

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA
EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO
ARQUITECTÓNICO**

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Tânia Moreira David

Lisboa, Setembro/2016

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

Tânia Moreira David

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de projecto cinematográfico - especialização em Dramaturgia e realização, realizada sob a orientação científica de Vítor C. A. Gonçalves, Professor Adjunto, Área de Realização e co-orientação científica de João Maria Mendes, Professor Coordenador, Área de Argumento.

Lisboa, Setembro/2016

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização do presente projecto, particularmente aos meus pais, à minha irmã, ao Pedro Castro Neves, à Filipa Correia, à Sónia Pereira, à Madalena Areal, à Rita Cruchinho Neves, ao Hugo Salvado, ao professor orientador Vítor Gonçalves, e ao professor co-orientador João Maria Mendes.

Ao Gil e ao Gaël

Ao meu avô Jacinto

RESUMO

Palavras-chave: Experiência; Sensorial; Espaço arquitectónico; Dança; Figuração; Cinema; Háptico.

O presente projecto pretende investigar modalidades de figuração cinematográfica da experiência sensorial do espaço arquitectónico, que convoquem o corpo do espectador na sua totalidade sensível. O trabalho organiza-se em duas partes.

A primeira parte procura uma definição para o objecto do projecto enfatizando as suas qualidades matéricas e sensuais. A dança surge neste âmbito como meio privilegiado de vivência do espaço arquitectónico.

A segunda parte incide na exploração de distintos modos de figuração cinematográfica da experiência arquitectónica. Dividindo-se em três capítulos:

O primeiro capítulo destaca o dispositivo cinematográfico como um meio de descoberta, capaz de reeducar o espectador e de apelar à sua fisicalidade, permitindo o questionamento da arquitectura enquanto prática artística construtora de experiências significativas.

No segundo capítulo são investigados diferentes modos de figuração da experiência arquitectónica. Com base nos conceitos de espaço háptico, espaço qualquer e visualidade háptica, aptos a expressar sensações e afectos, são analisados dois filmes: *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson e *Páginas Escondidas* (1992) de Alexander Sokurov.

No último capítulo, o filme *Casa, Corpo sem fim* exhibe uma abordagem experimental à figuração da experiência sensorial do espaço arquitectónico. A dança surge em paridade com o cinema como modo elevado de recriação do espaço.

ABSTRACT

Keywords: Experience; Sensorial; Architectural space; Dance; Representation; Cinema; Haptic.

The present project aims to investigate the representation modalities of the sensorial experience in architectural space, which call out for the total sensibility of the spectators' body. The work is organized in two parts.

The first part looks out for a definition of the project's object emphasizing its sensual and material qualities. Dance appears in this context as an elevated way of experiencing architectural space.

The second part explores distinct ways of representing cinematically the architectural experience. It is divided in three chapters:

The first chapter emphasises on cinema as a medium of revelation, capable of educating and appealing to the spectator's physicality, allowing the questioning of architecture as an artistic practice that creates meaningful experiences.

In the second chapter, research is made on distinct ways of representing the architectural experience. Starting from the concepts of haptic space, any-space-whatever, and haptic visuality, able to convey sensations and affects, two films are analysed: Robert Bresson's *Pickpocket* (1959) and Alexander Sokurov's *Whispering Pages* (1992).

Finally, the film *Casa, Corpo sem fim* presents an experimental approach to the representation of the sensorial experience in architectural space. Dance appears along with cinema as a high means of recreating space.

ÍNDICE

RESUMO	V
ABSTRACT	VI
INTRODUÇÃO	1
PARTE I	
A EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO	3
1. A experiência sensorial do espaço arquitectónico	4
2. Recriar o espaço arquitectónico: o corpo que dança	11
PARTE II	
A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO	15
CAPÍTULO I	
O CINEMA COMO DISPOSITIVO PRIVILEGIADO DE FIGURAÇÃO E COMPREENSÃO DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO	16
1. O cinema como experiência crítica do espaço arquitectónico	16
2. O cinema como aparato de descoberta	18
3. O cinema como dispositivo que convoca a fisicalidade do espectador	20
CAPÍTULO II	
A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO	23
Nota	23

1. O háptico	24
2. O espaço háptico e o espaço óptico	25
3. O <i>espaço qualquer</i> : a recriação afectiva do espaço arquitectónico	28
3.1. O <i>espaço qualquer</i> de Robert Bresson	28
3.2. Análise filmica: o <i>espaço qualquer</i> de <i>Pickpocket</i> , a recriação afectiva da experiência arquitectónica do quarto de Michel	32
4. A imagem e o som hápticos: a recriação afectiