âge d'Or*, na Villa Noailles sucediam-se produtivos⁵⁴. Para Buñuel o filme evocava sobretudo o amor: “(...) um filme de amor louco acerca do ímpeto irresistível que atira um contra o outro, independentemente das circunstâncias, um homem e uma mulher que nunca poderão estar juntos.” (Buñuel, 2006, p.144). A rodagem do filme foi acautelada de modo a evitar gastos desnecessários, sendo a primeira projecção do filme, efectuada em casa dos Noailles sob a provação do casal. (Buñuel, 2006, p.144).

Mas o tempo político era outro, e apesar de *L'Âge d'Or* ter sido projectado em salas esgotadas durante uma semana, a imprensa de direita revoltou-se contra o filme, realizando uma campanha em seu desfavor, chegando mesmo a atacar a sala de cinema e a estragar obras surrealistas que estavam expostas – foi o denominado “escândalo de *L'Âge d'Or*”. (Buñuel, 2006, p.145). Certo é que: “Em nome da manutenção da ordem pública, uma semana depois, o comandante da polícia (...) proibiu o filme.” (Buñuel, 2006, p.145). Contrariamente a toda agitação que acontecia em seu redor, os Noailles nunca “(...) manifestaram qualquer ressentimento pela proibição do filme. Estavam até muito satisfeitos com a aprovação – sem reservas – de que o filme gozava junto do grupo surrealista.” (Buñuel, 2006, p.145).

Coincidência ou não, após a conclusão da Villa Noailles por Mallet-Stevens, e já em 1930, quando Buñuel escrevia *L'Âge d'Or* em Hyères, é um facto que, o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930, coincidiram, na realidade com a “idade de ouro” da vida social e artística na Villa Noailles. A relação entre o filme *L'Âge d'Or* e a Villa Noailles pode basear-se na constatação de um novo modo de vida em que a arquitectura suporta a criação artística, ou embala a criatividade – neste caso específico, de Buñuel.

⁵³ “Très vite Charles de Noailles a invité Luis Buñuel à Hyères (...). Il viendra pour la première fois en Janvier 1930: le champion de boxe amateur qu'il fut y refera du sport, il lira le soir à ses hôtes les dernières pages de son scénario (...).” (Carrassan, 2003, p.16).

⁵⁴ Em relação ao ambiente vivido na Villa Noailles, este é descrito na peça de teatro intitulada “Fala da criada dos Noailles” – Culturgest, 18 de Julho de 2010, Texto de Jorge Silva Melo, Co-Produção Artistas Unidos, Culturgest, Festival de Almada – inspirada livremente no livro de Buñuel, *O Meu Último Suspiro*.

Da Villa Noailles, retemos, também, os tempos criativos e exemplares, que muitos dos artistas da época recordam – abrigados na Villa Noailles concentrados no designios da sua arte.

Em 1933, poucos anos depois de ser estreado *L'Âge d'Or*, os Noailles organizam uma “(...) festa em Hyères, para a qual todos os artistas convidados eram totalmente livres de prepararem o que quisessem.” (Buñuel, 2006, p.145). Esta foi uma festa em homenagem ao visconde de Noailles – um festival animado e bastante participado, onde estavam presentes, entre outros nomes, o próprio Buñuel, Pierre Colle, Francis Poulenc, Christian Bérard, Alberto Giacometti et Nicolas Nabokov. Mas, esta foi “(...) la dernière fête donnée à Hyères où s'achève l'aventure moderne (...), la dernière qui offre à des artistes brillants et jeunes l'occasion de faire librement ce qu'ils veulent, et la dernière fois que Buñuel vient.” (Carrassan, 2003, p.18). Ironia, ou não, do destino esta festa marca subtilmente o declínio da vida social e da vida da própria casa dos Noailles em Hyères.(Carrassan, 2003, p.5).



Ilustração 46 – Convidados para o Festival Visconde de Noailles, Villa Noailles. Da esquerda para a direita : primeiro plano: Boris Kochno, Pierre Colle, Roger Désormière, Henri Sauguet. Segundo plano: Igor Markevitch, Francis Poulenc, Luis Buñuel, Christian Bérard, Alberto Giacometti e Nicolas Nabokov. (Carrassan, 2003, p.19).

L'Âge d'Or não referencia a Villa Noailles no seu argumento, mas partilha com esta um ambiente moderno e surrealista. A arquitectura da Villa Noailles é cúmplice de um ambiente de ruptura característico das primeiras décadas do século XX, e, de diferentes modos, essa ruptura tanto acontece na arquitectura da Villa Noailles de

Mallet-Stevens, como na representação do filme de Buñuel. Daí, advém, também, a cumplicidade de ambas as obras. Neste sentido, identifica-se a espacialidade e a vivência da Villa Noailles de Mallet-Stevens como uma fonte inspiradora para Buñuel e para o seu filme *L'Âge d'Or*.

Deixamos *L'Âge d'Or* e voltamos a focar a atenção em *L'Inhumaine*.

Quando falamos do filme de Marcel L'Herbier, e estabelecemos uma relação com a Villa Noailles, esta relação é uma relação seminal. Acontece no início do processo de projecto, no início do processo criativo, e no início do processo conceptual.

A construção de parte dos cenários de *L'Inhumaine*, de que foi encarregue Mallet-Stevens, funciona, de algum modo, como um ensaio ou como uma “maquete tridimensional”, para a construção volumétrica da Villa Noailles, um modelo à escala de um para um. Um privilégio – este ensaio arquitectural – que o próprio Mallet-Stevens usa inteligentemente. As ideias e conceitos de Mallet-Stevens tomam forma, materializando-se no estudo da relação volumétrica do objecto arquitectónico, tanto ao nível formal, como na definição do valor do plano liso, como, ainda, na ausência de adornos, e, como na utilização da luz. A luz natural que se projecta sobre os volumes, ou, no sentido contrário, a luz artificial explorada de modo a que, ao ser acionada dentro de casa, se projecte para o seu exterior. Mallet-Stevens, testa, deste modo, o contraste entre o plano opaco e o plano transparente de vidro. Neste sentido, estas experiências são bastante perceptíveis na visualização das cenas onde se explora o exterior das casas de *Claire Lescot* e de *Einar Norsen*; pois, o contraste entre a noite como pano de fundo e a luz projectada do interior da habitação, buscam o potencial do objecto arquitectónico.

Resumindo, para Mallet-Stevens, o filme *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier funcionou como a possibilidade de executar um modelo tridimensional “experimental”, onde teve oportunidade de construir, à escala real, o universo arquitectónico que ele próprio procurava e explorava.

Finalmente, o filme *Les Mystères du Château du Dé*, de Man Ray ao retratar a Villa Noailles como cenário privilegiado da sua filmagem, pôs em evidência a relação que Mallet-Stevens tinha com a cenografia, na composição espacial e no enquadramento cénico. De um modo contundente, Man Ray potencia e põe em evidência a capacidade da arquitectura conter em si o “movimento” que está inerente ao ofício do cinema. Questão que Mallet-Stevens defende e experimenta. Man Ray exalta o

movimento sobre si próprio com a cumplicidade da câmara de filmar, tal como Mallet-Stevens exalta o movimento de rotação do corpo sobre o espaço.

Por um lado Man Ray, acentua a relação que a própria casa estabelece com a paisagem, com o lugar onde se ergue, por outro lado exalta as capacidades cinematográficas da Villa Noailles, que Mallet-Stevens procura apurar.

Man Ray concentra essencialmente a sua atenção na potencialidade do pátio da Villa Noailles, testando o limite da expressão do movimento no seu filme, limite este que é, também do “movimento” e do tempo inerente à própria arquitectura de Mallet-Stevens. Estabelece o encontro entre ambas as artes,

Comme un travelling de cinéma, on voit venir sur la gauche, parallèlement à la maison, l'allée qui y conduit. Mais le génie de l'architecte aura été, pour clore ce parvis, de créer un mur d'enceinte percé de six ouvertures qui découpent et rendent visible le paysage. (Plossu, Carrassan, 2003, p.23).

Na continuação da investigação, que neste ponto descobre e experimenta uma estreita relação entre o movimento o corpo e o espaço, encaminha-nos para abordar no próximo ponto, a relação entre a Villa Savoye de Le Corbusier e os filmes *Architecture d'Aujourd'hui* (1930), de Pierre Chenal e *A Linha Geral*, (1929), Sergei Eisenstein.

4.2.UMA CASA, DOIS FILMES: VILLA SAVOYE, *ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI* E A LINHA GERAL

Villa Savoye em Poissy, França (1928-30), de Le Corbusier

A Linha Geral (1928), de Sergei Eisenstein

Architecture d'Aujourd'hui (1930), de Pierre Chenal e Le Corbusier

Le Corbusier (1887-1965)

Sergei Eisenstein (1898 -1948)

Pierre Chenal (1904 -1990)

Encontramo-nos em presença de uma das obras mais emblemáticas da arquitectura moderna, a Villa Savoye, e do seu autor, Le Corbusier.

É incontornável o estudo desta obra arquitectónica, quando estamos a investigar sobre a influência do cinema na arquitectura moderna, pois a sua relação é inequívoca.

Le Corbusier's buildings provide complex sequences of views, set up in cinematic narratives. In those terms, it doesn't make sense to talk about Le Corbusier and photography or film. Le Corbusier's work was from the beginning photographic and filmic. His architecture is unthinkable outside photography and cinema. This is what makes it modern. (Colomina, 2007, p.259).

Antes de referenciarmos a relação que Le Corbusier estabelece com o cinema, apontamos, numa primeira abordagem, para a grande paixão deste arquitecto pela fotografia. Indiscutivelmente e com grande rigor, Le Corbusier aprecia desenhar e fotografar. Fá-lo como parte do processo criativo, mas, também como finalização e exploração da obra construída. A relação que Le Corbusier mantém com a fotografia não é meramente um modo de documentar a arquitectura, pois são inumeras as fotografias que aparecem no início e no final do seu processo de projecto e que funcionam como modo de pensar a arquitectura. (Colomina, 2007, p.253).

As suas fotografias, os seus desenhos e pinturas são parte do seu arquivo e deixam entender que Le Corbusier encontra no acto criativo a reunião dos vários modos de expressão. “Le nombre important de clichés témoigne de son utilisation habituelle de l'appareil photo pendant sa formation d'autodidacte.” (François, 1996, p.40).

Desde cedo que Le Corbusier usa a máquina de fotografar em muitas das suas viagens⁵⁵. Viajante atento, toma consciência da diferença entre a arquitectura e a sua representação fotográfica, quando realiza uma visita a Itália e Viena em 1907-1908, assumindo o controlo preciso da câmara fotográfica. (Colomina, 1996, p. 110).

Em todos os sentidos, a máquina fotográfica funciona como ferramenta de trabalho. Tal como refere Arnaud François, Le Corbusier utiliza a fotografia como um meio de expôr livremente imagens e pontos de vista, que transformam radicalmente a representação da arquitectura, por oposição à reprodução directa da arquitectura através da fotografia. (François, 1996, p.41). Aborda, deste modo, uma questão essencial que é o facto de poder mover-se no espaço e interpretar a conjunção dos vários elementos que o compõem. Ou seja, a própria fotografia faz parte do modo como Le Corbusier faz essa interpretação – contribui para a reflexão do seu olhar. (François, 1996, p.41). E nessa reflexão, acontece que a arquitectura de Le Corbusier é uma arquitectura viva. O olho e a fotografia necessitam do movimento para gerar *vivacité*:

On a souvent dit que la promenade et la découverte architecturale, qui caractérisent son oeuvre, s'accordaient au défilement cinématographique. Cette compréhension abstraite oublie l'effectivité de la vision recherchée par Le Corbusier. Voilà pourquoi il fit faire tant de films sur ses architectures, pour que le public puisse en saisir la vivacité. (François, 1996, p.44).

A visão assume um carácter fundamental e o controlo da luz, como consequência da visão, é indissociável da sua obra. Neste cruzamento entre a visão e a luz, acentua-se que “(...) sur une telle image l'harmonie des formes architecturales provient de la composition générale des masses, des lumières et des ombres dans une unité de ton qui s'accorde avec le paysage.” (François, 1996, p.41).

⁵⁵ Uma das viagens incontornáveis foi a viagem ao Oriente, que realizou em 1911. Posteriormente o manuscrito que realizou durante esta viagem, foi revisto pelo próprio Le Corbusier em 1965, no sentido de ser publicado o livro *Le Voyage d'Orient*.

Mas, se por um lado, Le Corbusier apercebe-se que a fotografia é uma aquisição específica relativa à sua arquitectura, por outro lado, apercebe-se, também, que ao confiar totalmente na objectiva, perde o filtro das suas próprias emoções. (François, 1996, p.41). “La différence entre le regard *in situ* et la restitution photographique s'impose à ses yeux.” (François, 1996, p.41). Deste modo, o olho nú e o olho que vê através da câmara não se subrepõem, são complementares.

A relação que Le Corbusier estabelece, entre o cinema e a arquitectura, é um dogma na sua obra. Os filmes que expressam a sua arquitectura, são a continuidade e a constatação do seu trabalho. Existem no seu processo de trabalho. A sua arquitectura vivida :

La cinématographie de son architecture est maintenant un peu plus évidente. Pour signifier qu'il se détache de la considération globalisante de l'espace par un oeil omniprésent, il utilise souvent les métaphores de l'enregistrement et du défilement cinématographique. (...) La distance symbolique du monument n'a plus lieu d'être; la saisie immédiate va directement toucher, agir, impressionner le voyant. Son architecture fut structurée par la vision vivante; la physiologie, l'incarnation, la palpitation de la vision oeuvrent pour elles-mêmes. (François, 1996, p.46).

Estabelecemos três noções basilares que, pensamos, suportarem o pensamento relativo à obra de Le Corbusier: a máquina, o movimento, e a luz.

De algum modo, estas noções, para Le Corbusier, não se inscrevem somente no contexto da arquitectura. Ganham relevo, sobretudo a máquina e o movimento, quando transpostas para o universo do cinema, que se afirma como um ponto de forte interesse na vida e no percurso profissional de Le Corbusier. Assim, pensamos que, para Le Corbusier, existem três modos de entender o cinema: a realização de filmes documentais sobre arquitectura; o cinema de entretenimento, com o qual não se identifica; o cinema de carácter experimental, em que as questões conceptuais são basilares.

O primeiro modo de Le Corbusier entender o cinema, e com a qual se identifica, relaciona-se com a realização de filmes documentais sobre arquitectura. É neste sentido que, com Pierre Chenal, Le Corbusier participa, em 1930, na realização e no argumento de um pequeno filme intitulado *Architecture d'Aujourd'hui* – realizado após a conclusão da Villa Savoye.

Esta curta-metragem, para além de apontar a Villa Church de 1928, é também sobre “(...) la Villa Stein (1927) à Garches et la Villa Savoye (1931) à Poissy. Cité Pessac (1925) près de Bordeaux, mise en relief avec un montage de plans pris dans le vieux Paris, et conclusion sur son project Voisin (1925) pour le centre de Paris.” (François, 1996, p.51).

Em *Architecture d'Aujourd'hui*, Le Corbusier direcciona a sua reflexão para a máquina, para a velocidade e para o movimento. A sequência de abertura do filme, demonstra que o movimento é um dos temas mais importantes da nova arquitectura. Arquitectura que se propõe, de certo modo cruza-se com uma das aquisições fundamentais do século: os meios de transportes. (Albretch, 1987, p.14). Estes temas relativos ao movimento e à velocidade são bastante caros a Le Corbusier; uma das primeiras sequências de abertura de *Architecture d'Aujourd'hui* é testemunha deste facto: o arquitecto actua como personagem principal, conduzindo o seu carro de um modo bastante activo até à entrada da Villa Stein, entrando, posteriormente, na casa, também, com muita determinação. (Colomina, 1996, p.289). Apesar de Le Corbusier não ser muito hábil a fazer televisão ou cinema – pois voltava-se sempre de costas para a câmara, não se relacionando de um modo directo com o público, resguardando, deste modo, a sua pose⁵⁶ –, ainda o podemos ver neste filme a explicitar a estrutura do Plano Voisin.



Ilustração 47 – Cenas de *Architecture d'Aujourd'hui*. Entrada na Villa Stein. (Chenal, [s.d.]).

A elaboração deste curto documentário – onde as casas são filmadas primeiramente no seu exterior, fazendo a câmara um plano, ou vários, de aproximação para depois

⁵⁶ Beatriz Colomina, em *Na Superfície*, palestra proferida em Maio de 2010 – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), sobre o tema: o Cinema e a Arquitectura.

entrar no interior de cada uma destas –, coloca em evidência todas as questões que deram origem à conceptualização da Villa Savoye – apesar do filme focar, também, outras obras, entre os quais, as três casas individuais, já mencionadas, projectadas por Le Corbusier e Pierre Jeanneret.



Ilustração 48 – Cenas de *Architecture d'Aujourd'hui*. Acesso à garagem. Interior da sala com visibilidade para o pátio. (Chenal, [s.d.]).

Em *Architecture d'Aujourd'hui*, o movimento da câmara enfatiza o movimento da acção das pessoas no espaço, em várias cenas, como, por exemplo, na cena relativa à *promenade* sobre a rampa exterior da Villa Savoye. Para além desta demonstração do movimento – o corpo no espaço – o filme revela, também, uma atenção particular à noção do tempo, no sentido em que na filmagem da já referida rampa – que conduz ao solário –, são realizados vários cortes na sequência das imagens para enfatizar a duração da acção.



Ilustração 49 – Cenas de *Architecture d'Aujourd'hui*. Rampa de subida ao terraço-jardim. (Chenal, [s.d.]).

Outro dos pontos interessantes de *Architecture d'Aujourd'hui*, é a sucessão de cenas onde se percebe um controlo da profundidade de campo – enfatizado pela colocação estratégica do observador em relação ao objecto filmado – como por exemplo, na sessão de ginástica na Villa Church. Esta profundidade de campo enquadra a acção, e enquadra, também, a visão do actor para além da visão do espectador. Este enquadramento está reflectido, também ele, de uma forma evidente no projecto para a Villa Savoye.



Ilustração 50 – Cenas de *Architecture d'Aujourd'hui*. Terraço da Villa Church. (Chenal, [s.d.]).

Para além destes temas, no documentário *Architecture d'Aujourd'hui*, ainda é focado o factor luz em várias ocasiões: na Villa Stein, onde no separador do filme se lê “la fenêtre en longueur réalise l'éclairage et l'aération parfaite”; num dos separadores do filme relativos à Villa Savoye onde se lê “Voici une prise de vues effectuée dans la salle à manger, sans secours de lumière artificielle”; e na demonstração do Plano Voisin, por Le Corbusier, onde se percebe que a luz é fundamental no urbanismo proposto, expressando uma preocupação maior em garantir salubridade às novas habitações – como vem apontado num dos separadores de texto do filme, relativos à apresentação do Plano Voisin.

Deste modo, voltamos às noções caras a Le Corbusier: máquina, movimento e luz.

Para além desta abordagem, mais descritiva, realizada através da Villa Savoye, podemos entender este filme como uma manifestação da modernidade do cinema documental intervencionado por Le Corbusier. Esta manifestação de modernidade também se reflecte no interesse do arquitecto pelo movimento surrealista, contrariando, de algum modo, o espírito pragmático geralmente associado ao mesmo:

“Apart from all the science, however, Le Corbusier betrays a profound debt to the emergent surrealist movement.” (Becherer, 1987, p.63). Richard Becherer em *Chancing It In Architecture of Surrealist, Mise-En-Scène* (Becherer, 1987), elabora uma teoria em que relaciona o filme de Man Ray, *Les Mystères du Château du Dé*, que referenciamos anteriormente, com o filme de Pierre Chenal e Le Corbusier, *Architecture d'Aujourd'hui*:

Le Corbusier produced the film *L'Architecture d'Aujourd'hui*, which spotlighted the Villas Stein, Church and Savoie. The film, as its title suggests, was manifesto-like in overall form and publicistic in purpose. But the film, like the books of 1925, had playful aspects, showing Corbu's surreptitious attraction to and application of surreal themes in the portrayal of his own architecture. Not only does the overall *mise-en-scène* seem surreal, but the main characters – the houses – appear to have been created with their own surreal portrayal in mind. (Becherer, 1987, pp.65-66).

Do mesmo modo é sugerida a relação entre os dois filmes, Becherer também, sugere que Le Corbusier tenha sido sensível ao potencial dramático, cinemático e surreal, das casas do final dos anos de 1920 de Mallet-Stevens. (Becherer, 1987, p.66).

A ligação de Le Corbusier às vanguardas artísticas está implícita no seu percurso, não esqueçamos que é com Amédée Ozenfant⁵⁷, pintor cubista, que realizou a revista *L'Esprit Nouveau*, assente sobre a divulgação das mesmas vanguardas artísticas.

Dedicando-se Le Corbusier também à pintura, e nesta relação com o surrealismo, Becherer refere que:

That Le Corbusier benefitted from surrealist visual experiment like Man Ray's *Les Mystères du Château du Dé*, is succinctly illustrated by Corbu's own film, *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Corbu's audience, of course, was quite different from Man Ray's and consequently the tenor of two films diverge. *Les Mystères* is a private, poetic artwork, produced for a select audience (...). *L'Architecture* was produced for a professional public; its form is essentially documentary. While Man Ray sought an interplay between narrative construction and architectural meaning, Le Corbusier limited his interests to specific surreal motifs like gameplaying and *promenade*, derived in part from Man Ray's more complicated *mise-en-scène*. Corbu showcased these motifs within his architecture, thus investing in the Villas Stein, Church and Savoie visual and spatial qualities that make his architecture seem “surreal”. In doing so, Le Corbusier furthered his own architecture, which he portrayed as distinctly *avant-garde*. (Becherer, 1987, pp.76-77).

⁵⁷ Sobre esta relação, Le Corbusier expressa-se numa entrevista que deu em 1962. Le Corbusier: Entretiens avec Georges CHARENSOL (1962) et Robert MALLET (1951). [Registo Sonoro] : France : INA - Groupe Frémeaux Colombini SAS, 2007. 1 disco (CD).

Este cruzamento surrealista com o filme de Man Ray, reflecte também a relação profissional que Le Corbusier mantinha com Mallet-Stevens, tanto, que no caso específico de *Architecture d'Aujourd'hui*, não podemos ignorar o facto deste filme ter sido realizado no mesmo ano de outros dois filmes – também eles realizados por Pierre Chenal com a colaboração de Le Corbusier –, que tinham os mesmos propósitos de dar a conhecer a nova arquitectura moderna. Um dos outros filmes intitula-se *Bâtir* (1930), que incide sobre a arquitectura de Mallet-Stevens e dos irmãos Perret e, por último, *Trois Chantiers* (1930), sobre as qualidades da engenharia do betão armado.

Apesar de Le Corbusier e Pierre Chenal filmarem a arquitectura de Mallet-Stevens, no sentido documental, em *Bâtir*, e apesar de *Architecture d'Aujourd'hui* se cruzar, na expressão de um surrealismo emergente, com o filme de Man Ray, onde a Villa Noailles projectada por Mallet-Stevens é preponderante, o cruzamento entre estes dois olhares, é, efectivamente, resultado dos universos de Le Corbusier e de Man Ray. Le Corbusier e Mallet-Stevens, nas suas obras, seguem caminhos distintos.

Mallet-Stevens trabalha com o cinema de entretenimento – *décor* e cinematografia – e Le Corbusier, que não apoia o cinema de entretenimento puro, associa-se ao cinema documental e conceptual, como abordaremos em seguida.

Cinema documental este, que Le Corbusier refere no seu texto, de 1933, *Esprit de Vérité*, onde aborda a relação entre a arquitectura e o cinema, referindo-se aos filmes documentais de Jean Painlevé⁵⁸: “(...) a relevé des mystères de l'Univers qui étaient hors de notre perception.” (Le Corbusier, 1996, p.57), Demonstrando o gosto particular neste género de filme⁵⁹.

O segundo modo de Le Corbusier entender o cinema, prende-se com a constatação da consolidação do cinema de entretenimento, com o qual, como já foi referido, não se identifica. Em *Esprit de Vérité*, Le Corbusier, escreve que: “Le splendeur de la vie et

⁵⁸ Jean Painlevé, para além das suas convicções políticas e artísticas, foi um realizador, actor e crítico de cinema. O seu grande interesse cinematográfico prendia-se com a ciência e realizou mais de duzentos filmes científicos sobre a natureza e a ciência. Apelidava o seu cinema de “científico-poético”. Conheceu os realizadores surrealistas da época, chegando a filmar com Luis Buñuel.

⁵⁹ Ver filmatografia de Le Corbusier em (Arnaud, 1996, pp.51-55). Beatriz Colomina refere ainda que, “Le Corbusier produced or participated in at least 13 completed films, many of them no longer available for view, and many other film projects never completed. There are also 16 amateur 16mm films made by Le Corbusier during his travels, vacations and at home.” (Colomina, 2007, p.263).

son drame sont dans la vérité; et le cinéma, pour 90% de sa production, est mensonge.” (Le Corbusier, 1996, p.56).

No modo de se expressar, Le Corbusier, apela à verdade da câmara de filmar em que : “La base, c’est cet appareil de physique, l’objectif de la caméra – un œil.” (Le Corbusier, 1996, p.57). E voltamos à máquina, ao olho, e à visão Corbusiana. Mas o que desgosta Le Corbusier, expresso neste texto, é que o “olho” não é inteligentemente usado no cinema em geral, pois é: “Un oeil qui est impassible, insensible, implacable, sans pitié, sans émotivité.” (Le Corbusier, 1996, p.57). Para Le Corbusier o cinema devia reflectir a natureza e a consciência humanas:

Jusqu’ici, en gros, le cinéma s’est égaré à nous donner de la conscience humaine l’image transposée dans les formes artificielles de la mimique, méthode qui appartient au théâtre. Sur la scène, l’imperceptible est, bien entendu, inutilisable: une transposition est indispensable. (Le Corbusier, 1996, p.58).

Neste contexto, Le Corbusier, não acredita que as grandes produções cinematográficas – os super filmes e as super produções, – consigam devolver essa natureza e consciência humanas. (Le Corbusier, 1996, p.58).

Em 1935, Le Corbusier, recusa fazer os cenários do filme *Things to Come* (1936), pois o arquitecto não concebe a arquitectura como um meio de expressão decorativista. (François, 1996, p.42). Mesmo no cinema, este arquitecto, procura a expressão da realidade. Para ele, os dois fundamentos de um filme simples, mas intenso, são a natureza e o sujeito da narrativa. (François, 1996, p.41).

Il appréciait avec autant de conviction *La Ligne générale* d’Eisenstein qu’il rejetait des films comme *Metropolis* de F. Lang. Puisque ce spectacle est vu par l’ensemble de la population, le cinéaste doit obéir à une certaine éthique du present: le cinéma peut être dangereux socialement en réduisant la richesse intérieure à l’apparence futile. (François, 1996, pp.41-42).

E é efectivamente sobre a relação entre o filme de Eisenstein, *A Linha Geral*, e a Villa Savoye de Le Corbusier que prosseguimos a nossa investigação.

Assim, o terceiro modo de Le Corbusier entender o cinema, foca-se no cinema de carácter experimental, em que as questões conceptuais são basilares.

Le Corbusier desloca-se a Moscovo, no Outono do ano de 1928. Viaja com o objectivo expresso de apresentar o seu projecto para o *Centrosoyus* de Moscovo, cuja encomenda já tinha recebido em Maio desse mesmo ano. (Cohen, [s.d.], p.63). Edifício este, que mais tarde irá ser construído para o governo russo.

Le Corbusier foi muito bem recebido em Moscovo. A imprensa russa não lhe poupou elogios escrevendo que : “A Moscou est arrivé Le Corbusier, le plus brillant des représentants de la pensée architecturale avancée de l'Europe d'aujourd'hui.” (Cohen, [s.d.], p.65). O arquitecto é bastante solicitado para dar as suas conferências e priva, tanto, com arquitectos bastante conceituados, como, com os jovens estudantes. “Surtout, il est partout accompagné d'Andrej Burov, ancien élève d'Aleksandr Vesnin aux Vhutemas, et dont l'architecture utilise beaucoup d'éléments empruntés au Parisien.” (Cohen, [s.d.], p.72).

É neste contexto, que Le Corbusier encontra Sergei Eisenstein. E é o próprio Burov que os coloca em contacto um com o outro, pois nessa altura Burov está a desenhar os cenários para um filme de Eisenstein, que está ainda em filmagens, denominado *A Linha Geral*. (Cohen, [s.d.], p.72).

Durante a sua estadia, nesse mesmo mês de Outubro, Le Corbusier assiste à projecção de *O Couraçado Potemkin* e, também, a uma projecção de *A Linha Geral* – filme dedicado à agricultura e à industrialização apresentado em quatro bobines já montadas, no entanto, este filme ainda seria alterado, até ser autorizada a sua estreia com o título de *Velho e Novo*. Este encontro entre Le Corbusier, Eisenstein e os seus filmes, foi para o arquitecto o momento mais inspirador e emocionante de toda a viagem. (Cohen, [s.d.], p.72). Sobre esta cumplicidade, Le Corbusier escreve : “Il me semble bien que je pense comme M. Eisenstein lorsqu'il fait du cinéma. Esprit de vérité, le lait de chaux, deux chapitres de ce livre qui expriment aussi la même conviction. En très grande sympathie et avec toute mon admiration.” (Le Corbusier *apud* Cohen, [s.d.], p.72). E enfatiza o facto afirmando que:

Le cinéma et l'architecture sont les deux seuls arts de l'époque contemporaine. Il me semble que dans mon travail, je pense de la même manière que S. Ejzenstejn, quand il élabore son propre cinéma. Ses travaux sont pénétrés du sens de la vérité. Témoignant exclusivement de la réalité, ils sont proches par leur pensée de ce que je m'efforce de faire dans mes travaux. (Le Corbusier *apud* Cohen, [s.d.], p.72).

Esta expressão, *Ses travaux sont pénétrés du sens de la vérité*, encontra-se em sintonia com o que Le Corbusier escreve no seu texto *Esprit de Vérité*, quando afirma que a tanto o cinema como a arquitectura tem que assentar sobre os princípios da verdade. Deste modo, esta ideia de verdade estabelece uma ponte entre o modo como Eisenstein explora a arquitectura moderna no cinema, em *A Linha Geral*, e o modo como Le Corbusier cruza a relação entre a arquitectura e o cinema:

Que l'on architecture sur ces réalités, sur ces vérités: composition, équilibre, rythme! Que le lyrisme s'en empare pour porter cette enquête sur le terrain de l'oeuvre créatrice!

Je crois avoir montré que le cinéma se situe dès lors sur son terrain propre. Qu'il devient une forme d'art en soi, un genre, comme la peinture, la sculpture, le livre, la musique, le théâtre sont des genres. Et que tout est ouvert à son investigation." (Le Corbusier, 1996, p.58).

Eisenstein filmou com uma expressão crítica e ironica, próprias da sua personalidade, e com a modernidade da arquitectura soviética que colocou nas mãos do arquitecto Andrei Burov, um dos directores artísticos de *A Linha Geral*. Burov é contratado para desenhar e projectar, os modelos da cooperativa de *A Linha Geral*. Este moderno edifício, que corresponde ao laboratório agrícola que se pode observar no filme, é, de facto, um modelo à escala real realizado por Burov. (Goodwin, 1993, p.104). Entende-se que a linguagem de Burov encontra paralelo na linguagem de Le Corbusier, num claro sentido formal. De algum modo, a leitura que Burov faz do estilo associado à Bauhaus⁶⁰ vai ao encontro da arquitectura de Le Corbusier, no que se refere à exploração das linha direitas, dos volumes puros, das aberturas enquadradas e das coberturas planas. A arquitectura experimentada no laboratório agrícola do filme de Eisenstein, tem em si um carácter tão moderno que de um modo até curioso, parece desfazada do modo de vida dos camponeses e da própria localização onde se situa, o que ainda favorece mais a aparência do edifício, no sentido de o tornar ainda mais moderno.

⁶⁰ Como refere Bergfelder, existia uma relação estreita entre a ideologia da Bauhaus e os arquitectos que colaboravam nas produções cinematográficas: "For many designers, the career path led directly from the academies to theatre agencies supplying personnel for individual stage productions, and from there to the film studios." (Bergfelder *et al.*, 2007, p.35).

"Multiple functions in diverse work environments characterise the careers of many famous set designers during the 1920s and 1930s. Poelzig, who anticipated some of the main principles of the Bauhaus, combined being a renowned teacher and architect (...) with working for the stage, creating abstract oil paintings, and designing the sets for films (...)." (Bergfelder *et al.*, 2007, p.36).

De todos os modos, através de Eisenstein e Burov, e por via de *A Linha Geral*, a arquitectura moderna mostra-se.

O filme de Eisenstein, não pode ser indissociado da vivência e da revolução Russas que faziam parte do modo de vida do povo e das suas limitações⁶¹, pois quando o cineasta chegou a um acordo para realizar o filme, em 1926, – sobre a modernização e colectivização no universo rural –, há o intuito, de algum modo, de este ser, indicador e promotor das medidas agrícolas, politicamente promovidas pelo governo. (Goodwin, 1993, pp.80-81). Mais tarde, antes da sua estreia, o título do filme é alterado, denotando a autoridade emergente⁶². Neste contexto, o poder político da época, começa a fazer decair silenciosamente⁶³, desde 1926, o movimento futurista, bem como muitos dos movimentos soviéticos *avant-garde*, mas apesar do trabalho de Eisenstein poder fazer crescer a desaprovação oficial, mesmo assim, finalizou *A Linha Geral*. (Goodwin, 1993, p.80).

“As a narrative, *Old and New* tells a simple, exemplary story.” (Goodwin, 1993, p.104). Ou, como Le Corbusier defende, “Le grand art n’est en vérité que rapports.” (Le Corbusier, 1996, p.58).

No mesmo Outono do ano de 1928, Le Corbusier recebe a encomenda para projectar a Villa Savoye.

Já em Paris, Le Corbusier recebe uma carta a solicitar o projecto para a construção de uma casa de campo, nos arredores de Paris, em Poissy: “The commission letter, sent

⁶¹ O filme *A Linha Geral*, foi interrompido na sua produção, entre o início das filmagens em 1926 e a sua estreia em 1929. Durante estes anos, Eisenstein filmou ainda *Outubro*, que estreou em 1928 – filme solicitado para a celebração da Revolução de Outubro. “At the time Eisenstein and Alexandrov wrote their original literary scenario *The General Line* in May and June of 1926, the Party maintained a gradualist approach to transforming the peasantry into a collective society, following the position Lenin had adopted.” (Goodwin, 1993, p.99).

Durantes estes anos em que foram sendo trabalhadas e interrompidas as filmagens de *A Linha Geral*, também o clima político ia sendo alterado, e, enquanto: “The original 1926 literary script opens with scenes of class warfare in the countryside years before the Bolshevik Revolution. (...). The 1928 scenario opens with a more generic, less historically specific scene of peasant backwardness.” (Goodwin, 1993, pp.102-103).

⁶² “In February 1929 the completed feature received approval (...). But Eisenstein e Alexandrov were obliged to make revisions after official criticism of the film, again initiated by Stalin (...). Montage was completed by the time Eisenstein left for Western Europe and the United States in August. Though he took a print with him abroad, the film was not released in the Soviet Union until October 1929.(...) Eisenstein’s film had been retitled *Old and New* when released so as not to be taken as representative of the Party’s rural policy, which remained indecisive until its historic redirection by Stalin in November.” (Goodwin, 1993, pp.101-102).

⁶³ “The 1927 Party conferences on literature and theater supported the legacy of classic works against the innovations of the avant-garde.” (Goodwin, 1993, p.80).

to Le Corbusier in 1928, requested the edification of a “country house” in Poissy, on the outskirts of Paris.” (Sbriglio, 2008, p.83).

A encomenda é requerida pelo casal Pierre e Emilie Savoye, pessoas bem relacionadas na sociedade parisiense e parentes da rica família Gras-Savoye, que, por sua vez é dona de uma grande firma de seguros onde Pierre Savoye é administrador. (Sbriglio, 2008, p.83).

O lugar, na sua extensão clara envolvida pelo arvoredo, é referido por Le Corbusier como magnífico; julgou, devido ao contacto com o casal Savoye, ter em mãos um projecto para uma casa simples. (Sbriglio, 2008, p.83). A proposta que, à partida parecia a Le Corbusier directa, tornou-se mais complexa visto Emilie Savoye ser bastante exigente na organização e na estruturação da casa que tinha em mente. A correspondência trocada entre ambos, demonstra o interesse da cliente em fazer reflectir no espaço, a sua funcionalidade. As várias propostas apresentadas por Le Corbusier demonstram a evolução das suas ideias e reflectem uma postura decidida, por parte de Le Corbusier, face aos contratempos. Mas decididamente, o cuidado e a atenção que Le Corbusier pôs nesta obra, garantiu-lhe o seu valor e a sua assinatura. “Despite a programme that was, to say the least, minimal, how was Le Corbusier able to work out the villa’s radical architecture in one masterly stroke?” (Sbriglio, 2008, p.85). Le Corbusier, foca-se no seu objectivo⁶⁴:

This exploratory period had taken the shape of a crusade centred on one mission: to lay the foundations of a new architecture, focusing on housing, the core element of this discipline, as a model. It was a quest punctuated by a number of inspirations aimed at totally redefining each element of the dwelling – creation of innovative devices such as the *pilotis*, the free plan, the strip window, the ramp and the roof terrace.” (Sbriglio, 2008, p.85).

Seguindo as considerações do casal Savoye, desde o final do ano de 1928 até à Primavera de 1929, Le Corbusier executou cinco propostas. Várias questões foram sendo discutidas durante o processo do projecto, mas a engenhosa dupla circulação, que cruza todo o edifício, fez render o casal Savoye às propostas do arquitecto. (Sbriglio, 2008, pp.93).

⁶⁴ Não é possível abordar a obra de Le Corbusier sem identificar os cinco pontos fundamentais definidos e defendidos por o próprio: os *pilotis*, a planta livre, a *fenêtre en longueur*, a *promenade architectural* e o terraço jardim.



Ilustração 51 – Relação entre a escada e a rampa. (Susana Santos, 2010).

A partir dessa solução Le Corbusier concluiu a proposta final. Proposta final esta, que encerra em si três grandes temas focados anteriormente: máquina, movimento e luz. Cruzando conceptualmente estes três grandes temas referenciados à obra de Le Corbusier com os três grandes temas de eleição na obra de Eisenstein – máquina, montagem e enquadramento –, conjugamos as noções que são a fundamentação da obra de Le Corbusier e Eisenstein, ou seja: máquina, movimento/montagem e luz/enquadramento.

Primeiramente estudamos, a ideia de máquina; ideia fundamental no desenvolvimento do acto criativo. Em segundo lugar estudamos, a conjugação movimento/montagem; conceptualmente basilar na reinterpretação do valor do corpo sobre o espaço e, consequentemente na expressão da construção da narrativa. Por último, estudamos a conjugação luz/enquadramento; factores essenciais e indissociados da qualificação e da expressividade do espaço e da narrativa.

A reunião destas noções basilares na obra de Le Corbusier, são também noções fundamentais no desenvolvimento da conceptualização do cinema de Eisenstein. Deste modo, Le Corbusier e Eisenstein, estabelecem uma evolução do pensamento arquitectónico e cinematográfico, que marca uma viragem na história da arquitectura e do cinema no início do século XX.

No encadeamento da investigação, ao analisarmos o filme *A Linha Geral*, realizado por Eisenstein, estabelecemos referências com o projecto, de Le Corbusier, para a Villa Savoye, procurando explorar a compatibilidade destas mesmas noções. Como ponto de partida tomados a ideia de máquina, como noção fundamental em Le Corbusier e em Eisenstein e, consequentemente, na Villa Savoye e em *A Linha Geral*.

Como se enunciou anteriormente, *A Linha Geral* tem como pano de fundo a Rússia rural, e narra a história da colectivização de uma aldeia; filme onde Eisenstein destaca uma heroína de nome *Marfa*, cujo destino é transformar a ordem social vigente e

consequentemente mecanizar a agricultura onde a máquina é elevada a um estatuto de referência⁶⁵.

Eisenstein confere à máquina, em todas as partes fundamentais de *A Linha Geral*, uma simbologia determinante. Em primeiro lugar, Eisenstein realça a revelação do movimento intrínseco próprio ao objecto máquina que, por sua vez, se revela, também, no movimento intrínseco ao acto de filmar. Ou seja, o movimento da máquina, potencia o movimento da filmagem na constatação das imagens em movimento, e estabelece-se como padrão da representação da arte do cinema. Em segundo lugar, Eisenstein confere à máquina um valor fundamental, pois é através do seu sucessivo aparecimento, durante o filme, que a narrativa evolui. Filme que tem como base, o desenvolvimento social e económico da população, a inversão de um modo de vida e a gratificação do trabalho rural. O filme descreve vários tipos de máquina no sentido da aproximação à mecanização –, para além de Eisenstein filmar a visita à cidade onde capta imagens relativas à indústria, aos combóios e outros meios de transporte, o filme termina, exactamente, com um conjunto de cenas onde, mais uma vez, a máquina é protagonista.

Deste modo, a máquina surge, no filme, enfatizada e em cenas significativas para o encadeamento da narrativa. Podemos enumerar quatro momentos marcantes.

⁶⁵ *A Linha Geral*, está dividida em "(...) six episodes in the final shooting script, the film action in release print is not separated into formal or titled acts. The first episode, set in spring, introduces peasant life and the film's nonactor heroine, (...) Marfa Lapkina. The second episode introduces a state agricultural officer, who addresses a village meeting to encourage peasants to form a collective. (...). During a drought, local priests and villagers join in a religious procession through the parched fields. Their prayers fail to bring rain. In the meeting room of the new kolkhoz a cream separator is tested before an audience of peasants. In episode three Marfa finds a group from collective dividing the common funds among themselves and she tries to stop them. The agronomist intervenes and persuades them to return the funds, which are being saved for the purchase of a bull. (...). Episode four depicts the grain harvest. Peasants with scythes compete among themselves but stop in amazement when a mowing machine is set to work. Marfa travels to a tractor factory in an effort to expedite an order for machinery. In episode five, peasants poison the bull (...). Marfa returns to report that the tractor will be delivered (...). The tractor makes an entrance in episode six and after a minor breakdown it begins to cultivate the land. The finale introduces a transformed Marfa, who now drives a tractor for the collective." (Goodwin, 1993, pp.104-105).



Ilustração 52 – Cenas de *A Linha Geral*. O movimento da desnatadeira. (Eisenstein, 2002b).

Um primeiro momento, quando os camponeses se encontram em redor de um objecto coberto por um pano, criando um certo suspense, e onde ao fundo, se vê *Marfa* a verter leite para um recipiente. A cena ganha valor quando o homem (o agrónomo local) destapa o objecto, surgindo então a desnatadeira. Eisenstein filma primeiramente a máquina no seu todo, depois, através do uso do grande plano, apercebemo-nos que *Marfa* entorna o leite para o seu interior. O agrónomo sugere a um dos camponeses que inicie o movimento do manípulo da máquina, surgindo escrito, no separador de texto do filme: “A Desnatadeira. Para poder fazer manteiga.”

Eisenstein continua a filmagem, dividindo a atenção do espectador entre a filmagem da engrenagem da máquina, em pormenor, e o seu movimento; ou seja, a filmagem dos bocais da máquina – por onde supostamente deverá sair a manteiga – e a filmagem em grande plano dos rostos das pessoas que esperam o resultado da acção da máquina. Gera-se uma grande tensão por via deste modo de filmar, repetido e expectante. Por fim, a manteiga começa a brotar, a câmara foca a atenção na filmagem da máquina a funcionar.

O movimento é contínuo, as caras dos camponeses e a de *Marfa* denotam a grande alegria: “The separator demonstration ultimately confirms belief in the power of mechanization.” (Goodwin, 1993, p.107). Esta cena carrega em si muita tensão, pois a expectativa estampa-se nas faces dos agricultores descrentes, que se iluminam quando a máquina começa a funcionar e realiza a sua função, dando origem a uma euforia generalizada, onde a montagem de Eisenstein actua, conduzindo o espectador da face eufórica para o movimento da máquina e vice-versa numa repetição que transmite ao espectador a génese do próprio automatismo.



Ilustração 53 – Cenas do filme *A Linha Geral*. Expressão da tensão nos rostos dos agricultores ao olharem os bucais da desnatadeira. (Eisenstein, 2002b).

Um segundo momento, onde as máquinas são personagens principais, surge quando *Marfa* faz a grande visita à cooperativa. Visita que incide sobre o funcionamento da cooperativa, tendo o seu auge na visita à fábrica de engarrafamento de leite. O exterior do edifício desenhado por Burov, assume as volumetrias puras, a cor clara (devido ao filme ser preto e branco, supostamente a cor do edifício é branca), as aberturas envidraçadas, as coberturas planas e, no seu interior, a azáfama do movimento filmado de um modo contundente.

A arquitectura moderna da fábrica parece, como já foi referido, deslocada do contexto agrícola em que se incere, mas Eisenstein pretende esse contraste associado à modernidade em *A Linha Geral*. Tudo nesta cooperativa que “É um soujoz uma granja do estado”⁶⁶, tem o condão de funcionar por meio de máquinas, as incubadoras, a matança e limpeza dos porcos, o laboratório e o engarrafamento das garrafas de leite, ou seja, “um templo de indústria”⁶⁷.

⁶⁶ Escrito num dos separadores de texto, do próprio filme.

⁶⁷ Escrito num dos separadores de texto, do próprio filme.



Ilustração 54 – Cenas de *A Linha Geral*. A cooperativa agrícola. Arquitectura de Burov. (Eisenstein, 2002b).

O terceiro momento, onde a máquina é fundamental para o desenrolar da narrativa, é relativa à cena da ceifa. Quando surge a máquina de ceifar, que é filmada em pleno trabalho, destronando os homens que fazem a ceifa manual. A máquina passa a fazer o trabalho do Homem. Reforçando a ideia, Eisenstein volta a referir, escrevendo no separador de texto, do próprio filme, “A Máquina” que “Ceifa a erva. Volteia o feno. E recolhe”.

Por último, o quarto momento, estabelece a conclusão da narrativa. Finalmente é hora do tractor chegar à aldeia. A máquina é mostrada com grande satisfação por *Marfa*. O tractor é filmado sob várias perspectivas, utilizando o grande plano. Eisenstein foca, mais uma vez, o mecanismo da máquina, o seu modo de funcionar, e preenche o ecrã com imagens, bastante fortes, da máquina a conseguir puxar todos os carros de bois existentes na aldeia. A máquina em oposição ao trabalho animal. Enquadramentos raros.



Ilustração 55 – Cenas finais de *A Linha Geral*. A máquina que supera os carros de bois.(Eisenstein, 2002b).

Mais uma vez, é a máquina que tem um valor muito significativo na narrativa, pois é o tractor que derruba as vedações entre os vários terrenos, unindo-os num só, como refere um dos separadores do filme: “Juntos com a indústria”. Eisenstein aponta a objectiva para o trabalho dos vários tractores e escreve: “A terra. Viva a Terra”. O cineaste, finaliza o filme, ao apresentando *Marfa*, com uma expressão de alegria a conduzir o tractor. Percebemos pelo modo como se veste *Marfa* que estabelece, agora, uma relação com a cidade, assumindo Eisenstein, um encadeamento para a finalização do filme assente na relação entre; o campo, a máquina, e a cidade. Sempre a máquina.

Focamos agora a nossa atenção em Le Corbusier, e para o modo como este se relaciona com o objecto, máquina.

Le Corbusier foi desde sempre fascinado pela máquina. Máquina motor, máquina meio de transporte, avião, carro, navio. Cruzou o terminar do século XIX e viveu, a maior parte da sua vida, no século XX, atravessou as duas grandes guerras e viveu a industrialização da sociedade. Já em 1911, comparava o Partenon a uma máquina⁶⁸, palavras estas, que ainda não tinham a verdadeira conotação da máquina conceptual de Le Corbusier, mas que indiciam a sua devoção.

Posteriormente, este tema, onde a máquina toma uma proporção de grande relevância, é abordado por Le Corbusier na revista que concebeu no princípio da década de vinte *L'Esprit Nouveau*, publicando vários objectos industriais⁶⁹. Este é um tópico que o vai acompanhar ao longo da sua vida. Deste seu fascínio surge a expressão “une maison est une machine à habiter” (Le Corbusier, 1960, p.224). Esta expressão é enfatizada no filme *Architecture d'Aujourd'hui*, que abordámos anteriormente, onde se estabelece o paralelismo entre a o carro que “est une machine à rouler”⁷⁰, o avião que “est une machine pour voler”⁷¹ e a casa como “machine à habiter!”⁷².

⁶⁸ “O Partenon, terrível máquina, tritura e domina; a uma distância de quatro horas de marcha (...)” (Le Corbusier, 2007, p.186).

⁶⁹ “Le Corbusier collected a great number of industrial catalogues and manufacturers’ publicity brochures (...). These include not only the automobiles Voisin, Peugeot, Citroën, and Delage, Farman airplanes and Caproni seaplanes, (...), and Omega watches; but also, and perhaps more surprisingly, turbines by Brown Boveri, high-pressure centrifugal ventilators by Rateau, and industrial equipment (...)” (Colomina, 1996, pp.141 e 148).

⁷⁰ Escrito num dos separadores de texto do próprio filme.

⁷¹ Escrito num dos separadores de texto do próprio filme.

⁷² Escrito num dos separadores de texto do próprio filme.

Neste mesmo filme, Le Corbusier é peremptório em afirmar sobre a Villa Stein, em Garches: “L'esthétique que simple de la maison se trouve en accord avec celle de l'automobile moderne”⁷³, e acentua esta ideia com o facto de, intencionalmente, a imagem seguinte mostra-nos a relação entre a casa e o automóvel que percorre o caminho de acesso à casa fazendo o movimento de aproximação à mesma⁷⁴.

Le Corbusier entende o mundo sempre em evolução, a rapidez com que os acontecimentos se sucedem, garantem que a máquina é o motor de toda esta evolução, conferindo à vida das pessoas uma surpreendente aceleração. Apercebe-se que a informação chega, agora, no início do século XX, às várias partes do mundo com uma assustadora rapidez por via das máquinas: a máquina impressora; o comboio; a fotografia; e o cinema. O cinema que transporta para o outro lado do mundo informação num curto espaço de tempo⁷⁵.

A máquina e a visão.

A máquina que não é operável sem a capacidade de ver. A visão para Le Corbusier tem um significado fundamental na sua obra, o reunir e trabalhar todos os conhecimentos devolvidos pela visão – o olho sobre o espaço – são características da sua abordagem⁷⁶. Deste modo, estabelecemos um paralelo entre a Villa La Roche (1923/25), onde a relação entre a máquina, o olho e o espaço, vai ser apontada principalmente, pela grande janela do *hall* – o factor mais importante da parede, segundo Le Corbusier –, um ecrã de cinema. (Colomina, 2007, p. 259). Entendemos que o visitante estabelece uma posição no espaço com características de espectador, colocando-se de frente para o ecrã e apercebendo-se da narrativa.

⁷³ Escrito num dos separadores de texto do próprio filme. Sendo que, a imagem seguinte a este separador de texto, mostra a chegada do carro em movimento até à casa. Colocando a máquina e a casa em simultâneo no mesmo campo de visão.

⁷⁴ Ainda sob a influência ou referência ao automóvel/máquina, neste apontamento do filme, observamos uma criança, também, ela sentada ao volante do seu carro de brincar a atravessar o terraço.

⁷⁵ “La photographie est du XIXe siècle, le cinéma aussi. Et le ‘sonore’ est tout récent. Alors vous lisez tout ce qui se passe. A chaque midi de chaque journée, vous avez connu la palpitation entière du monde.” (Le Corbusier, 1960, p.27).

⁷⁶ Não só a visão do caminhante, que caminha no espaço mas as várias viagens aéreas que Le Corbusier fez foram fundamentais para um conhecimento alargado da sua experiência como pessoa e como arquitecto, proporcionando a capacidade de ver o mundo através da janela da “máquina” avião e que lhe garantiram organizar as suas ideias de arquitecto e urbanista recorrendo à memória da visão aérea, neste contexto a “(...) experiência do voo significou para Le Corbusier, a conquista da *vue d’oiseau*, da visão à “escala do espírito”. A fascinação pela experiência da visão aérea permaneceu uma constante durante a sua vida.” (Martins, 2004, p.281).

Retomamos o exemplo da Villa Savoye, obra finalizada em 1930, e observamos que a relação entre a máquina, o olho e o espaço é, neste objecto arquitectónico, muito mais complexa. Com esse objectivo em mente, começamos a visita à Villa Savoye. Actualmente⁷⁷ a Villa Savoye surge no sentido da descoberta, no meio de um palco relvado rodeada de árvores em toda a sua volta. A delimitação do lugar não está junto à casa, mas alguns metros afastada, definida por “paredes” de árvores. A casa está só num palco. Há um acto de descoberta. Assola-nos, definitivamente, a ideia de palco. Os pilotis carregam o peso da casa e elevam-na no ar, “Une villa sur pilotis, à Poissy. Pourquoi ne pas aérer la maison et la dégager du sol humide?”⁷⁸ Ao elevar a Villa Savoye, Le Corbusier, afirma, deste modo, a ideia de liberdade inerente à circulação. Contrapõe, a planta paralisada à planta livre – onde se reflecte a circulação, o movimento –, e dilui o conceito de frente e fundo: “Les simples poteaux du rez-de-chaussée, par une juste disposition, découpent le paysage avec une régularité qui a pour effect de supprimer toute notion de “devant” ou de “derrière” de maison, de “côté” de maison.” (Le Corbusier, 1960, p.138).

Mobilidade, circulação e fluxo são palavras que Le Corbusier utiliza, sempre, no sentido da libertação⁷⁹. A casa, elevada do solo por meio dos pilotis, que definem também o percurso automóvel de aproximação à casa, apresenta uma tal autonomia que poderia eventualmente ser transportada para outro lado; como refere Le Corbusier, “Il est à sa juste place dans l'agreste paysage de Poissy.(...) Mais à Biarritz, il serait magnifique. (...). Cette même maison, je vais l'implanter dans un coin de belle campagne argentine ; (...).” (Le Corbusier, 1960, p.138). Le Corbusier assume a singularidade do objecto que propõe. A casa com o sentido de objecto. De máquina. Muito para além do sentido do objecto arquitectónico, expoente da conquista conceptual Corbusiana, exalta-se a ideia no sentido figurado do objecto manuseado à escala da mão. Deste modo, a visão de quem se encontra no interior da casa não estabelece relação directa com o solo. É uma visão sempre mais abrangente. Mais além.

⁷⁷ Também no filme *Architecture d'Aujourd'hui*, a Villa Savoye aparece com o mesmo enquadramento.

⁷⁸ Retirado do filme *Architecture d'aujourd'hui*. Escrito no separador de texto do próprio filme.

⁷⁹ Expondo de forma categórica o seu afastamento da arquitectura que denomina de “tradicional”, Le Corbusier faz uma comparação detalhada entre a casa de pedra tradicional com a casa de ferro e betão, e define a existência de “desperdício”, “ineficiência” e “paralisia” para descrever a casa tradicional, em oposição à casa de ferro e betão onde encontramos a “planta livre” e a “fachada livre”. Ou seja, “paralesia” em oposição a “circulação”. (Le Corbusier, 1960, pp.42 a 45).

Como refere Colomina: “If the window is a lens, the house itself is a camera pointed at nature. Detached from nature, it is mobile. Just as the camera can be taken from Paris to the desert, the house can be taken from Poissy to Biarritz to Argentina.” (Colomina, 1996, p.312). Ou seja, à casa é dada a conotação directa de máquina: “The house is a system for taking pictures”. (Colomina, 1996, p.311). E essa intencionalidade expressa-se logo na aproximação à Villa Savoye, pois, primeiramente, temos a visão da caixa, do cubo⁸⁰. A caixa que por si só não remete para a ideia de casa, mas sim, para a ideia de objecto – para a máquina.

A caixa que encerra o seu interior que é habitado. A caixa que encerra o objecto com vida que não é perceptível pelo exterior. “La maison est une boîte en l’air, percée tout le tour, sans interruptions, d’une fenêtre en longueur.” (Le Corbusier, 1960, p.136). Janela contínua, que capta o que está no exterior, e trás para dentro da caixa. E isso vem acompanhar o que Le Corbusier afirma em relação à *fenêtre en longueur*, e pôr em evidência a associação que faz entre, esta janela da casa, e com o diafragma da máquina fotográfica:

“Lorsque vous achetez un appareil photographique, vous êtes bien décidés à pouvoir prendre des vues (...); comment faites-vous donc? Vous diaphragmez. Votre pan de verre, vos fenêtres en longueur sont tout préparés pour être diaphragmés à volonté. (...). Pans de verre, diaphragmes, sont de nouveaux termes dans le langage architectural.” (Le Corbusier, 1960, pp.132-133).

Retomamos a máquina. Vamos entrar na máquina fotográfica de Le Corbusier, entendendo que o habitante é um meio de fazer exaltar as capacidades cinemáticas do espaço projectado. O habitante é o elo de ligação entre a questão conceptual, que define o espaço e a concretização do espaço arquitectónico. Sem ele, o habitante, o objecto arquitectónico não funciona. O habitante é o motor do espaço que usa; tal como o motor da máquina que é concebido para que ela se assuma na sua plenitude, não só como forma, mas, também, como organismo vivo.

Formalmente a casa não se assemelha a uma máquina fotográfica ou uma câmara fotográfica – apesar de estar expressa a ideia de caixa –, mas encerra em si um dispositivo que de algum modo faz parar e andar o tempo. Se a fotografia congela a

⁸⁰ A ideia de cubo ou de caixa já pauta o imaginário da obra de Le Corbusier pelo menos desde 1911, aquando da sua viagem à Grécia. Le Corbusier referindo-se ao Partenon afirma, “(...) de tão longe, ele impõe, solitário seu cubo diante do mar...” (Le Corbusier, 2007, p.186).

visão, a câmara de filmar – por poder ser móvel –, define mais do que um único ponto de vista, é mais livre na captação do que se encontra em seu redor. É mais versátil.

Quem vai poder usufruir dessa capacidade é o habitante do espaço, e fá-lo, não somente no sentido fotográfico, mas com a adição do movimento no sentido cinematográfico. Como, se o habitante, pudéssemos fazer uma pausa no tempo, mas depois, poder, novamente, pôr a decorrer a acção. Consequentemente, capta a acção de um modo impositivo, como se de uma fita de cinema se tratasse. Uma fita recortada pelos planos que definem os vários compartimentos, mas contínua na sucessão dos acontecimentos. Deste modo, o habitar não é tão isolado e o habitante concentra a sua atenção no plano contínuo que se ergue à sua volta.

Percebendo que só se habita o espaço captando a sua essência, voltamos à máquina, ao corpo como motor, à câmara de filmar que capta a forma e ao conteúdo que na sua essência capta o movimento. Encontramo-nos então no pátio da Villa Savoye, o lugar privilegiado e fundamental para a compreensão destes estímulos. E neste ponto, Le Corbusier, associa-se a um domínio também caro a Eisenstein: o movimento. Movimento este, que relativo a Eisenstein, é cruzado com a montagem.

Anteriormente dissociou-se, de algum modo, a perspectiva individual de cada um dos autores, Le Corbusier e Eisenstein, relativa à ideia de Máquina. Nesta fase da investigação, entramos na noção de movimento/montagem, defendida por Le Corbusier e Eisenstein e não pretendemos separá-las. Bem como não pretendemos separar a relação entre as duas obras, a Villa Savoye e *A Linha Geral*. Eisenstein escreve:

In cinema the word “path” is not used by chance. Nowadays it means the imaginary path followed by the eye and the varying perceptions of an object that depend on how it appears to the eye. Nowadays it may also mean the path followed by the mind across a multiplicity of phenomena, far from apart in time and space, gathered in a certain sequence into a single meaningful concept; diverse impressions passing in front of an immobile spectator. (Eisenstein, 2010, p. 59).

Esse “espectador” a que Eisenstein se refere, encontra-se no pátio da Villa Savoye, onde a visão é de 360°. A câmara de filmar é fixado num só ponto, e gira em torno de si mesma. A velocidade da câmara é colocada à nossa descrição. Mais do que o percurso no espaço, o olhar junta todas as partes na montagem das cenas. Estamos no pátio.

A profundidade do campo esclarece a profundidade dos vários planos. Conseguimos ver através das várias cenas. Podemos atravessar o espaço da sala, e sossegar o nosso olhar nas árvores que rodeiam a casa.... Explicitando com imagens, as quatro direcções possíveis que depois de reunidas formam os 360°. Nesta posição, no “coração” da casa, fruimos do potencial de reconhecimento da estrutura espacial no seu todo.



Ilustração 56 – Solário. Villa Savoye. (Susana Santos, 2011).

Olhamos para Norte, a sucessão de planos acontece de um modo evidente. A visão da rampa é primordial, a rampa que nos leva ao solário, mas que, em relação à posição onde nos encontramos, cruza em diagonal o espaço.



Ilustração 57 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Norte. (Susana Santos, 2011).

Aguardamos. Através das vidraças, encontra-se o espaço interior da casa, e ao fundo o olhar atravessa o espaço e pousa sobre o céu. O azul do céu chega-nos, ao fundo,

através da abertura superior da parede pintada de azul celeste. Assola-nos a concordância entre os dois azuis. O azul do céu e o azul da parede. Mesclam-se as cores e acentua-se a profundidade. Percebemos que se enfatiza a relação entre o interior e o exterior da casa, por meio da simbiose da cor azul – escolhida por Le Corbusier para pintar o plano vertical –, e a cor azul do próprio céu.



Ilustração 58 – Plano vertical pintado de azul. (Susana Santos, 2010).

Olhamos para Sul, e deparamo-nos com a visão directa e enquadrada da paisagem através da *fenêtre en longuer* que percorre a fachada. Janela esta que para Sul não tem vidro. Sem filtro, só enquadramento. Ao fundo a paisagem.

A relação entre, o estar dentro e o estar fora do objecto arquitectónico é sensível. O ar circula livremente. A visão, também. A paisagem lá fora, parece transposta para dentro do pátio. Deste modo percebemos que a mesma barreira que separa a casa do lugar é ao mesmo tempo o elemento que une a casa ao lugar,



Ilustração 59 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Sul. (Susana Santos, 2011).

Para Este, a visão, através de um único plano de vidro é atenuada pela densidade e profundidade da sombra projectada pelo alpendre. A sombra e o sol dialogam, e ao longe as árvores aguardam, bem ao fundo.

A geometria do espaço é transposta para a geometria da forma que se expressa, também, no desenho do pavimento.



Ilustração 60 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Este. (Susana Santos, 2011).

Olhamos para Oeste, colocamo-nos em frente à sala e olhamos esta, mais longe olhamos, também, as árvores através das janelas da sala, parece esclarecer-se a profundidade de campo na sobreposição dos planos.



Ilustração 61 – Pátio da Villa Savoye. Focando direcção Oeste. (Susana Santos, 2011).

Ao rodarmos sobre nós próprios no pátio da Villa Savoye, surgem vários quadros, vários cenários propostos e vários *sets*, onde a narrativa toma expressão, e a reunião estabelece-se através do pátio. É o corpo que procura a paragem e a passagem do tempo, que qualifica o espaço que é habitado. Mesmo quando estamos dentro do espaço e nos aparece uma parede que delimita as divisões, podemos sempre presenciar a continuidade do “filme” através das aberturas entre espaços. Mais que os olhos, somos nós, habitante, o motor desta elaboração.

Mas, se no pátio da Villa Savoye a posição do corpo roda sobre si próprio na apreensão do espaço, na continuidade do percurso pela casa, nos atravessamentos cruzados e na assunção da *promenade architecturale* fruindo a espacialidade latente, o corpo é, agora, solto. Colomina refere que: “With Le Corbusier’s *fenêtre en longueur* we are return to Dziga Vertov, to an unfixed, never-reified image, to a sequence without direction, moving backward and forward according to the mechanism or the movement of the figure.” (Colomina, 1996, p.139). Mais do que a acção corrida na horizontal, temos a junção de várias acções sobre o mesmo espaço devido à profundidade dos elementos que se subrepõem uns aos outros, e, deste modo, temos

a capacidade de, como motor da acção, controlar as várias cenas que nos aparecem em simultâneo. Assim, recorremos essencialmente a Eisenstein. Quando filma *A Linha Geral*, “(...) Eisenstein released the camera from its customarily stationary position in its filmmaking.” (Goodwin, 1993, p.106).

Para além da libertação da câmara, por parte de Eisenstein, na celebração do movimento, este junta a montagem como modo de garantir maior eficiência na construção e organização do filme. Em *A Linha Geral*, isto é evidente na cena relativa à procissão religiosa: “Its montage is organized through a key camera movement, a vertical panning action connecting views of the sky with images of the earth.” (Goodwin, 1993, p.107). Aqui a montagem, definida por Eisenstein, explora uma relação intensa entre a acção e a emoção, o movimento vertical da câmara é enfatizado até que: “The camera then moves horizontally along with the procession until it stops in anticipation as the sky darkens”. (Goodwin, 1993, p.107). Deste modo, joga-se a confluência dos vários movimentos. Confluência de movimentos esta, que origina a afirmação de Colomina, sobre a Villa Savoye: “The house is a series of views choreographed by the visitor, the way a filmmaker effects the montage of a film (...)” (Colomina, 2007, p.262).

Acentuamos, então, a relação entre o movimento e a montagem.

Para Le Corbusier “(...) l’architecture, c’est de la circulation.” (Le Corbusier, 1960, p.48). Para Le Corbusier, o movimento, a circulação e a libertação eram a vitória da arquitectura moderna sobre a paralisia, que afirmava ser um grave problema na arquitectura.

Um acontecimento que marca, de um modo fundamental, o percurso de Le Corbusier foi, a já referida viagem – que fez em 1911 – ao oriente. Entre outros destinos cruza, Praga, Viena, Budapeste, Constantinopla e Atenas. Esta viagem, impressiona e marca a sua visão do mundo e, conseqüentemente, influencia a sua arquitectura. Admirador dos ambientes exóticos e das cores fortes da pintura de Delacroix⁸¹ – ele próprio amante da cultura árabe após a sua viagem a Marrocos –, procura nessa viagem, entre outras descobertas, o contacto com a cultura e arquitectura árabes.

⁸¹ Como referência podemos associar a pintura de Eugène Delacroix “Casamento Judaico em Marrocos” onde se pode observar as cores fortes das vestes, o jogo de sombras e de luz, a própria composição espacial, que necessariamente pertence ao imaginário de Le Corbusier.

A arquitectura árabe é construída de modo a que seja valorada perante o movimento do corpo no espaço. Percorrendo o espaço vai-se entendendo a sua ordem. Este é um princípio contrário à arquitectura barroca, como refere Le Corbusier, que é concebida no papel, em torno de um ponto fixo. Le Corbusier diz preferir a arquitectura árabe, pois oferece um verdadeiro passeio pela arquitectura, disfrutando muitas vezes de variadas visões sobre o espaço e da capacidade de nos surpreender. Como ele próprio escreve:

L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à *la marche*, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe.

Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants" (Boesiger, 1967, p.24).

Também, devido à descoberta dessa geometria e espacialidade surpreendentes, durante a sua viagem pela Grécia, Le Corbusier sonha conhecer a Acrópole: "A Acrópole, cujo topo plano suporta os templos, cativa o interesse como a pérola em sua valva." (Le Corbusier, 2007, pp.185-186). E sobre a experimentação desse espaço escreve, "Les fausses équerres ont fourni des vues riches, et d'un effect subtil: les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense. Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur." (Le Corbusier, 2008b, p.31). O encanto da Acrópole, é evidente para Le Corbusier. A relação do corpo com a matéria construída, com a espacialidade experimentada, e essencialmente o próprio movimento sobre o espaço, caracterizam fortemente a sua atitude face à arquitectura que propõe. Como refere Colomina, "Modern eyes move. Vision in Le Corbusier's writings is always tied to movement (...)." (Colomina, 2007, p.257). Neste seguimento de descoberta, encontramos Eisenstein, que escreve a sua própria interpretação da Acrópole:

Painting has remained incapable of fixing the total representation of a phenomenon in its full visual multi-dimensionality. (...) Only the film camera has solved the problem of doing this on a flat surface, but its undoubted ancestor in this capability is ...architecture. The Greeks have left us the most perfect examples of shot design, change of shot and shot length (...). Victor Hugo called the medieval cathedrals "books in stone" (see *Notre Dame de Paris*). The Acropolis of Athens could just as well be called the perfect example of one of the most ancient films.

(...) I would only ask you to look at it with the eye of a film-maker: it is hard to imagine a montage sequence for an architectural ensemble more subtly composed, shot by shot, than the one which our legs create by walking among the buildings of the Acropolis. (Eisenstein, 2010, p.60).

Eisenstein não podia ser mais contundente ao defender a arquitectura como suporte das imagens em movimento.⁸² Acentuando a necessidade que o corpo tem de se movimentar no espaço, para que se consiga a montagem perfeita. A tridimensionalidade da arquitectura, cruzada com a montagem bidimensional do cinema, gera a produção de um efeito exemplar. O cinema trabalha o tempo e o movimento e deste modo, estabelece uma relação próxima com a arquitectura que, conceptualmente, engloba em si estas duas noções – tempo e movimento.

Se a filmografia de Eisenstein se apropria da estreita relação do cinema com o passeio sobre a arquitectura, tirando partido do tempo e do espaço, a arquitectura de Le Corbusier preconiza, também, uma relação evidente entre o tempo e o espaço. Potencia o movimento do corpo sobre o espaço projectado, relação profunda que tem a sua conquista na definição da *promenade architectural*.

Para Le Corbusier, o espaço é entendido e compreendido devido ao movimento que lhe o corpo faz na sua descoberta, e, deste modo, estabelece-se uma ruptura com a construção da arquitectura assente no eixo de simetria, (estática) e preconiza o entendimento do espaço de um modo fluido e dinâmico. O viajante do espaço, assume-se na sua liberdade favorecida pelo *plan libre* e pela *promenade architectural*.

Entendemos que para melhor expressar o movimento inerente à Villa Savoye, devemos dividi-lo em dois tipos: o movimento projectual e o movimento espacial. O movimento associado ao projecto, definido por projectual, assume-se quando Le Corbusier projecta a Villa Savoye, também, em função do movimento que o automóvel/máquina deve executar no acesso à habitação, permitindo um movimento fluido, mas direccionado. Para Le Corbusier "(...) motor access was a "fundamental requisite" of the programme (...), and the car would turn sweepingly into the garage." (Sbriglio, 2008, p.38). A relação do automóvel com a casa é crucial. O desenho dos vidros do piso inferior que separa o *hall* de acesso da garagem, é marcado pelas barras verticais que acentuam o ritmo no percurso da entrada, enfatizando o

⁸² Mallet-Stevens também já assumira este tema no texto que referenciámos anteriormente, mas num sentido mais restrito da sua própria obra.

movimento até se chegar à porta principal que se encontra no sentido oposto à da entrada no lote.

Ao movimento espacial – horizontal, vertical e oblíquo – associamos os dispositivos de acesso. Entramos então no interior da Villa Savoye. Já no primeiro piso, o movimento visual do olhar, acentua a componente horizontal do espaço, que é reforçada pela própria fluidez da mobilidade do corpo no mesmo – fluidez lançada pela planta livre e pelas várias aberturas entre os compartimentos, que garantem uma permeabilidade entre os espaços. Le Corbusier projecta, ainda, o deslocamento vertical, reforçado por via da escada que se dobra sobre si e que atravessa todos os níveis, em comunhão com o movimento oblíquo no espaço.

Já no interior da casa, o desenho das janelas tem pendor essencialmente horizontal e acompanha a rampa. Passa-se de uma leitura vertical para uma leitura diagonal. Este movimento oblíquo é potenciado pela rampa que cruza os vários níveis, livremente, por vezes, no interior da habitação, por vezes, no exterior da habitação.

Se introduzirmos a linguagem cinematográfica, estamos em presença de um processo de montagem que alia os três movimentos em simultâneo – vertical, horizontal e oblíquo, afirmados na estrutura espacial de num único objecto arquitectónico onde retomamos as convicções de Eisenstein. Voltamos à montagem. Voltamos a Eisenstein.

Eisenstein fundamenta o seu trabalho em experiências e experimentações, desenvolve a caracterização dos vários tipos de montagem, que define para si próprio, escreve relatórios de pesquisa e de resoluções – deixou escrito o processo exaustivo das suas convicções, das suas experiências passadas, presentes e projectos futuros. Aponta, ainda, teorias, cruza as várias descobertas que foi fazendo ao longo da sua vida, estabelecendo directrizes para o cinema como arte de filmar. Para além desta entrega pessoal, os documentos que hoje analisamos, encerram em si a sua própria personalidade e uma complexidade singular. Eisenstein filma de um modo franco: como se questiona, como pensa.

No caso específico da realização do filme *A Linha Geral*, Eisenstein escreve no texto *A Quarta Dimensão no Cinema*, incluído no livro *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, que:

No Kabuki ...existe uma singular sensação monista da “provocação” teatral.

Os japoneses encaram cada elemento teatral, não como uma unidade incomensurável entre as várias categorias de efeito (nos vários órgãos dos sentidos) mas como uma unidade singular de *teatro*... Dirigindo-se para os vários órgãos dos sentidos, constróiem a sua soma (de “elementos” individuais) para uma grande provocação *total* do cérebro humano sem ter em conta *qual* desses diversos caminhos está a seguir.

A minha caracterização do teatro Kabuki revelou-se profética. Este método tornou-se a base para a montagem de *A Linha Geral*. (Eisenstein, [s.d.], p.69).

Esta caracterização revela-se “profética” para Eisenstein, visto ter sido a partir daqui que este desenvolve, ainda, outro sistema de relações usando as “vibrações colaterais”⁸³ das filmagens, que em outros casos Eisenstein preteria. Neste filme *A Linha Geral*, as “vibrações colaterais”, são usadas como o “(...) *próprio material filmado* – podemos conseguir, exactamente do mesmo modo que na música, o *complexo visual harmónico do plano*. A montagem de *A Linha Geral* é construída segundo este método.” (Eisenstein, [s.d.], p.73). É uma montagem conseguida na união de todos os estímulos: “Isto é, o complexo original da montagem dentro do plano proveniente do choque e combinação dos estímulos individuais nele existentes.” (Eisenstein, [s.d.], p.74). Mas como refere Eisenstein, apesar dos estímulos serem heterogéneos, “(...) a sua essência reflexo-fisiológica liga-os numa unidade férrea.” (Eisenstein, [s.d.], p.74). Ou seja, como base da construção da acção, está conseguido um sistema geral, “(...) das suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa da manifestação de todos os seus estímulos. Isto é, a “sensação” peculiar *do plano*, produzida por este como um todo.” (Eisenstein, [s.d.], p.74).

Deste modo a parte, torna-se “(...) fragmento de montagem, comparável às cenas separadas do método Kabuki. As indicações básicas do plano podem ser tomadas como sumário final (...) como um todo (...).” (Eisenstein, [s.d.], p.74).

Perseguindo esta relação entre o todo e as partes, Eisenstein explora outros tipos de montagem em *A Linha Geral*. Assumindo que o caminho menos convencional da montagem é a via para chegar à qualificação do próprio filme, Eisenstein afirma que:

⁸³ Eisenstein faz uma comparação com a música experimental de Debussy e Scriabin, onde as “vibrações colaterais”, ou seja os elementos que poderiam ser entendidos como elementos “perturbadores” da composição, se tornam nos seus mais importantes materiais. (Eisenstein, [s.d.], p.73).

A extraordinária qualidade fisiológica de *A Linha Geral* no modo de afectar o público foi observada por muitos dos espectadores. A explicação disto é que *A Linha Geral* é o primeiro filme montado com base no princípio do harmónico visual. (Eisenstein, [s.d.], p.75).

Reforçado deste modo, a ideia de que *A Linha Geral* se estabelece num conceito de harmonia visual. “Foi na mesa de montagem que detectei o alcance profundamente definido da montagem particular d’*A Linha Geral*.” (Eisenstein, [s.d.], p.77). Eisenstein refere que: “(...) examinando a sequência da procissão religiosa na mesa, não consegui ajustar a combinação dos seus fragmentos em nenhuma das categorias ortodoxas (...)” (Eisenstein, [s.d.], p.77). Esta descoberta, faz Eisenstein reflectir que efectivamente, não são estes, os elementos dominantes da sua montagem ortodoxa, e neste sentido explora outros caminhos na montagem de *A Linha Geral*, que vão funcionar, também, como campo de experimentação. Os critérios para a sua combinação mostram-se fora de qualquer critério cinematográfico formalmente normal. (Eisenstein, [s.d.], p.77). Deste modo a justificação dos vários tipos de montagem, tornam a arte cinematográfica de Eisenstein específica e complexa, em particular no filme *A Linha Geral*:

Em algumas sequências *A Linha Geral* consegue com êxito ligações das linhas tonal e harmónica. Algumas vezes estas chocam-se até com as linhas métrica e rítmica. Como em vários motivos da procissão religiosa: as pessoas que caem de joelhos à passagem dos ícones, as velas que se derretem, a respiração ofegante do êxtase, etc...

É interessante notar que na selecção de fragmentos para a montagem desta sequência inconscientemente fornecemos com provas duma igualdade entre ritmo e tom estabelecendo a sua unidade hierarquizada tal como eu tinha previamente estabelecido uma unidade hierarquizada entre os conceitos do plano e da montagem.” (Eisenstein, [s.d.], p.95).

Deste modo, voltamos à relação directa entre o harmónico visual e musical que, como afirma Eisenstein, não pode ser procurado na composição estática do plano. “Ambos surgem como valores genuínos apenas na dinâmica de *processo* musical ou cinematográfico.” (Eisenstein, [s.d.], p.77). Refere ainda Eisenstein que: “O harmónico visual provou ser um elemento real de – uma quarta dimensão! Especialmente irrepresentável no espaço tridimensional, e só emergindo e existindo na quarta dimensão (tempo adicionado às três dimensões).” (Eisenstein, [s.d.], p.78).

O cineasta conclui que está na altura de se assumir a quarta dimensão como novo conhecimento – sem medo.” (Eisenstein, [s.d.], p.78). Eisenstein associa o tempo, ao seu modo de interpretar o cinema⁸⁴. Factualmente, aliamos esta dimensão também à arquitectura:

Three-dimensional space, inhabited and set in virtual motion by the body, has formed the material of modern architecture; its representation in two dimensions with the added dimension of time, has been the work of film. (Vidler *apud* Bruno, 2007b, p.IX).

Voltamos à Villa Savoye e à relação, em diálogo, entre o plano horizontal, a escada e a rampa. São entidades diferentes, cada qual com o seu carácter. A rampa junta as várias partes do todo, a escada também. Ambas cruzam toda a habitação no sentido vertical. Assume-se, na Villa Savoye, a reunião das partes que constituem o todo da montagem cinematográfica de Eisenstein.

A rampa inicia-se dentro do espaço (da casa) transpondo no seu gesto, o plano de vidro que separa o interior do exterior da habitação, cruza o pátio e termina o seu percurso ascendente no solário: permitindo, a quem utiliza a rampa, uma flexibilidade de interacção espacial disfrutando do tempo e do espaço.

A rampa coloca o corpo de um modo suave a realizar o percurso ascendente no espaço, e deste modo, somos levados na *promenade architectural*, singular, de Le Corbusier.



Ilustração 62 – Rampa que percorre o interior da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).

⁸⁴ No livro, Deleuze on Cinema, de Ronald Bogue, o autor, em referência aos livros de Deleuze, Cinema I e Cinema II, afirma que “Deleuze pursues this task through a close attention to individual films and particulars images, but with constant reference to a general conception of cinema as a mode of thought. That mode of thought is inseparable from the films that embody it, but it requires a complex philosophical treatment of time, space, and movement.” (Bogue, 2003, p.2).

De l'intérieur du vestibule, une rampe douce conduit, sans qu'on s'en aperçoive presque, au premier étage, où se déploie la vie de l'habitation: réception, chambres, etc. Prenant vue et lumière sur le pourtour régulier de la boîte, les différents pièces viennent se coudoyer en rayonnant sur un jardin suspendu qui est là comme un distributeur de lumière appropriée et de soleil. (Le Corbusier, 1960, p.136).

E se o movimento da rampa, como refere Le Corbusier, é um movimento suave sobre o espaço, o movimento da escada tem uma firmeza singular.

A escada rompe os vários níveis da habitação e termina, também, o seu movimento vertical no solário. "C'est le jardin suspendu sur lequel s'ouvrent en toute liberté les murs de glaces coulissants du salon et plusieurs des pièces de la maison : ainsi le soleil entre partout, au coeur même de la maison." (Le Corbusier, 1960, p.136).

A escada mantêm-se como a espinha dorsal desse mesmo movimento. Le Corbusier anota uma grande importância a este elemento estruturante do espaço.

É o próprio Le Corbusier que qualifica: "Cette vis, organe vertical pur, s'insère librement dans la composition horizontale." (Le Corbusier, 1960, p.138).



Ilustração 63 – Escada que percorre todos os níveis da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 64 – Escada que percorre todos os níveis da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).

Esta viagem sobre o espaço, este cruzamento das várias partes do mesmo todo, colocam Le Corbusier e Eisenstein no cruzamento de todas as dimensões, incluindo a dimensão do tempo. Para Le Corbusier “(...) la succession des clichés d'un même lieu, représente la promenade architecturale.” (François, 1996, p.41) Para Eisenstein, o tempo é também conclusivo no processo intelectual: “Possuindo um tão excelente instrumento de percepção como o cinema – mesmo no seu nível primitivo – para a sensação de movimento, rapidamente deveríamos aprender uma orientação concreta neste continuum quadridimensional espacio-temporal e sentirmo-nos tão em casa nele como nos nossos próprios chinelos!” (Eisenstein, s.d.,p.78).

Para concluir a relação entre a Villa Savoye e *A Linha Geral*, introduzimos, por fim, um último binómio, luz/enquadramento. Binómio este que não se pode, também, dissociar das duas obras em referência. Primeiramente, abordamos Le Corbusier indo buscar as suas palavras, quando este refere que compõe com a luz: “J’ai, à chaque instant, fait appel à la lumière, matériellement autant que spirituellement.” (Le Corbusier, 1960, p.232). Mas, ao elegermos a luz como fenómeno crítico na obra de Le Corbusier, não a podemos dissociar do modo como a qualifica o espaço⁸⁵. De um modo contundente, Le Corbusier, estuda o modo como a luz se comporta no espaço, e defende, como já foi referido, que a janela horizontal ilumina melhor que a janela vertical.

Evocamos a luz, e necessariamente exploramos o enquadramento. Pois para Le Corbusier são complementares. Le Corbusier refere, expressamente, o enquadramento relativo ao projecto para o Palácio das Nações, afirmando que a partir desta obra é possível assistir a um espectáculo deslumbrante “(...) à travers ce portique magnifique, je vois le miroitement de l’eau; je vois passer les beaux bateaux; je vois les Alpes par panneaux, encadrées comme dans un musée” (Le Corbusier, 1960, p.49).

Ainda neste contexto, podemos referir a Villa Le Lac, de 1923-24, construída perto do Lago Léman. Tendo como referência esta Villa, Colomina afirma: “To occupy a Le Corbusier house is to inhabit a film (...)”. (Colomina, 2007, p.259). A *fenêtre en longueur* domina o espaço, janela esta que está subdividida pelos caixilhos e pelas

⁸⁵ No texto de Le Corbusier, *Twentieth-century Building and Twentieth-century Living*, o próprio arquitecto, constrói a definição de “casa”: “(...) stages of floors, light interior partitions varying on each floor and in strict conformity with the functions of the interior (free plan): all round them *walls of light. Walls of light*” (Le Corbusier, 2008a, p.183) No sentido em que a luz inunda o espaço, a fachada pode tornar-se tão livre que as paredes tornam-se, “paredes de luz”.

cortinas que conferem, ao visitante, um enquadramento contínuo da acção que se passa no exterior. É por via da capacidade da janela – *fenêtre en longueur* –, poder acompanhar o movimento, contrariamente à janela vertical tradicional, definida como *porte-fenêtre*, que o movimento é captado pelo habitante.

Imagine a boat going down the lake. Viewed from a traditional house with traditional windows, like the *porte-fenêtre*, there would be an ideal moment: the boat appearing at the center of the opening, directly in line with the gaze into the landscape – a classical painting. The boat would then move out of vision. From the *fenêtre en longueur* the boat is continuously shot, and each shot is independently framed. The classical perspectival view has been replaced by a series of photographs placed next to each other in a row or, better, a series of stills from a film. (Colomina, 2007, p.259).

Como inicialmente referimos, este princípio está potenciadamente expresso, na Villa Savoye, onde o movimento exterior é trazido para o interior, através *fenêtre en longueur*, contínua em toda a extensão da casa. Emoldura e enquadra o espaço. Na continuidade da afirmação, confrontando-nos com a obra projectada, anotamos o que Sbriglio afirma, sobre a relação entre a luz e a Villa Savoye:

Designed as a sun trap, a box of light floating above a meadow, the Villa Savoye translates into an exercise of great architectural virtuosity whose creative poetic force is underpinned by spectacular imagery: solarium, ramps, spiral staircases and strip windows.” (Sbriglio, 2008, p.6).

Uma “armadilha” para o sol. Le Corbusier, não só compõe com a luz, como torna-a refém do seu trabalho – o sol percorre a casa livremente, inundando-a. A ideia de “armadilha”, reforça o sentido em que a casa atrai o sol, não o sentido do sol ser seu prisioneiro. Na Villa Savoye, a luz é atraída, “(...) l’air circule partout, la lumière est en chaque point, pénètre partout.” (Le Corbusier, 1960, p.138).



Ilustração 65 – Pilotis da Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).

A leveza dos pilotis, conceptual e ideológica, efectivamente gera o afastamento ao solo, mas aquando da presença do corpo no espaço, e na aproximação ao objecto arquitectónico, a leitura não é tão evidente devido à sombra projectada pela continuação do plano superior para o inferior, que contém a área de serviços. A primeira noção é de que a casa está agarrada ao chão e domina a envolvente. No seu interior a questão inverte-se, a casa torna-se gradualmente mais transparente. A transparência descobre-se. Não é sentida na aproximação à casa, mas sim, na relação directa com a casa. É descoberta no atravessamento do espaço, fora dele não é entendida, nem, tão pouco, é imaginada. A casa torna-se mais transparente à medida que vamos entrando no seu âmago, culminando no pátio, onde em seu redor a transparência é circundante.

A entrada da luz na Villa Savoye, é projectada de um modo direccionado, onde a preocupação projectual se estabelece na abertura de vãos nas paredes – *fenêtre en longueur* – e no plano horizontal superior.



Ilustração 66 – A janela que envolve a Villa Savoye. *Fenêtre en longueur*. (Susana Santos, 2011).

A luz está sempre presente pelo estabelecimento das aberturas, mas, também, e inequivocamente, pelo posicionamento das mesmas face ao enquadramento da própria casa. Deparamo-nos com aberturas oriundas através de um pátio, onde o sol é convidado, oriundas através de um solário, oriundas através de áreas sombreadas, onde a sombra é também factor a considerar. A relação entre a luz e a sombra potencia a importância do espaço.



Ilustração 67 – Relação entre luz e sombra. (Susana Santos, 2010).

Voltamos com todo o cuidado ao pátio da Villa Savoye, onde, para além de activar a distribuição da luz para os compartimentos que o envolvem, de um modo contundente, marca, como referimos anteriormente, o enquadramento visual da envolvente que é privilegiado. Subimos ao solário por via da rampa.

Na subida que o corpo faz, ao percorrer a rampa, enquadra-se a visão através da abertura, estrategicamente e dramaticamente, colocada no plano vertical emergente do solário: “In addition, the solarium acts as a machine for generating views: on the one hand, plunging vistas down onto the architecture of the house and on the other hand, contained views controlled by the screens of the solarium’s walls.” (Sbriglio, 2008, p.74).



Ilustração 68 – A visão enquadrada. Solário. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 69 – Sequência de chegada ao solário. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 70 – Rampa de acesso ao solário. (Susana Santos, 2010).

A visão assegura a leitura do objecto arquitectónico. A visão enquadrada. E, consequentemente introduzimos Eisenstein.

No que respeita ao uso da câmara de filmar, Eisenstein refere que usa o “grande plano” em detrimento do *close-up*⁸⁶, que é usado pelo cinema americano. Esta referência é da máxima importância para Eisenstein pois existe uma enorme distinção entre o “grande plano” e o *close up*. A diferença aponta para caracterizações diametralmente opostas, o grande e o perto, e que se relacionam com os diferentes modos de filmar.

Enquanto que o “grande plano” de Eisenstein remete para a sua expressão qualitativa da abordagem, o *close-up* remete para somente para a forma e para a visualização. (Eisenstein, 2004, p.124) O “grande plano” de Eisenstein, “(...) mais do que apresentar e mostrar, serve para dar *significado, dar propósito, designar.*” (Eisenstein, 2004, p.124).

Em *A Linha Geral*, na cena da procissão religiosa, Eisenstein faz deslizar a câmara horizontalmente até que esta pára, realizando uma série retratos em grande plano “(...) isolating peasants as they press their faces to the ground in hope and humility, and the montage tempo quickens as gusts of wind blow across the parched soil.” (Goodwin, 1993, p.107).



Ilustração 71 – Cenas de *A Linha Geral*. Grandes planos na sequência da procissão. (Eisenstein, 2002b).

⁸⁶ “Esta diferença de princípios começa, na sua essência, logo na expressão utilizada na sua designação. Nós dizemos: o objecto ou rosto foi filmado em “krupni plan”, *grande plano*, ou seja: *grande*. O americano diz: *perto* (a tradução à letra do termo *close-up*).” (Eisenstein, 2004, pp.123-124).

Neste sentido Eisenstein insere os grandes planos, focados, na cera que pinga das velas, na expressão das ovelhas famintas e nas preces dos agricultores. (Goodwin, 1993, p.107).

As faces de louvor, que se tornam em súplica e, posteriormente, em desilusão, são filmadas por Eisenstein num continuo sobresalto, onde o grande plano vai fechando e abrindo, para desenrolar a narrativa, num sentido restrito e particular, ou desenrolar a narrativa num sentido mais abrangente e alargado. Neste contexto, Eisenstein esclarece que:

O plano de conjunto transmite a percepção geral do fenómeno.

O plano médio coloca o espectador numa relação íntima com os actores que estão na tela: este tem a sensação de estar na mesma sala que eles, sentados no mesmo sofá ao lado deles, à volta da mesma mesa a tomar chá.

É finalmente, com a ajuda do grande plano (o pormenor aumentado), o espectador mergulha na realidade mais íntima da tela: um bater de pálpebras, uma mão que treme, uns dedos que tocam a renda de um punho... Tudo isto chama a atenção do momento desejado para a personagem que graças a estes detalhes se dissimula ou se revela.” (Eisenstein, [s.d.], pp.199-200).

Deste modo, “Antes de qualquer outra consideração, este espectador é sobretudo tocado pelo jogo vivo das emoções (...).” (Eisenstein, [s.d.], p.200) O espectador tem de viver a emoção que vivem os personagens e, também, a emoção que o realizador transporta através da narrativa. O grande plano fundamenta a proximidade, e qualifica a acção. Como refere Eisenstein: “O espectador é assim, sobretudo, arrebatado pela história, pelo acontecimento e pelas circunstâncias...” (Eisenstein, [s.d.], p.201). O enquadramento relativo à obra de Eisenstein, apoia-se nessa proximidade qualitativa. Perseguindo a emoção, utiliza a luz para caracterizar as personagens, que enfatizam a capacidade de fazer expressar a sua mensagem. A face do actor intencionalmente iluminada, marca o enquadramento perfeito.

Uma das cenas bastante icónicas desta deferência em relação ao grande plano é realizada na filmagem da ceifa. A sucessão de imagens abre com as inscrições “Jarov. O melhor ceifeiro da comarca”⁸⁷. Eisenstein filma em grande plano o movimento rasgado da foice, a cara de Jarov, o gafanhoto sobre a plantação, a parte da máquina debulhadora que, no seu movimento, se assemelha, ela própria, a um insecto. Volta o grande plano do gafanhoto, da máquina, outra vez, e Jarov pára o seu trabalho. A

⁸⁷ Escrito num dos separadores de texto, do próprio filme.

atenção do espectador fica retida. O suspense e a atenção prendem o espectador, que, devido à montagem desenhada por Eisenstein, fica subjugado à narrativa. No final, Eisenstein afirma que a máquina venceu o homem, ou os homens. Vence também o grande plano e o enquadramento.

Tal como para Eisenstein, também para Le Corbusier, vence, o grande plano e o enquadramento: “The image marks the split between two traditional functions of the window, ventilation and light, now displaced into powered machines, and the modern function of a window, to frame a view.” (Colomina, 1996, p.301).

E deste modo, voltamos à máquina fotográfica e ao cinema, no estabelecimento de um enquadramento do espaço. Neste sentido, entende-se que o enquadramento perconizado por Le Corbusier, está muito vinculado à qualificação da visão enquadrada, ou seja, colado ao enquadramento que Eisenstein perconiza no modo como faz cinema. Para Eisenstein a densidade conceptual da utilização do grande plano, estabelece-se numa referência à arquitectura de Le Corbusier, que se pauta pela preocupação e definição da qualidade do enquadramento.

Fechamos a relação entre ao filme *A Linha Geral* e a Villa Savoye.

Concluindo que, por um lado temos Pierre Chenal como parceiro privilegiado de Le Corbusier, na realização dos documentários sobre a arquitectura moderna, e que por outro, temos um cruzamento de ideias e conceitos, na definição do cinema de Eisenstein e na arquitectura de Le Corbusier.

Apesar desta proximidade, a obra de Le Corbusier e a obra de Eisenstein não se fundem⁸⁸. Fazem sim eclodir influências que são motores das suas próprias convicções. Assente sobre noções e conceptualizações que atravessam os dois autores, a sua obra revela-se. Tanto Le Corbusier, como Eisenstein, expõem as suas determinações ao utilizarem códigos com leitura semelhante que, apesar de se apoiarem em influências cruzadas, estabelecem-se potenciadores de uma identidade individual. E assim irá permanecer .

⁸⁸ Na opinião de Anthony Vidler, “If Le Corbusier agreed that “everything is Architecture”, he also called for film to concentrate on its own laws; Eisenstein, similarly, abandoned a career as architect and stage designer precisely because the film offered a new different stage of representational technique for modernity. For Le Corbusier architecture was a setting for the athletic and physical life of the new man; its objects and settings the activators of mental and spiritual activity through vision; for Eisenstein architecture remained only a *potential* film, a necessary stage in aesthetic evolution, but already surpassed.” (Vidler, 2001, p.121).



Ilustração 72 – Entrada lateral. Villa Savoye. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 73 – Vistas exteriores da Villa Savoye. (Susana Santos,2010).

4.3.UMA CASA, UM FILME: VILLA MÜLLER E EASY VIRTUE.

Villa Müller em Praga, República Checa (1928-30), de Adolf Loos

Easy Virtue (1927), de Alfred Hitchcock

Adolf Loos (1870-1933)

Alfred Hitchcock (1899 – 1980)

Terminamos este terceiro capítulo, estabelecendo uma relação entre a arquitectura de Adolf Loos e o cinema de Alfred Hitchcock.

Hitchcock marca a sua cinematografia através da capacidade que tem de incluir o espectador no filme, como refere Deleuze: “Ao incluir o espectador no filme, e o filme na imagem mental, Hitchcock realiza o cinema.” (Deleuze, 2004a, p.271). Estabelecemos um paralelismo entre o cinema de Hitchcock e a arquitectura de Loos, e, neste contexto, destacamos Colomina quando afirma que: “The inhabitants of Loos’s houses are both actors in and spectators of the family scene (...)” (Colomina, 1996, p.244).

Analizamos em particular a Villa Müller de Adolf Loos e o filme *Easy Virtue* (1927) de Alfred Hitchcock. Estas obras associam-se de um modo indirecto, pois a sua relação é entendida mais na sua espacialidade e na sua conceptualidade, do que numa referência directa à sua forma. Neste sentido, esta relação torna-se mais subtil e mais indissociada da própria essência do ofício da arquitectura e do ofício do cinema.

Contextualizando a leitura que se faz da Villa Müller, procura-se entender o carácter de Adolf Loos como arquitecto e homem do seu tempo. Arquitecto nascido em Brno, cidade que à data pertencia ao império Austro-Hungaro, estuda na sua cidade natal, viajando, em 1893, até Chicago. Durante uns anos vive em Nova York⁸⁹ e, em 1896 regressa à Europa estabelecendo-se em Viena onde exerce a sua profissão, arquitecto⁹⁰. Posteriormente, a partir de 1923, Adolf Loos viaja pelas metrópoles europeias, conhecendo Le Corbusier, entre outros arquitectos de referência da época.

Arquitecto activo na sociedade vienense, inserido nas correntes sociais, filosóficas e intelectuais que vigoram na época, Loos, não se mostra alheio à corrente discussão sobre a esfera privada e a esfera pública da sociedade contemporânea. Colomina refere que: “Modernity is bound up with the questions of the mask. The mask was a very common theme in Vienna. (...) Freud spoke of the mask (...)” (Colomina, 1996, p.23). Ou seja, Colomina refere que o tema da máscara é mais profundo do que simplesmente abordar a tentativa de esconder os problemas psicológicos da sociedade ou os problemas relativos à interioridade de cada um, pois refere que a máscara – ela própria – produz aquilo que esconde. (Colomina, 1996, p.23). Se por um lado Freud aborda o tema da máscara no sentido da análise psíquica, por outro lado, e seguindo a mesma linha de pensamento, “(...) Nietzsche’s claim that modern man is modern by virtue of na unprecedent split between his interior and exterior (...)” (Colomina, 1996, p.32). Este tema relativo à interioridade humana versus a exterioridade social, torna-se num tópico que Loos aborda, reflectindo-se na sua arquitectura.

Neste contexto, Colomina faz referência à questão mais do foro psíquico associada à máscara, e da relação particular entre o interior e o exterior humano, que, em Loos, tem consequências no modo de projectar o espaço interior e exterior das habitações. Reforçando esta ideia, Steven Jacobs, no seu livro *The Wrong House : The Architecture of Alfred Hitchcock*, realça que os principais arquitectos modernos, reflectiam sobre essa mesma relação entre o espaço público e o espaço privado.

⁸⁹ “This trip played a very important role in Loos’s life: his American experience helped to define his criticism of concurrent European culture, politics, and architecture. (...) in America he would discover realism and freedom, a land where everything was possible.” (Tournikiotis, 2002, p.10)

⁹⁰ Richard Neutra, arquitecto austríaco trabalhou com Adolf Loos e foi também seu aluno. Neutra, depois de imigrar para os Estados Unidos da América projectou e construiu a casa para o realizador de cinema Von Sternberg em 1935.

Leading modern architects were convinced that the old antagonism between exterior and interior, and private and public, could no longer be repaired but, at the most, only ritualized. The Victorian revival of the late 1930s and early 1940s clearly expresses this nostalgia for domestic safety. (Jacobs, 2007, p.34).

O estabelecimento da relação entre o interior e o exterior, no sentido de assegurar a segurança doméstica, é extensível, na época, também ao cinema. Steven Jacobs refere que Alfred Hitchcock aborda esta estreita relação, no cinema que realiza. Hitchcock retrata o interior das casas que propõe, assente sobre o fascínio que tem pelos segredos que as casas escondem e o esconderijo que propiciam. (Jacobs, 2007, p.34). Ao filmar, Hitchcock, diferencia, de modo contundente, o interior e o exterior das habitações. O interior da casa, interveniente do drama familiar, corresponde, em muitos dos seus filmes, ao cenário privilegiado onde decorre a acção. Entre os anos 1920 e 1930, vários dos seus filmes desenrolam-se no interior de um ou dois edifícios, como é o caso de *The Lodger* (1926), *Easy Virtue* (1927), *Juno and the Paycock* (1930), *Number Seventeen* (1932), *Jamaica Inn* (1939), todos dentro do período temporal em estudo.

O espaço interior, protagonista na obra de Loos, concede-nos a ideia tradicional de conforto, um sentido intrínseco de protecção. O que acontece também nos cenários de Hitchcock, embora, muitas vezes interpretado com a conotação inversa. Ou seja, em muitos dos filmes de Hitchcock, a segurança doméstica, que deveria prevalecer dentro da habitação, é subvertida, as casas transformam-se em armadilhas e as famílias em prisões, o perigo da cidade moderna atravessa o lar, e penetra no interior da segurança doméstica. (Jacobs, 2007, p.77). A máscara, que protege o interior da habitação no cinema de Hitchcock, é ironicamente rasgada, mas no decorrer da acção, é ela que estabelece interligações entre o que acontece no interior e no exterior da casa. “The bourgeois domestic interior, which was originally a refuge that offered protection from the hostility of the developing industrial metropolis, becomes, in its turn, the ultimate place of fear.” (Jacobs, 2007, p.40).

Hitchcock filma, muitas vezes, num mesmo interior doméstico, decorrendo a acção no interior da casa, não somente devido ao facto de querer subverter a ideia de que a segurança interior poderia estar comprometida, mas, também, como modo de controlar todos os detalhes da filmagem. Hitchcock é um realizador muito perfeccionista e controlador de todo o processo relativo às filmagens, a narrativa, a luz, os actores, o guarda-roupa e toda a *mise en scène*. Tal como Alfred Hitchcock,

Adolf Loos é um perfeccionista. O cinema de Hitchcock vive dos detalhes e assim vive, também, a arquitectura de Adolf Loos. Como refere Deleuze, “Hitchcock is at the juncture of two cinemas, the classical that he perfects and the modern that he prepares.” (Deleuze *apud* Jacobs, 2007, p.60).

Estabelecendo um paralelismo com a contemporaneidade da época em estudo, Colomina refere que Loos, “(...) recognizes a limit to architecture in the metropolis, the difference between *dwelling* in the interior and *dealing* with the exterior, but at the same time he formulates the very need for this limit, which implies the need for a mask. The interior does not have to tell anything to the exterior(...).” (Colomina, 1996, p.33).

Esta relação entre o espaço público e o espaço privado, é uma relação muito cara a Adolf Loos, dando-lhe o autor grande relevância.

Os temas da máscara e da segurança doméstica atribuem ao trabalho de Loos e, em particular à Villa Müller, uma expressão, muito singular, relativa à dicotomia entre o que se pode mostrar e o que se deve esconder. Estas implicações estão inerentes ao modo de vida do habitante da casa e condicionam o modo de pensar a arquitectura. O facto de se esconder a intimidade, dentro das quatro paredes, de um modo tão afirmativo, marca o objecto arquitectónico como o limite e a fronteira entre duas realidades – o espaço privado e o espaço público. A personagem principal é o corpo, e o modo como o corpo percorre o espaço, dita o acto de projectar, dita a definição da própria arquitectura.

Para Loos o espaço habitável é um “corpo vivo” com vontade própria e necessita do habitante para poder dialogar, logo “Loos means a perception of space involving not only the sense sight (human sight, two eyes) but also the rest of the senses.” (Colomina, 1996, p.64). Ideologia esta, que Loos, expressa de um modo muito contundente numa entrevista de 1930:

You ask... what place the new villa for Dr. Müller in Prague holds in the order of my work.

In the basic line of my architectural thought...first place. My architecture is not conceived in plans, but in spaces (cubes). I do not design floor plans, facades, sections. I design spaces.

For me, there is no ground floor, first floor etc. For me, there are only contiguous, continual spaces, rooms, anterooms, terraces etc. Storeys merge and spaces relate to each other.

Every space requires a different height: the dining room is surely higher than the pantry – thus the ceilings are set at different levels. To join these spaces in such a way that the rise and fall are not only unobservable but also practical, in this I see what is for others the great secret, although it is for me a great matter of course... It is just this spatial interaction and spatial austerity that thus far I have best been able to realise in Dr. Müller's house.” (Hornekova *et al.*, 2011, p.7).

Loos testa o projecto do espaço em três dimensões, como ele próprio refere, “(...) I have discovered a new way of building. Building into space, the *Raumplan*, spatial design. I do not build in flat planes, I built in space, in three-dimensions.” (Loos, 2011, p.43). Exprime-se espacialmente numa clareza interpretativa, a que Adolf Loos denomina de *raumplan*⁹¹.

Como o próprio arquitecto refere, a ideia da expressão do espaço em três dimensões estabelece uma relação com as vanguardas europeias, nomeadamente com o cubismo, no sentido da expressão do movimento na sua obra arquitectónica⁹².

A experiência associada ao conceito do *raumplan* é pensada por Loos desde o período anterior à guerra. Este conceito é testado na Casa Tzara, em Paris, na Casa Moller, em Viena, e culmina na Villa Müller em Praga. A Villa Müller é considerada, por muitos autores, um dos mais importantes edifícios construídos na Europa no período entre guerras. E, entre as obras de Adolf Loos, é considerada como a expressão máxima do *raumplan*. Esta capacidade do corpo percorrer o espaço, na assunção do seu valor, através da projecção dos vários espaços a diferentes cotas, é definidora da arquitectura de Loos. De tal modo esta atitude é fundamental na sua obra, que é o próprio Loos que afirma que para se conhecer o seu trabalho, é necessário estar na presença do espaço, não pode ser somente apreciado nas fotografias de uma revista. Deste modo, como refere Colomina, “(...) Loos's unphotographable architecture is conceived from inside out (...).” (Colomina, 1996, p.51). Loos procura estabelecer uma marca, marca esta que deve definir a arquitectura: “The mark of a building which is truly established is that it remains *ineffective* in two dimensions.” (Loos *apud* Colomina,

⁹¹ *Raumplan* - em alemão a palavra 'raum' significa espaço, que etimologicamente tem uma conotação com a palavra inglesa 'room'. A palavra 'plan' em alemão significa plano. Adolf Loos sugere *raumplan* como os “vários planos do espaço”.

⁹² Para além deste sentido iminentemente cubista intrínseco à captação do movimento, na Villa Müller esta relação com o cubismo estabelece-se também nas cores utilizadas no interior da habitação, nomeadamente nas zonas destinadas às crianças que são baseadas nas cores eleitas de Mondrian.

1996, p.269). A ineficiência das duas dimensões, comprova que o espaço não pode ser lido sem a presença do corpo. Somente a visão sobre o espaço não pode avaliar a qualidade espacial na sua complexidade, pois os espaços que projecta são apreendidos pela pessoa que os habita, pela sua percepção. Esta é a diferença em “estar” no espaço e trespassar meramente os seus limites. (Colomina, 1996, p.51). Fechada sobre a sua própria interioridade, a fotografia, que capta o espaço em duas dimensões, é para Loos completamente ineficiente na expressão da sua obra.

Neste sentido só no espaço é que a relação espaço/corpo se potencia. Loos afirma a sua arquitectura não como uma arquitectura fotogénica – embora possa aparecer bem nas fotografias – mas sim como sendo uma arquitectura construída para ser habitada. Não só construída para o sentido da visão, mas sim construída para todos os sentidos, moremente para o tacto:

For photography renders insubstantial, whereas what I want in my rooms is for people to feel substance all around them, for it to act upon them, for them to know the enclosed space, to feel the fabric, the wood, above all to perceive it sensually, with sight and touch, for them to dare to sit comfortably and feel the chair over a large area of their external bodily senses, and to say: this is what I call sitting! (Loos, 2008, p.175).

Loos rejeita a fotografia, como modo de reproduzir a sua arquitectura, mas, num facto curioso, projecta a denominada Villa Müller para Frantisek Müller, um homem para quem a fotografia exerce uma atracção muito especial. O proprietário é um apaixonado por fotografia. Fotografa e revela o resultado dessa acção. Atendendo a este gosto particular, Loos projecta, especificamente, uma câmara escura no último piso da habitação. Este espaço é o lugar onde Frantisek Müller trabalha as suas fotografias, lugar situado no último piso da casa, numa sala contígua ao terraço desta, no topo da habitação, que é usado como zona lúdica da casa.

Outro dos requisitos, no sentido de aprofundar este gosto pela fotografia e cinema, foi considerado por Loos no escritório de Müller. Deparamo-nos então com a única parede branca no seu escritório, imaculada, mantida assim por detrás da sua secretária. Esta é utilizada para projecção de fotografias e filmes de Frantisek Müller. Aqui, de um modo diverso, podemos perceber que esta relação com a imagem condicionou o uso deste espaço em particular, pois a clareza do plano branco em contraste com as outras paredes do escritório, forradas a madeira – ou azulejo na parte inferior da lareira –, assume uma preponderância singular.

Relacionamos Frantisek Müller com a fotografia, mas Adolf Loos não nos apresenta a fotografia, mas sim o ecrã de cinema. Ou seja, o enquadramento por excelência. Adolf Loos projecta no último piso da casa – o terraço –, e enquadra a paisagem por via de um plano perfurado, como se de um ecrã de cinema se tratasse. Deste modo, projecta a visão para fora do limite visual do plano e conseqüentemente, do terraço. O terraço encontra-se abrigado a Sul, abrindo-se na sua totalidade para Norte coincidindo com a face oposta à da entrada. A visão para Oeste é abrigada por um grande plano vertical perfurado por um vão de grandes dimensões que, contrariamente à visão Norte do terraço - que é totalmente aberta –, enquadra a paisagem conferindo proximidade ao limite visual.

Aqui, estamos na presença do enquadramento por excelência. Há uma relação pictórica com o que acontece exteriormente à habitação, e que aqui, no terraço, contrariamente ao enclausuramento que se vive na casa, somos levados para além dos limites físicos do espaço. Loos trás até nós o enquadramento perfeito. Ao fundo, na paisagem emoldurada, observam-se as torres do Castelo de Praga.



Ilustração 74 – Terraço da Villa Müller. Enquadramento. (Susana Santos, 2011).



Ilustração 75 – Terraço da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).

Os proprietários Frantisek Müller e Milada Müller, clientes e amigos de Adolf Loos são pessoas influentes na Viena da época. Frantisek Müller é engenheiro civil, e proprietário de uma das companhias de engenharia civil mais importantes de Praga que, no seu tempo, antes da Grande Guerra, executava projectos muito importantes na Checoslováquia (Ksandr, 2000, p.26). Apesar dos requisitos específicos dos proprietários, referentes ao número de quartos e salas para uso na sua vida familiar, o casal Müller deixa Loos livre, segundo a sua ideologia, para projectar a sua casa.

Antes de introduzirmos *Easy Virtue* de Hitchcock, mas atentos aos códigos próprios do cinema e da arquitectura, e no cruzamento dos princípios definidos por Adolf Loos interpretamos a Villa Müller.

A Villa Müller apresenta-se, ao transeunte, de dois modos diferentes mediante o modo como se efectua a aproximação à casa. A aproximação feita à Villa pela rua a Norte transmite ao transeunte um carácter impressionante, a casa surge com bastante dramatismo, a escala enfatiza a relação entre o objecto e o corpo, parecendo emergir de um penedo. A casa é maciça, poderosa e frondosa na sua aproximação.

Na aproximação que podemos fazer pela rua a Sul, a escala do edifício relaciona-se, de um modo mais claro, com o transeunte. As duas aproximações são divergentes.

A relação entre o lugar e a Villa Müller não é directamente diagnosticada. Acontece que o lugar é receptáculo da obra arquitectónica, mas não há relação privilegiada entre o interior da casa e o seu exterior, a não ser pela porta da entrada ou pelo portão da garagem. Entende-se uma relação formal e cuidada, que o jardim estabelece com a

casa. O lote de terreno demonstra um acentuado desnível e o jardim é trabalhado a diversas cotas, enquadrando a casa na sua envolvência. O jardim suporta a casa, coloca-a num pedestal, mas a casa vive sem o jardim no que respeita ao seu uso. Há uma intencionalidade e uma racionalidade na separação entre a casa e o lugar onde se implanta. O uso lúdico relativo ao espaço exterior da habitação é remetido para o terraço, onde a vida social acontece. Lembramos a Villa Savoye, anteriormente estudada. Observa-se na Villa Müller, parcialmente, o mesmo que na Villa Savoye: a relação directa com o jardim propicia a entrada principal na casa, e na área de serviço da mesma, onde se inclui a garagem. Em ambas as obras, nada indica que haja uma relação directa entre a área exterior social da casa e o terreno onde ambas se implantam. Esta função de uso do espaço exterior, fica remetida na Villa Müller para o terraço situado no último piso, e na Villa Savoye para o solário situado na cobertura.



Ilustração 76 – Milada Müller no terraço da Villa Müller. (Hornekova et al., 2011, p.118).

Na Villa Müller, o último piso da casa é dividido em dois compartimentos distintos que se abrem para o frondoso terraço: uma sala fotográfica com câmara escura, pois a fotografia e a revelação fotográficas eram de grande relevância para Frantisek Müller; e uma sala de estar de verão, onde o terraço serve de zona privilegiada de lazer já que, como foi referido, anteriormente, o jardim não era habitado socialmente. Mais uma vez, entendemos que a definição do espaço privado e do espaço público era uma

constante questão para Loos, pois o facto do espaço exterior social da casa estar remetido para o terraço, ou seja, o mais afastado possível da rua e dos olhares alheios, corresponde à intencionalidade descrita de Loos de recolher para a intimidade familiar os actos próprios da vida privada da família.



Ilustração 77 – Sala fotográfica com câmara escura. (Susana Santos, 2011).

Na Villa Savoye, remete-se o uso do espaço exterior da habitação, para o pátio no primeiro piso ou para o terraço-jardim da cobertura, conceptualmente assente sobre a ideia de libertar o solo da construção, para, como referia Le Corbusier, potenciar a “circulação”. Logo, formalmente há uma aproximação entre a Villa Müller e a Villa Savoye, mas que não corresponde a uma mesma intencionalidade, nem mesmo às mesmas premissas conceptuais. O contacto entre o terreno e a habitação é preferencialmente um contacto visual. Verifica-se que é um facto. Tal facto, se presencia na Villa Savoye como na Villa Müller. O lugar onde se implanta a casa é palco da aparição da mesma, funciona como cenário da acção⁹³.

Na Villa Müller, podem-se, ainda, mediante a aproximação que fazemos ao objecto arquitectónico, identificar duas forças no mesmo corpo exterior. Na aproximação por Norte a casa eleva-se em relação à rua, com os seus vários níveis a descoberto,

⁹³ Nesta relação entre a passagem do interior para o exterior da habitação, um facto fundamental separa estas duas casas estudadas e contemporâneas uma da outra: a Villa Müller e a Villa Savoye. Na Villa Savoye o percurso da viatura automóvel estabelece uma regra basilar na definição conceptual da sua arquitectura. Como já foi referido anteriormente, Le Corbusier adepto incondicional do automóvel expressa na projecção do objecto arquitectónico uma consciência fulcral no estabelecimento da relação entre o movimento e o dimensionamento do automóvel, na aproximação à casa - conceptualmente fundamental na expressão da sua arquitectura. Na Villa Müller verifica-se o contrário. Adolf Loos não conduzia. O acesso do exterior para o interior da casa através da garagem é dificultado pela manobra a executar, que contorna a casa, a rampa de acesso lateral estabelece uma relação deficiente com o portão de entrada não permitindo clareza no movimento de chegada, denotando a pouca importância que Adolf Loos conferia ao automóvel.

marcados e frondosos. Na aproximação por Sul, percebemos que a própria entrada da casa está rebaixada em relação à rua. Um plano superior horizontal e a subtração da matéria na fachada “engolem” a entrada na habitação.



Ilustração 78 – Entrada da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).

A arquitectura de Loos estabelece uma relação específica entre o interior e o exterior da habitação, ou seja, há um afastamento da austeridade lida no exterior do objecto arquitectónico, para a leitura de um interior baseado no conforto do habitar.

Um dos textos mais expressivos de Loos é *Ornamento e Crime*, publicado em 1908, onde Loos se debate por uma arquitectura moderna. Loos afirma que o ornamento já não é um produto natural da nossa cultura. (Loos, 2006, p.229). E para além deste facto, ainda refere que: “O ornamento é um desperdício de mão-de-obra e, por isso, um desperdício de saúde.” (Loos, 2006, p.229). Conclui que: “A ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual.” (Loos, 2006, p.234). Deste modo, não se pode confundir o conforto do habitar com a ornamentação do espaço



Ilustração 79 – Fachada Norte. Villa Müller. (Susana Santos, 2010).

Loos projecta o espaço pensando já na articulação deste com o mobiliário. Sem ornamentação exagerada, o que reflete que no seu exterior a ornamentação tende para ser nula. Esta posição de Loos, está em oposição ao exagero ditado pelas correntes anteriores nomeadamente a *art nouveau*.

Loos defende que a casa não deve ser feita para ser observada a partir do seu exterior, mas sim para os seus habitantes a viverem. Loos afirma ser muito pessoal toda a vida que se desenrola dentro de casa e, tal como a vida familiar, o luxo da arquitectura não se deveria expor. Logo o uso dos materiais nobres e o enlevo com que projecta o espaço habitável, são antagónicos à expressão da arquitectura na sua face mais imediata – a relação da casa com o meio em que se situa, o jardim, a rua, a estrada.

Se no exterior a casa apresenta uma solidez inequívoca e uma impermeabilidade formal, no seu interior, a casa volta-se do avesso, pois o seu espaço fundamental desenvolve-se em torno da escada principal, que progride em vários troços em torno de um eixo que se percebe ser o bloco espacial que corresponde ao escritório de Milada Müller. No interior – na profundidade da solidez que percebemos a partir do seu

exterior –, o espaço solta-se e desenvolve uma rotação sobre ele próprio, que se propaga em outras pequenas rotações, e que torna o espaço interior vivo⁹⁴.

Quando se afirma que na arquitectura de Loos o interior e o exterior não se relacionam (interior íntimo e exterior social), não é por ineficácia ou falta de atenção do arquitecto, é, sim, por esta ser uma questão conceptual que tem repercussões no objecto construído. Essa separação à primeira vista parece não ser entendida, mas numa reflexão mais profunda apercebemo-nos que a “solidez inequívoca” e a “impermeabilidade formal” advêm da projecção intencional do espaço interior para o exterior do edifício, gerando volumes que extrapolam os limites mais marcados da caixa branca maciça. Como são exemplo na Villa Müller, o volume da varanda do salão, o volume da varanda do quarto do casal e o volume referente à projecção da sala de jantar. Volumes estes, que são fruto do “movimento” associado à rotação do espaço projectado no interior da habitação e cuja força, e variação de níveis que compõem o espaço, é transmitida para o exterior.

Esta rotação interior, está bastante presente quando fazemos o percurso por toda a casa. Parece que rodamos sobre nós próprios, pois, no final de percorrermos por toda a estrutura espacial que compõe a Villa Müller, voltamos ao início da casa como que se voltássemos a entrar no hall e tivéssemos executado uma volta perfeita.

A escadaria central, em torno da qual se desenvolve o espaço, relaciona-se, de um modo paralelo com a escada de serviço que corre toda a casa no seu sentido vertical. A relação entre ambas as escadas, evidencia a fluidez da escada central e aprofunda a privacidade da escada de serviço. Escada de serviço esta, que funciona como uma escada de bastidores, na experiência da vivência da casa.

Por fim, esta relação – quando os vãos entre as escadas se abrem permitindo que os espaços comuniquem – enfatiza o movimento do espaço tanto no sentido vertical, como na rotação em torno de cada um dos seus eixos.

⁹⁴ Loos afirmava que a casa não tinha pisos ou andares, tinha espaços com 11 níveis diferentes.



Ilustração 80 – Escada principal. Ao fundo observa-se a escada de serviço. (Susana Santos, 2011).

No centro deste movimento, inscreve-se o escritório de Milada Müller. Um espaço muito concentrado, onde as escadas têm um papel fundamental na qualificação e na divisão das várias zonas, não havendo desperdício de espaço.

No escritório, geram-se três ambientes diferentes – entrada, zona de estar e zona de jogo – apresentados em dois níveis distintos, um nível inferior mais reservado e destinado ao descanso, e o outro superior, que contém uma mesa de jogo envolto num conjunto de sofás encastrados nas paredes – lembrando uma carruagem de comboio –, onde se evidencia uma janela comprida e estreita, de guilhotina, que de um modo muito discreto se assume sobre o salão. Assim, se evidencia a intencionalidade do espaço projectado, que expressa, também, em ambientes de menores dimensões a mesma capacidade de se tornar dinâmico, vivo, mas controlado.



Ilustração 81 – Escritório de Milada Müller. (Susana Santos, 2011).

Um outro ambiente que vive da mesma relação espacial, e que distribui o espaço em várias cotas, é o escritório de Frantisek Müller. Na entrada do escritório, após descer quatro degraus que o separa do patim da escada principal, o espaço do escritório estabelece-se num só piso. Apresenta no entanto, dois pé-direitos diferentes, um na zona de estar e ler, e outro, na zona de escrever e projecção.



Ilustração 82 – Escritório da Frantisek Müller. (Susana Santos, 2011).

No seguimento da interpretação espacial da Villa Müller, introduzimos o filme *Easy Virtue* de Hitchcock. A escola de Hitchcock, apesar deste ser inglês, é uma escola fundamentada no expressionismo alemão. Hitchcock trabalhou durante os anos 1920 em estúdios alemães como designer gráfico, assistente de direcção, co-argumentista, entre outras funções. Foi ainda na Alemanha que, nos estúdios Emelka, perto de Munique, realizou *Plesure Garden* (1925) e *The Mountain Eagle* (1926). No início da sua carreira, aprendeu muito com os sofisticados estúdios alemães.



Ilustração 83 – Alfred Hitchcock em primeiro plano, na realização de *Mountain Eagle* (1926). (McGilligan, 2003, p.404.V).

Hitchcock foi influenciado por uma escola preocupada com a atmosfera, não tão atenta aos actores mas sim aos cenários, com todas as suas características e carácter. Escola esta que explora a fundo o jogo de sombras e luz, e os reflexos. De regresso a Londres, onde filmou *The Lodger* (1926) e *Easy Virtue* (1927) entre muitos outros, “(...) he grew equally attentive to Soviet film, and the theories of Dziga Vertov, (...) Sergei Eisenstein, and V. I. Pudovkin.” (McGilligan, 2003, p.75). Explorando a intensidade narrativa na montagem dos seus filmes, Hitchcock frequentemente quebra a acção e o espaço da narrativa, numa montagem muito característica, própria no seu modo de se expressar, muito fragmentada e focada nos detalhes, que culmina numa série de *close-ups*. (Jacobs, 2007, p.25).

Easy Virtue, um filme inglês de 1927, de Alfred Hitchcock, narra a história de um infeliz casamento entre uma mulher divorciada de nome *Larita Filton*, de passado desconhecido, e um homem mais novo *Jonh Whittaker*, rico e bem relacionado, cuja mãe se opõe de modo veemente a esse mesmo casamento. A acção centra-se numa mansão de nome Moat House, uma casa vitoriana. “Expressing the upper-class status of the family, which is so important to the narrative, the architecture is meant to make an impression on the visitors (...).” (Jacobs, 2007, p.164).

Em Moat House, o cenário do interior da mansão era entendido como um espaço muito reservado, encerrado sobre si mesmo, onde a relação com o exterior era pouco procurada. Hitchcock centra a acção no interior das várias divisões da casa, onde não

se vêem aberturas para o exterior. A vida privada de Moat House mistura-se com a vida privada dos próprios personagens, este princípio expressa-se, por exemplo na personagem de *Larita Filton*, cujo passado privado se escondia por detrás da sua vida social. Esta postura, relativa ao filme de Hitchcock, remete-nos para Loos e para a preservação da vida privada. Como foi referido, Loos defende que a vida de cada casa, somente diz respeito a quem a habita, ou seja, a carga dramática da vida familiar, só à família diz respeito.

Ao cinema alemão, Hitchcock vai buscar a carga dramática que não está somente inerente aos cenários, mas que se revela na ambiência da acção que não se vê, mas sente-se. O cineaste reporta a narrativa aos sentidos, em geral, não se apoiando somente na visão. Esta ideia é potenciada pelo facto de Hitchcock usar uma iluminação mais velada nos seus filmes de suspense. As estratégias de iluminação tinham como objectivo conseguir um clima mais profundo, mais denso, onde a penumbra toma conta do quadro, a obscuridade exalta-se e onde os detalhes se esfumam. (Bergfelder, 2007, p.268).

Hitchcock ao enfatizar a penumbra, a sombra, consegue retirar vantagem da vivência mais lunar que enquadra. Em *Easy Virtue*, apercebemo-nos que existem dois modos distintos de trabalhar a luz. Nas primeiras cenas do tribunal, no início do filme, a relação entre a luz e a sombra são trabalhadas de modo a enfatizar um sentido de profundidade na própria cena. Este objectivo é conseguido devido ao facto da projecção da sombra se “espalhar” sobre os planos, ou sobre as figuras. Ao assumir a projecção da sombra potencia-se a vivência da luz.



Ilustração 84 – Cenas de *Easy Virtue*. Efeito de luz e sombra. (Hitchcock, [s.d.]).

O outro modo que Hitchcock usa para trabalhar a penumbra, é o obscurecimento do cenário no seu todo, iluminando somente a parte que pretende realçar. A sombra apodera-se do todo do cenário garantindo maior dramatismo à cena. É exemplo a cena relativa ao jantar em casa da família de John, quando a tensão entre Larita e a mãe deste John se consuma.



Ilustração 85 – Cenas de *Easy Virtue*. Efeito de luz e sombra. (Hitchcock, [s.d.]).

Na Villa Müller, Loos enfatiza a sombra. Deste modo, projecta a luz mais filtrada, assim, as grandes aberturas do espaço são para norte, tanto no salão, como no quarto principal, ou, ainda, na sala do terraço onde os proprietários davam as festas. Esta ideia associada à sombra e à penumbra, relaciona-se com procura da intimidade da vida dentro da casa. A iluminação natural no salão é feita através de três grandes janelas verticais colocadas a norte que permite uma luz indirecta, uma luminosidade que amacia o espaço. Entende-se que a janela de Loos não é uma moldura para a visão, mas sim uma fonte de iluminação, devidamente posicionada em relação aos pontos cardeais no sentido de procurar a qualidade e intensidade de luz para qualificar cada um dos aposentos da casa.

Efectivamente, o controlo da luz sobre o espaço, para além de definir a espacialidade da casa, define todo o percurso de entrada na Villa Müller. Neste contexto, é até fundamental no entendimento das questões conceptuais relacionadas com a interioridade e a exterioridade do objecto arquitectónico. Voltamos, agora, ao início do percurso espacial da Villa Müller no sentido de estabelecer referências entre o pensamento de Adolf Loos, no projecto para esta casa, e do pensamento de Alfred Hitchcock na concretização de Moat House, em *Easy Virtue*.

Na Villa Müller, passamos a porta da entrada e encontramos-nos dentro da habitação. O espaço é escuro, sem luz natural, as paredes são revestidas a painéis cerâmicos verde-esmeralda, cor muito profunda que acentua a densidade do espaço. Encontramo-nos num corredor que nos direcciona para o *hall* da entrada. Desaguamos, então, no *hall* de entrada bastante luminoso e claro. Na sala branca, devido à cor e à luz intensas, a uma cota mais baixa, que a do salão nobre que estruturalmente se segue, e mais baixa, também, que a própria rua – alheios de toda a estrutura espacial da habitação –, somos convidados a fazer a subida para a parte nobre da casa através de uma escada estreita que, inicialmente, roda sobre si própria, colocando-nos sobre a abertura do grande salão.



Ilustração 86 – Hall de Entrada da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).

As paredes do *hall* estão pintadas de branco e uma larga janela ilumina o espaço. Este é o espaço de transição entre o exterior da casa e a zona social da mesma, o salão nobre. E como espaço de transição que é, apesar de ser bem mais aberto que o corredor da entrada, tem um plano superior pintado de azul escuro⁹⁵ de modo a acentuar a pressão do espaço, estabelecendo uma diferenciação acentuada com o espaço subsequente, o salão nobre da casa. Logo, o espaço relativo ao *hall* é tensionado de modo a que se torne mais evidente, e consequente, a explosão do espaço relativo ao salão nobre.

Este *hall* tem a função de libertar o visitante da vida social, associada ao exterior, e enquadrá-lo na vida privada que se vive dentro da intimidade da casa, preparar o visitante para a tranquilidade do lar. Na entrada da casa, logo na primeira divisão, à

⁹⁵ “The ceiling is low; Loos, however, still finds it too high and so has it painted dark blue at the last minute.” (Loos, 2011, p.36)

esquerda surge um pequeno compartimento onde o dono da casa pode receber alguém que não queira que atravesse a área mais íntima da casa, o que reforça esta noção de fronteira entre o espaço privado e o espaço público.

Funciona este conjunto, corredor, pequeno espaço de atendimento e *hall* de entrada, como uma fronteira que separa e une o exterior do interior da habitação⁹⁶. Estabelece-se, aqui, um paralelismo com a boca de cena antes da entrada no palco. Após os instantes passados no *hall*, onde, também, existe um lavabo e um bengaleiro, o visitante ou habitante, está preparado para subir ao próximo patamar, o início subtil e recôndito da escada que o transporta até ao salão nobre onde o espaço “dispara” e se abre à frente do visitante. “Loos has intentionally made de entrance intimate and low so that the impact of the main room is intensified.” (Loos, 2011, p.36).

O factor surpresa, a grandeza relativa do espaço, a ligação à escadaria central, a relação com a cota distinta da sala de jantar e o controle da luz, fazem do salão nobre um espaço com capacidade de nos emocionar.



Ilustração 87 – Escadas que organizam o espaço em vários níveis. (Susana Santos, 2011).

Todas estas noções remetem-nos, novamente, para Hitchcock, numa interpretação de Jacobs:

⁹⁶ Esta relação antagónica entre o interior e o exterior é levada ao limite quando Loos projecta na porta da entrada da habitação um puxador de cor preta, pelo lado exterior da porta, cujo significado correspondia ao sinónimo de “mau” e projecta um puxador branco, na mesma porta, pelo seu lado interior querendo simbolizar a ideia de “bom”.

(...) space is gradually constructed through the mise-en-scène but eventually acquires an autonomous quality: although architecture is created through cinematic processes, everything suggests that it exists independent of the camera. Since he relied upon point-of-view cutting to an almost unique degree, Hitchcock creates cinematic space by having the characters discover the space and taking up their point of view. Hence the importance of a character's first arrival in a building (...). Such a gradual exploration of space and the suggestion of architecture's autonomy independent of the camera acquire new dimensions, of course, when the entire film is situated in a single spot. (Jacobs, 2007, p.28).

Como refere Jacobs, em relação ao cinema de Hitchcock, o momento de entrada em cena, consubstanciado na qualidade do espaço arquitectónico do cenário, é fundamental no acto de surpreender o espectador. Do mesmo modo, o momento de surpresa ao entrar no salão da Villa Müller, gera uma carga cénica, reportada ao acto de entrar, efectivamente, em cena, e o filme começa a rodar. O *raumplan* de Loos evidencia-se.



Ilustração 88 – Relação entre os vários níveis da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).

O espaço relativo ao salão da Villa Müller, está virtualmente tripartido devido ao facto de se apresentarem quatro grande pilares forrados a pedra que dividem o espaço em três subespaços. Também são três as grandes janelas posicionadas a Norte que se reflectem nos três enquadramentos do salão. Os pilares assumem a tripartição da imagem. Ao fundo, a circulação paralela. O olhar de quem está no salão cruza o espaço em direcção à sala de jantar, e é remetido para a sucessão dos três enquadramentos, como que se da fita de um filme se tratassem. O movimento das pessoas, que se deslocam no espaço, ganha vida. Esta sequência, composta pelos três emolduramentos distintos, também é lida na posição de quem percorre o espaço sequencial, mas de um modo mais cadenciado.



Ilustração 89 – Tripartição do espaço relativo ao salão. (Susana Santos, 2011).

Podemos pensar, também, que para além desta sequência de movimento, cada um dos enquadramentos assume-se como parte de três lugares distintos de acção que funcionam autonomamente, dentro da sequência, quando o movimento não é transversal, mas sim circunscrito a cada um dos enquadramentos: entrada, escadaria central e sala de jantar. Estes enquadramentos, podem na sua caracterização funcionar como cenários autónomos do cenário principal – que se afigura ser o salão nobre.

O sentido cénico da casa pode, também estabelecer-se através da visão promovida entre a sala de jantar e o salão, pois este põe em evidência a relação entre o ser observador, o ser observado e o que se observa. Contrariamente ao salão, que tem o tecto pintado de branco e que abre o espaço, a sala de jantar tem o tecto em madeira de mogno que intensifica a compressão do espaço e lhe confere um carácter mais íntimo, acentuando a ideia de estarmos na retaguarda do lugar onde decorre a acção principal.



Ilustração 90 – Sala de jantar e perspectiva da sala de jantar para o salão. (Susana Santos, 2011).

A posição do observador, na sala de jantar, assume o comando neste ponto, mas ao olhar no sentido da escada principal, voltamos a repetir a visão da sequência de enquadramentos relativos à posição anterior, neste caso somente dois enquadramentos, enfatizada pela colocação de cortinas nas aberturas, através das quais a observação do movimento no espaço pode ser mais ou menos explícito. É na sala de jantar, que a visão da escada – que permite a subida para a zona dos escritórios – promove o efeito associado ao “decorrer da acção”. Este efeito deve-se

ao facto de se registar o percurso dos corpos no espaço, que vão desaparecendo e aparecendo mediante o movimento ascendente e descendente que executam.



Ilustração 91 – Aberturas que permitem a visualização da sala de jantar. (Susana Santos, 2011).

A compressão do espaço, por via do tecto estar a menor altura em relação à altura do salão nobre, enfatiza o sentido da visão. Conseguem ver-se os passos da subida, por entre as aberturas feitas através de vazios entre pilares. Essa relação, entre o salão e a sala de jantar, é ainda mais abrangente devido à maior diferença de escala que existe entre o espaço e o corpo. Anota-se, ainda, um enquadramento projectado de dentro para fora, quando se assiste à repetição das três molduras que definem o espaço interior e a correspondência com as três grandes aberturas que relacionam a sala com o espaço exterior.

Beatriz Colomina remete, a arquitectura de Loos, para a ideia de “theater box”, no sentido de que “(...) the theater box is a device that both provides protection and draws attention to itself.” (Colomina, 1996, p.248). Refere, ainda, que nos espaços interiores de Loos podemos encontrar o olhar dobrado para dentro de si ou sobre si mesmo. (Colomina, 1996, p.244). Afirmando a ideia de que a espacialidade da casa vive da relação que estabelece intimamente com o seu próprio interior, não necessitando do exterior para sobreviver. “The house is the stage for the theater of the family, a place where people are born and live and die. Whereas a work of art, a painting, presents

itself to a detached viewer as an object, the house is received as an environment, as a stage, in which the viewer is involved.” (Colomina, 1996, p.252).

Mas se Colomina refere que as casas de Loos vivem desta relação onde os habitantes são tanto actores como espectadores dentro de uma “theatre box”, podemos ir sempre mais longe na expressão dessa ideia, pois o espaço da Villa Müller oferece mais do que uma relação teatral com o corpo.

Como se descreveu anteriormente, na Villa Müller presenciamos a projecção de vários palcos com a particularidade de funcionarem, segundo a nossa perspectiva, não como palcos de teatro, mas sim como *sets* cinematográficos, onde decorrem várias acções em simultâneo. Não há público a assistir. Há sim um encadeamento de cenas que concorrem em paralelo e que se interceptam, onde os personagens vão saindo de algumas dessas cenas para poder entrar, consecutivamente, noutras. Não há paragens na acção. Como no cinema, há sim uma montagem contínua⁹⁷. A perspectiva relativa ao teatro nos anos 1920 e 1930 é uma perspectiva essencialmente assente na bidimensionalidade. O que se verifica na Villa Müller, é que, contrariamente à “theater box”, o espaço assume-se mais como uma montagem cinematográfica, onde existe uma articulação entre as várias cenas no mesmo filme. Por vezes, até com ordens cronológicas não lineares onde o tempo se intromete no desenrolar da narrativa.

Na Villa Müller presenciamos um encadeamento cinematográfico, por excelência, que é consequência do desenvolvimento completo da escadaria que centraliza toda a energia da casa e a devolve através do *raumplan*.

Procuramos essa energia na obra cinematográfica e colocamo-nos frente a frente com Alfred Hitchcock, a sua cinematografia que assenta, também ela, no desenvolvimento da acção segundo a energia do espaço, por excelência, vertical das escadas. No alcance da expressão do movimento para Hitchcock “(...) the stairwell, wich invokes the use of changing viewpoints, contributes to the creation of a fragmented space, already splintered by the play of light and shadow (...)” (Jacobs, 2007, pp.82-83). Apercebemo-nos que, as escadas são um dos temas arquitectónicos preferidos de Hitchcock, são nelas onde geralmente se desenrola a acção em grande tensão. Este é

⁹⁷ Lembramos Eisenstein quando afirma, que o teatro não era suficiente para expressar a sua arte e procurou no cinema um modo mais preciso de se expressar.

um efeito particular que trabalha de modo intencional a posição do actor sobre o espaço: “(...) dizzying effect that relies on strong architectural spatial cues of the staircase seen from the vantage point of the character.” (Jacobs, 2007, p.28).



Ilustração 92 – Cenas de *Easy Virtue*. Perspectivas da escadaria. (Hitchcock, [s.d.]).

Evocamos a escada como meio privilegiado de fazer as comunicações verticais, e estabelecer o desenrolar poderoso e dramático do filme. “Staircases enable Hitchcock to create depth in the single set and to mobilize the cinematic space.” (Jacobs, 2007, p.82).



Ilustração 93 – Cenas de *Easy Virtue*. Perspectivas da escadaria. (Hitchcock, [s.d.]).

Também em *Easy Virtue*, as escadas de Hitchcock desempenham um papel fundamental no desenrolar da acção. Este espaço cinematográfico, articula-se com a experiência espacial na obra de Loos, juntando todos os sentidos, como o próprio refere, no movimento intrínseco ao *raumplan*. A experiência é essencialmente tátil na leitura da obra arquitectónica, sendo necessário captar o movimento do corpo no

espaço para a completar. Entende-se, deste modo, que o movimento é fundamental na leitura da obra arquitectónica em análise, tal como é fundamental a captação desse movimento pela própria acção do corpo. O filme a rodar.

A escada central da Villa Müller, faz parte do espaço no sentido mais essencial do projecto, é consequência do acto de projecto assente na ideia de *raumplan*, onde o espaço se gera através da continuidade da elevação aos pisos superiores.

A escadaria organiza toda a relação entre os vários espaços, que aparentam estar indissociados da estrutura espacial como um todo. Por um lado, o espaço vai-se metamorfoseando ao longo da caminhada vertical, por outro, vai-se enraizando nesse movimento.

Se a Villa Müller é dominada pela escadaria – que se envolve em si própria, e que se vai construindo no seu percurso ascendente, segundo as suas diversas cotas, representando o eixo central da habitação –, também: “The Moat House hall with huge, bare wall surfaces is dominated by an asymmetrical stairwell under which seatings are arranged. (...) the Moat house staircase creates inglenooks, changes of height and level, and adds to variety”. (Jacobs, 2007, p.165). E tal como a escadaria da Villa Müller, permite que outras acções se desenvolvam em paralelo – a escadaria de Moat House, também potencia as várias acções segundo um mesmo eixo. Com estas escadas articula-se a entrada para o quarto de *Larita*, cruzam-se vários patamares onde várias cenas têm lugar, e assume-se o próprio percurso, de descida, para o salão nobre da casa. A escadaria de Moat House, transporta para o actor o protagonismo da acção, quebra a teatralidade do espaço e faz evoluir a acção para além das duas dimensões. Assim, estamos na presença da procura da tridimensionalidade conceptual, tanto na arquitectura que Loos defende, como no cinema preconizado por Hitchcock. Falamos de Moat House:

Using the stairs as a kind of catwalk with women who are looking and who are being looked at, Hitchcock breaks the theatricality of the space. By combining the stairs with striking point-of-view shots, and by using alternating close-ups, long shots, reverse angles, and camera set-ups from different directions, Hitchcock creates a strong sense of tree-dimensionality. (Jacobs, 2007, p.165-166).



Ilustração 94 – Cenas de *Easy Virtue*. Sequência da descida de *Larita*. (Hitchcock, [s.d.]).



Ilustração 95 – Cenas de *Easy Virtue*. Sequência da descida de *Larita*. (Hitchcock, [s.d.]).



Ilustração 96 – Cenas de *Easy Virtue*. Sequência da descida de *Larita*. (Hitchcock, [s.d.]).

Para além deste sentido fundamental na criação da tridimensionalidade no ecrã, referenciamos o facto de a escada proporcionar um ponto de referência de passagem onde as personagens exaltam “a kind of catwalk”, que potencia o jogo da sedução, de se ser observado e de ser, também, ao mesmo tempo observador. Em *Easy Virtue*, numa noite de festa, *Larita* desce a escadaria de Moat House sem ser esperada – após uma grave discussão, a sogra afirma aos convidados que *Larita* está doente e não descerá. *Larita*, por sua vez, coloca o seu vestido de festa e, sob o olhar de espanto e curiosidade dos convidados, desce a escadaria.

Hitchcock joga este jogo na perfeição. Esta relação bilateral entre a “presa” e o “caçador”, leva-nos ao tema *voyeur*, tema característico dos filmes de Hitchcock.

Como refere Jacobs em relação à filmografia de Hitchcock: “The themes of voyeurism and entrapment are further connected by the imagery of (architectural) details structuring or blocking the view.” (Jacobs, 2007, p.125). Ou seja, ver sem ser visto, observar sem ser observado. Poder espreitar para lá dos limites físicos⁹⁸. E, se Alfred Hitchcock joga os seus trunfos nesta linguagem *voyeur*, Colomina refere no seu texto, *The Split Wall : Domestic Voyeurism*, que na Villa Müller Adolf Loos, por seu lado, projecta a janela do escritório de Milada Müller, de modo a que seja possível olhar-se para o interior de outros espaços da casa. (Colomina, 2008, p.32). Remetendo para a ideia do poder observar de um ponto estratégico da casa, as acções que acontecem dentro da própria casa.

O escritório da proprietária da Villa Müller é um ponto estratégico, principalmente por dois motivos: o primeiro prende-se com o facto de este estar no centro ou na origem do movimento que organiza os vários níveis da casa; em segundo é um local privilegiado de controlo visual, pois através da janela horizontal colocada por cima do sofá que envolve a mesa de jogo deste compartimento, observa-se, sobre uma perspectiva dissimulada, toda a acção que decorre no salão e na entrada no mesmo salão.

⁹⁸ Em *The Lodger*, (que referimos anteriormente), “(...) bathrooms are linked with the notion of voyeurism and they are often presented as a site for the return of the repressed.” (Jacobs, 2007, p.76). Ao longo da sua carreira, este tema do *voyeurism*, vai continuar a estar sempre presente. Por exemplo, em filmes como: *The Lady Vanishes* (1938), *Foreign Correspondent* (1940) e *Rear Window* (1954), entre outros.



Ilustração 97 – Entrada para o salão e janela do escritório de Milada Müller. (Susana Santos, 2011).

“A window looks down from this room into the main room so that the lady of the house can observe those arriving without herself being noticed.” (Loos, 2011,p.37). Deste mesmo modo, o facto de a sala de jantar estar envolta em cortinas penduradas nos vãos que a separam da escadaria, confere ao espaço a mesma leitura de protecção e de intimidade. O abrir e fechar das cortinas promove, o espreitar ou o abrir, do espaço contíguo.

Neste contexto, evocamos o projecto que Adolf Loos faz para a casa de Josephine Baker – que nunca chegou a ser construído –, mas que contempla várias situações espaciais que apontam para “(...) the mechanism of voyeurism in cinema.” (Colomina, 2008, p.37). Colomina refere, ainda, que Loos na casa para Baker, projecta a piscina como a zona mais sensível da casa, é ela o centro de toda a distribuição espacial. Neste sentido, por um lado, a piscina na sua funcionalidade (estando nas primeiras décadas do século XX) é considerada a zona mais íntima da casa, mas, por outro lado, aponta o foco do olhar do visitante. (Colomina, 2008, p.37). Este é um projecto singular na obra de Loos:

(...) the architecture of this house is more complicated. The swimmer might also see the reflection, framed by the window, of her own slippery body superimposed on the disembodied eyes of the shadowy figure of the spectator, whose lower body is cut out by the frame. Thus she sees herself being looked at by another: a narcissistic gaze superimposed on a voyeuristic gaze. (Colomina, 2008, p.37).

Neste projecto, Loos traduz a influência do cinema na arquitectura, numa apropriação espacial que pertence a um código próprio da cinematografia, mas que se ajusta de facto à construção da estrutura espacial arquitectónica.

Assim, cremos se cruzarem os sistemas de relação entre a arquitectura de Adolf Loos e o cinema de Alfred Hitchcock; cruzam-se por via da definição da noção de interioridade, exterioridade, segurança, máscara, sombra, volume espacial vertical e *voyeurism*. A arte expressa-se e a obra é executada.



Ilustração 98 – Exterior Norte da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 99 – Exterior Este da Villa Müller. (Susana Santos, 2011).



Ilustração 100 – Exterior Este da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 101 – Exteriores Norte da Villa Müller. (Susana Santos, 2010).



Ilustração 102 – Festa dos 60 anos de Adolf Loos na Villa Müller em Praga. Da esquerda para a direita, sentados: Frantisek Müller, Claire Beck Loos, Milada Müller, Adolf Loos, Karl Kraus, Baronesa Sidonie Nádherny von Borutin, Baronesa Valentine Mladota-Codelli-Lumbe e Condessa Maria von Dobrzenicz. (Loos, 2011, p.180).

5. CONCLUSÃO

5. CONCLUSÃO

Both arts have been inextricably linked since the end of the nineteenth century: architects have taken their cue from film, filmmakers from architects. (Vidler *apud* Bruno, 2007b, p.IX).

Ao longo dos dois primeiros capítulos, foram-se desenvolvendo ideias que, de todos os modos, podem expôr a influência do cinema na arquitectura moderna no início do século XX. Influência esta que se estrutura em noções mais gerais, como o controlo da luz, tanto na tela como no espaço, a descoberta da transparência como factor intrínseco ao próprio cinema como arte e à própria arquitectura da época, e, por último, a abordagem ao modo como o corpo faz a leitura dos dois ofícios através de um mapa mental, que cruza e gera um sistema de relações que organizam o modo do corpo apreender o espaço arquitectónico e a narrativa cinematográfica.

Entendemos a luz como elemento que estabelece vários pontos de contacto entre o cinema e a arquitectura, e, conseqüentemente, é base de uma qualificação do modo de fazer cinema e de fazer arquitectura. Neste sentido, a luz é entendida como um modo de expressão e noção fundamental da linguagem cinematográfica e arquitectónica. Anotamos, também, que a ideia de transparência é transversal às duas artes no início do século XX. Tanto num sentido técnico como num sentido conceptual, a noção de transparência libertou os arquitectos e cineastas que se apropriaram de um novo modo de fazer arquitectura e cinema, potenciando, também, uma evolução no modo de fazer e no modo de pensar.

Se as noções relativas à luz e à transparência, estabelecem paralelismos entre o cinema e a arquitectura, por via do modo como ambas as artes se expressam – e também na justificação da própria História do início do século XX –, a noção de mapa mental, traça uma profunda relação entre o cinema e a arquitectura. Esta noção, que advém da capacidade de se poder traçar um sistema de relações, forma-se num registo da vivência do corpo face à interpretação do cinema e da arquitectura. É

através da experiência da construção do mapa mental, no entrelaçar da capacidade que o corpo tem de poder percorrer o espaço física e mentalmente, que se tece um encontro entre o cinema e a arquitectura.

No capítulo três, procurou-se estabelecer uma relação íntima entre os códigos do cinema e a sua repercussão na arquitectura moderna praticada nas primeiras décadas do século XX. Elegeram-se as obras arquitectónicas – que no decorrer da investigação surgem como relevantes no estabelecimento da relação entre o cinema e a arquitectura –, os filmes a estas obras associados, e filmes que no próprio curso da investigação foram demarcados, pois entendemos que estes estabelecem uma relação com o objecto arquitectónico.

Nomeamos deste modo: a Villa Noailles (1923-27) de Robert Mallet-Stevens em Hyères, França, que estabelece uma relação particular com os filmes *L'Inhumaine* (1924), de Marcel L'Herbier, *Les Mystères du Château du Dé* (1929) de Man Ray e *L'Âge d'Or* (1930) de Luis Buñuel; a Villa Savoye (1928-30) de Le Corbusier em Poissy, França, que se relaciona com os filme *Architecture d'Aujourd'hui* (1930) e que relacionamos com *A Linha Geral* (1928) de Sergei Eisenstein; e a Villa Müller (1928-30) de Adolf Loos em Praga, República Checa, que relacionamos com *Easy Virtue* (1927) de Alfred Hitchcock.

Percebemos que, para além da arquitectura e do cinema trabalharem a relação com a luz, com a transparência e com a definição de mapa mental, a influência do cinema na arquitectura, assenta preferencialmente na definição das noções de tempo, de espaço e de corpo associadas à definição de movimento. Como referimos anteriormente, a definição de “movimento” na arquitectura deriva da ideia conceptual que cruzou as artes no voltar do século XIX para o século XX, deste modo, a arquitectura vai acompanhar este “movimento”, que à partida parece pertencer somente à linguagem cinematográfica por definição – pois o cinema trabalha literalmente as imagens em movimento.

Na Villa Noailles, a apropriação do espaço pelo corpo, estabelece-se pela leitura da sequência encadeada dos vários fotogramas que podemos perceber na deambulação pelo objecto arquitectónico projectado por Mallet-Stevens. Na Villa Noailles, o encadeamento espacial é definido por Mallet-Stevens quando projecta a estrutura espacial da Villa assente na sucessão dos vários espaços. Ou seja, o corpo distingue os vários “fotogramas”. Fotograma a fotograma. A arquitectura da Villa Noailles

“necessita” do filme de Man Ray para estabelecer a acção no espaço – necessita do movimento da câmara de Man Ray para se tornar cinema. A série de “fotogramas” de cenários distintos e individuais que organizam a casa estão separados, não tem o movimento agregador da máquina de projectar. As partes são estanques, não há interacção sobre elas. O espaço cénico é um somatório de momentos, onde o filme de Man Ray oferece a continuidade. A excepção encontra-se no pátio, pois nesse espaço o corpo está mais livre e quebra o encadeamento da sequência, mas, mesmo aqui o filme de Man Ray é fundamental, pois é ele que referencia a nossa visão em torno de nós próprios na reunião da arquitetura de Mallet-Stevens.

Estamos em presença de um ciclo aberto, em que as partes se assumem autonomamente.

Na Villa Savoye, a apropriação do espaço pelo corpo, estabelece-se pela leitura dos vários “fotogramas” que podemos perceber no passeio do corpo pelo espaço. Le Corbusier deixa o corpo operar a máquina. Ou seja, quando percorremos os sucessivos espaços da Villa Savoye, focamos a nossa atenção nos vários enquadramentos e é nos oferecida a possibilidade de poder parar e avançar o tempo conforme a nossa atenção. Em *A Linha Geral* – filme marcado, ele próprio, por uma arquitectura Corbusiana, desenvolvida por Burov –, Eisenstein foca a nossa atenção nos enquadramentos específicos, aproximando ou afastando a câmara, controlando ele próprio, o encadeamento da narrativa. Na Villa Savoye, podemos também estabelecer posições específicas no espaço, para, deste modo, podermos melhor operar a “máquina”. Estando no âmbito da casa, no pátio, controlamos a visão sobre a própria casa e a sua envolvente, são portanto enquadramentos que são operados através do corpo.

Estamos em presença de um ciclo intermitente, descontínuo, derivado de podermos controlar o tempo da acção.

Na Villa Müller, a apropriação do espaço pelo corpo, estabelece-se pela leitura sobreposta dos vários espaços ou cenas que compõem a acção. Na Villa Müller não existe a noção de máquina, pois os “fotogramas” estão sobrepostos, existe sim uma diluição dos vários fotogramas, derivada das várias acções que se apresentam em simultâneo. Ao implementar o *raumplan*, Adolf Loos apresenta as acções a decorrerem em vários espaços ao mesmo tempo, cujo somatório completa o todo. O facto de Loos referir que a sua arquitectura se desenvolve segundo uma conjunção de

níveis, potencia deste modo, a leitura do espaço como um sistema indivisível de relações. Um sistema de causa e consequência. Tal como em *Easy Virtue*, o espaço principal da acção é aglutinador de todos os outros que giram em seu redor. A acção está sempre a decorrer. Hitchcock controla o espaço e o tempo da acção, em simultâneo.

Estamos na presença de um ciclo fechado. De tal modo fechado que, praticamente, não existe relação com o exterior. A acção está encadeada e volta sempre ao início.

A partir destes exemplos, entendemos que a influência do cinema na arquitectura europeia, dos anos 1910 aos anos 1930, se estabelece em vários sentidos e em várias direcções.

Interessa-nos sobretudo sublinhar os aspectos conceptuais desta influência, pois estes levam mais longe o fazer da arquitectura, assim como do cinema. Os factores que são em simultâneo pertencentes ao ofício da arquitectura e ao ofício do cinema, são exemplos sobre os quais podemos reflectir neste início do século XXI, e potenciar, no fazer da arquitectura deste novo tempo.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Donald (2000) - Designing Dreams : Modern Architecture in the Movies. 2nd ed. Santa Monica : Hennessey + Ingalls.

ARNHEIM, Rudolf [s.d.] - A Arte do Cinema. Lisboa : Editorial Aster.

AUMONT, Jacques - Griffith, o plano, a figura, in, Madeira, Maria João ; Oliveira, Luís Miguel, org. (2004) - D. W. Griffith. Lisboa : Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

BECHERER, Richard (1987) - Chancing it in the Architecture of Surrealist Mise-en-Scène, in, Modulus 18 : The University of Virginia Architectural Review. Virginia : The University of Virginia School of Architecture.

BENJAMIN, Walter (1992) - Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa : Relógio D'Água Editores.

BENJAMIN, Walter (2008) - Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media, Trad. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others. London : Harvard University Press.

BERGFELDER, Tim ; HARRIS, Sue ; STREET, Sarah (2007) - Film Architecture and the Transnational Imagination : Set Design in 1930s European Cinema. Amsterdam : Amsterdam University Press.

BIETTE, Jean-Claude (1997) - Le Rappel des Évidences : Rapides observations sur quelques débuts de films, in, Trafic, 22, Verão, pp.85-94.

BLAU, Eve ; TROY, Nancy J., ed. (2002) - Architecture and Cubism. London : Mit Press.

BOESIGER, Willy, ed. (1967) - Le Corbusier et Pierre Jeanneret : Oeuvre Complète de 1929-1934. Vol. II. 8^{ième} ed. Zurich : Les Éditions d'Architecture Zurich.

BOGDANOVICH, Peter (1997) - Who the Devil Made It. New York : Alfred A. Knopf.

BOGUE, Ronald (2003) - Deleuze on Cinema. New York : Routledge.

BOUQUET, Stéphane (2008) – Sergei Eisenstein. Madrid : Prisa Innova / Jornal Público.

BRION, Patrick (2005) - Cinéma Français : 1895-2005. Paris : ADPF – Ministère des Affaires Étrangères.

BRUNO, Giuliana (2007a) - Atlas of Emotion : Journeys in Art, Architecture, and Film. New York : Verso.

BRUNO, Giuliana (2007b) - Public Intimacy : Architecture and the Visual Arts. Londres : MIT Press.

BUCK-MORSS, Susan (1997) - The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project. 7th ed. London : The MIT Press.

BUÑUEL, Luis (2006) - O Meu Último Suspiro. Lisboa : Fenda.

CANOVA, Gianni - O Olhar sobre a Cidade, in, RODRIGUES, António (1999) – Cinema e Arquitectura. Lisboa : Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

CARRASSAN, François, dir. (2001) - La Villa Noailles : Une Aventure Moderne. Paris : Flammarion.

CARRASSAN, François (2003) - Une Petite Maison dans le Midi. Paris : Éditions de L'Yeuuse.

CHABROL, Claude (2004) - Como Fazer um Filme. Lisboa : Publicações D. Quixote.

CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Vanessa R., ed. (1995) - Cinema and the Invention of Modern Life. Los Angeles : University of California Press.

CHENAL, Pierre - Architecture d'Aujourd'hui [Filme] . França : Fondation Le Corbusier, [s.d.]. 1 Filme em VHS, (18 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1930.

CLAIR, René - À Nous la Liberté! [Filme]. França : L.C.J. Editions & Productions, 2007. 1 Filme em DVD, (1h 40min.) : p&b. Originalmente realizado em 1931.

CINQUALBRE, Olivier, ed. (2005) - Robert Mallet-Stevens : L'oeuvre complète. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

COHEN, Jean-Louis [s.d.] - Le Corbusier et la Mystique de L'URSS : Théories et Projets pour Moscou, 1928-1936. Liège : Pierre Mardaga.

COLOMINA, Beatriz (1996) - Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media. London : The MIT Press.

COLOMINA, Beatriz - Vers une Architecture Médiatique, in, VEGESACK, Alexander von ; MOOS, Stanislaus von ; RÜEGG, Arthur ; KRIES, Mateo, eds. (2007) - Le Corbusier : The Art of Architecture. Weil am Rhein : Vitra Design Museum in collaboration with The Netherlands Architecture Inst. (NAI), and the Royal Institute of British Architects (RIBA).

COLOMINA, Beatriz - The Split Wall : Domestic Voyeurism, in, RISSELADA, Max (2008) - Raumplan Versus Plan Libre : Adolf Loos/Le Corbusier. Rotterdam : 010 Publishers.

COUSINS, Mark (2005) - Biografia do Filme. Trad. Artur Ramos e Cláudia Ramos. Lisboa : Plátano Editora.

DAMISCH, Hubert (2005) - Robert Mallet-Stevens et la Villa Noailles à Hyères. Paris : Éditions Marval.

DEAR, Michael (1994) - Between Architecture and Film, in, Architectural Design Profile - Architecture & Film; p. 9-15. Reino Unido.

DELEUZE, Gilles (2004a) - A Imagem-Movimento : Cinema 1. Trad. Rafael Godinho. Lisboa : Assírio e Alvim.

EISENSTEIN, Sergei [s.d.] - Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução. Trad. C. Braga e I. Canelas. Lisboa : Editorial Presença.

EISENSTEIN, Sergei (1974) - Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução. Trad. C. Braga e I. Canelas. Lisboa : Editorial Presença.

EISENSTEIN, Sergei (1972) - Reflexões de um Cineasta. Trad. José Fonseca Costa. Águeda : Editora Arcádia.

EISENSTEIN, Sergei (1995) - Le Carré Dynamique. Paris : Nouvelles Éditions Séguier.

EISENSTEIN, Sergei (2002a) - O Sentido do Filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.

EISENSTEIN, Sergei - A Linha Geral [Filme]. Espanha : Films sans Frontières, 2002b. 1 Filme em DVD, (120 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1928.

EISENSTEIN, Sergei - Dickens, Griffith e nós, in, Madeira, Maria João ; Oliveira, Luís Miguel, org. (2004) - D. W. Griffith. Lisboa : Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

EISENSTEIN, Sergei (2009) - Glass House : Du projet de film au film comme projet. Wetteren : Les presses du réel.

EISENSTEIN, Sergei (2010) - Towards a Theory of Montage. Trans. Michael Glenny. London : I.B.Tauris & Co Ltd.

FRANÇOIS, Arnaud (1996) - La Cinematographie de l'Ouvre de Le Corbusier, in, Cinémathèque, 9, Primavera, pp.39-55.

GEADA, Eduardo (1998) - Os Mundos do Cinema. Lisboa : Editorial Notícias.

GOODWIN, James (1993) - Eisenstein, Cinema, and History. USA : University of Illinois Press.

GRIFFITH, D.W. - The Birth of a Nation [Filme]. G.B. : Eureka Video, 2000. 1 filme em DVD, (190 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1915.

GRIFFITH, D.W. - Intolerance [Filme]. Netherlands : Pickwick Group Limited, 2006. 1 filme em DVD, (162 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1916.

HITCHCOCK, Alfred - *The Lodger* [Filme]. G.B. : GMVS Limited, [s.d]. 1 filme em DVD, (79 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1926.

HITCHCOCK, Alfred - *Fragile Virtù (Easy Virtue)* [Filme]. G.B. : Film per tutti, [s.d]. 1 filme em DVD, (89 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1927.

HORNEKOVÁ, Jana ; KSANDR, Karel ; SZADKOWSKA, Maria ; SLAPETA, Vladimir (2011) - The Müller House in Prague. 3rd ed. Trad. Alistair Millar. Prague : City of Prague Museum.

JACOBS, Steven (2007) - The Wrong House : The Architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam : 010 Publishers.

KIRBY, Lynne (1997) - Parallel Tracks : The Railroad and Silent Cinema. Durham : Duke University Press.

KSANDR, Karel, ed. (2000) - Villa Müller. Prague : Argo Publishers.

LANG, Fritz - *Die Nibelungen* [Filme]. G.B. : CB, 2004. 1 Filme em DVD, (143 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1924.

LANG, Fritz - *Metropolis* [Filme]. Portugal : Divisa Home Video, 2008. 1 Filme em DVD, (116 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1927.

LE CORBUSIER (1960) - Précisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme. Paris : Éditions Vincent, Fréal & C.

LE CORBUSIER (1996) - Esprit de Vérité, in, Cinémathèque, 9, Primavera, pp. 56-58.

LE CORBUSIER (2006) - Le Corbusier Un Homme à sa Fenêtre : Textes choisis 1925-1960. Lyon : Fage éditions.

LE CORBUSIER (2007) - A Viagem do Oriente. São Paulo : Cosac & Naify.

LE CORBUSIER - Twentieth-century Building and Twentieth-century Living, in, RISSELADA, Max (2008a) - Raumplan Versus Plan Libre : Adolf Loos/Le Corbusier. Rotterdam : 010 Publishers.

LE CORBUSIER (2008b) - Vers une Architecture. Paris : FLC/ADAGP.

L'HERBIER, Marcel (1924) – *L'Inhumaine* [Em linha]. França. [Consult. 17 Abril 2012]. Disponível em WWW : <URL :http://www.dailymotion.com/video/xrc6h_l-inhumaine_shortfilms>. Filme consultado na íntegra em Dezembro 2011 : Bibliothèque nationale de France.

L'HERBIER, Marcel (1979) - La Tête qui Tourne. Paris : Belfond.

LOOS, Adolf (2004) - Ornamento e Crime. Trad. Lino Marques. Lisboa : Edições Cotovia.

LOOS, Adolf - Regarding Economy, in, RISSELADA, Max (2008) - Raumplan Versus Plan Libre : Adolf Loos/Le Corbusier. Rotterdam : 010 Publishers.

LOOS, Claire Beck (2011) - Adolf Loos : A Private Portrait. Los Angeles : DoppelHouse Press.

MALLET-STEVENSON, Robert (1977) - Le Cinéma et les Arts l'Architecture, in, L'HERBIER, Marcel - Intelligence du cinématographe. Paris : Editions d'Aujourd'hui.

MALLET-STEVENSON, Robert (1991) - Le Décor, in, Iris, 12 - Cinema & Architecture. Paris : Méridiens Klincksieck.

MARTINS, Carlos A. Ferreira - Uma Leitura Crítica, in, LE CORBUSIER (2004) - Precisões Sobre um Estado Presente da Arquitectura e Urbanismo. São Paulo : Cosac & Naify.

McGILLIGAN, Patrick (2003) - Alfred Hitchcock : A Life in Darkness and Light. New York : Harper.

MERRITT, Russell - Os Biographs de Griffith para os anos 90, in, Madeira, Maria João ; Oliveira, Luís Miguel, org. (2004) - D. W. Griffith. Lisboa : Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

MURNAU, F.W. - Nosferatu [Filme]. Netherlands. Pickwick Group Limited, 2010. 1 filme em DVD, (79 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1922.

MURNAU, Friedrich W. - Aurora (Sunrise: A song of two humans) [Filme]. Portugal. Costa do Castelo, S.A., 2006. 1 filme em DVD, (91 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1927.

MORIN, Edgar (1997) - O Cinema ou o Homem Imaginário. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa : Relógio d'Água Editores.

NEWMAN, Dietrich - Antes e Depois de Metropolis : O Cinema e a Arquitectura em Busca da Cidade Moderna, in, RODRIGUES, António, dir. (1999) - Cinema e Arquitectura. Lisboa : Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

PALLASMAA, Juhani (2007) - The Architecture of Image : Existential Space in Cinema. 2nd ed. Helsinki : Rakennustieto Publishing.

PENZ, François (1994) - Cinema and Architecture, in, Architectural Design Profile – Architecture & Film; p.38-41. Reino Unido.

PLOSSU, Bernard ; CARRASSAN, François (2003) - L'Étrange Destin de la Villa Noailles. Paris : Éditions de L'Yeu.

RAMOS, Jorge Leitão (1981) - Sergei Eisenstein. Lisboa : Livros Horizonte.

RAY, Man - Les Mystères du Château de Dé [Filme]. França. Editions du Centre Pompidou, 2007. 1 filme em DVD, (35 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1929.

RISSELADA, Max, ed. (2008) - Raumplan Versus Plan Libre : Adolf Loos/Le Corbusier. Rotterdam : 010 Publishers.

SADOUL, Georges (1993) - Dicionário dos Cineastas. Lisboa : Livros Horizonte.

SBRIGLIO, Jacques (2008) - Le Corbusier : The Villa Savoye. Paris : Fondation Le Corbusier.

SOARES, Maria João (2011) - The Future is Now, in, CHAVES, Mário ed. - Que Futuro? Lisboa : Universidade Lusíada Editora.

TOULET, Emmanuelle, dir. (1995) - Le Cinéma au Rendez-Vous des Arts – France, années 20 et 30. Paris : Bibliothèque Nationale de France.

TOURNIKIOTIS, Panayotis (2002) - Adolf Loos. New York : Princeton Architectural Press.

VAILLANT, Odile - Robert Mallet-Stevens : Architecture, Cinema and Poetics, in, PENZ, François; THOMAS, Maureen, ed. (1997) - Cinema & Architecture : Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. London : British Film Institute.

VALENTINE, Maggie - Escape by Design, in, LAMSTER, Mark, ed. (2000) - Architecture and Film. USA : Princeton Architectural Press.

VERTOV, Dziga - L'Homme a la Camera [Filme]. França. Bach Films, 2010. 1 filme em DVD, (69 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1929.

VIDLER, Anthony (1992) - The Architecture Uncanny : Essays in the Modern Unhomely. Cambridge : The MIT Press.

VIDLER, Anthony (2001) - Warped Space : Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture. Cambridge : MIT Press.

VOLPI, Cristiana - Formation, Influences et Premiers Travaux, in, CINQUALBRE, Olivier, ed. (2005) - Robert Mallet-Stevens : L'oeuvre complète. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

WIENE, Robert - Das Cabinet Des Dr Caligari [Filme]. G.B. Eureka Video, 2000. 1 filme em DVD, (72 min.) : p&b. Originalmente realizado em 1920.

WILSON, Christina - Cedric Gibbons : Architect of Hollywood's Golden Age, in, LAMSTER, Mark, ed. (2000) - Architecture and Film. USA : Princeton Architectural Press.

WOLLEN, Peter (2002) - Paris Hollywood : Writings on Film. London : Verso.

ZEVI, Bruno (Ago-Set 1950) - Architettura per il cinema e cinema per l'architettura, in Bianco e Nero, 8-9, p. 60-63. Roma : Edizioni dell'Ateneo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BOCK, Ralf (2007) - Loos, Works and Projects. Milano : Skira.

CARRASSAN, François (2010) - L'Improbable Destin de la Villa Noailles. Marseille : Images En Manoeuvres Éditions.

COHEN, Jean-Louis (2006) - Le Corbusier 1887-1965 : Lirismo da Arquitectura da Era da Máquina. Colónia : Taschen.

COSTA, João Bénard da, (1990) - Cinema Mudo Italiano 1905-1923. Lisboa : Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

DELEUZE, Gilles (2004b) - A Imagem-Tempo : Cinema 2. Trad. Rafael Godinho. Lisboa : Assírio e Alvim.

DOANE, Mary Ann (2002) - The Emergence of Cinematic Time : Modernity, Contingency, The Archive. Cambridge : Harvard University Press.

EISENSTEIN, Sergei (1947) - The Film Sense. Trad. Jay Leyda. New York : Harcourt, Brace & World, Inc.

EISENSTEIN, Sergei (1949) - The Film Form – Essays in Film Theory. Trad. Jay Leyda. New York : Harcourt, Brace & World, Inc.

GOROSTIZA, Jorge (2007) - La Profundidad de la Pantalla. Santa Cruz de Tenerife : Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

GRANJA, Vasco (1981) - Dziga Vertov. Lisboa : Livros Horizonte.

JENCKS, Charles (1975) - Le Corbusier and the Tragic View of Architecture. London : Allen Lane.

LAMSTER, Mark, ed. (2000) - Architecture and Film. New York : Princeton Architectural Press.

LE CORBUSIER [s.d.] - Une Petite Maison. Basel : Birkhäuser.

LE CORBUSIER (1982) - Manière de Penser L'Urbanisme. Paris : Denoel.

LE CORBUSIER (2004) - Precisões Sobre um Estado Presente da Arquitectura e Urbanismo. Trad. Carlos Marcondes de Moura. São Paulo : Cosac & Naify.

LE CORBUSIER (2007) - La Charte d'Athènes. Paris : F.L.C./Adagp.

LEFEBVRE, Martin, ed. (2006) - Landscape and Film. New York : Routledge.

MOUSSINAC, Léon (1964) - Serguei Michailovitchisenstein. Paris : Éditions Seghers.

NESBET, Anne (2007) - Savage Junctures : Sergei Eisenstein and the shape of Thinking. London/New York : IB Tauris & Co Ltd.

NEUMANN, Dietrich, ed. (1996) - Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner. New York : Prestel.

PENZ, François; THOMAS, Maureen, ed. (1997) - Cinema & Architecture : Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. London : British Film Institute.

SALMON, Jacqueline ; SCHEFER, Jean Louis (2003) - Cube. Paris : Éditions de L'Yeuse.

TRUFFAUT, François (1984) - Hitchcock. New York : Simon & Schuster, INC.

VEGESACK, Alexander von ; MOOS, Stanislaus von ; RÜEGG, Arthur ; KRIES, Mateo, eds. (2007) - Le Corbusier : The Art of Architecture. Weil am Rhein : Vitra Design Museum in collaboration with The Netherlands Architecture Inst. (NAI), and the Royal Institute of British Architects (RIBA).

VIRILIO, Paul (1989) - War and Cinema, the Logistics of Perception. Londres/Brooklyn : Verso.

WOLFGANG, Jacobsen ; SUDENDORF, Werner, ed. (2000) - Metropolis : Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur / A Cinematic Laboratory for Modern Architecture. Stuttgart/London : Edition Axel Menges.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAFIA

- BUÑUEL, Luis - L'Âge d'Or (1930). França.
- CHENAL, Pierre - Architecture d'Aujourd'hui (1930). França.
- COCTEAU, Jean - Le Sang d'un Poète (1930). França.
- CLAIR, René - À Nous la Liberté! (1931). França.
- CLAIR, René - Le Million (1931). França.
- DIAMANT-BERGER, Henry - Les Trois Mousquetaires (1921). França.
- EISENSTEIN, Sergei - Statchka, A Greve (1924). URSS.
- EISENSTEIN, Sergei - Bromenosets Potemkine, O Couraçado de Potemkine (1925). URSS.
- EISENSTEIN, Sergei - Oktiabr, Outubro (1927). URSS.
- EISENSTEIN, Sergei - Generalnaia Linnia, A Linha Geral (1928). URSS.
- EISENSTEIN, Sergei - Alexandre Nevsky (1938). URSS.
- EISENSTEIN, Sergei - Ivan Grozny, Ivan o Terrível (1945). URSS.
- GRIFITH, D.W. - The Birth of a Nation (1915). USA.
- GRIFITH, D.W. - Intolerance (1916). USA.
- HITCHCOCK, Alfred - The Pleasure Garden (1925). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - The Lodger : A Story of the London Fog (1926). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - Easy Virtue (1927). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - Blackmail (1929). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - Number Seventeen (1932). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - The Man Who Knew Too Much (1934). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - The 39 Steps (1935). GB.
- HITCHCOCK, Alfred - Sabotage (1936). GB.

HITCHCOCK, Alfred - The Secret Agent (1936). GB.

HITCHCOCK, Alfred - The Lady Vanishes (1938). GB.

HITCHCOCK, Alfred - Jamaica Inn (1939). GB.

LANG, Fritz - Die Nibelungen (1924). Alemanha.

LANG, Fritz - Metropolis (1927). Alemanha.

LANG, Fritz - Das Testament des Dr. Mabuse (1933). Alemanha.

L'HERBIER, Marcel - L'Inhumaine (1924). França.

LUMIÈRE, Louis; LUMIÈRE, Auguste - L'Arrivée d'un Train à La Ciotat (1895). França.

MURNAU, F.W. - Nosferatu : eine Symphonie des Grauens (1922). Alemanha.

MURNAU, F.W. - Faust : Eine Deutsche Volkssage (1926). Alemanha.

MURNAU, F.W. - Sunrise : A Song of Two Humans (1927). USA.

RENOIR, Jean - La Grande Illusion (1937). França.

RAY, Man - Les Mystères du Château du Dé (1929). França.

VERTOV, Dziga - Tchelovek S Kinoapparatom, *O Homem da Câmara de Filmar* (1929). URSS.

WIENE, Robert - Das Cabinet Des Dr. Caligari (1920). Alemanha.

Nota: Optou-se por traduzir somente os títulos cuja língua original é o russo.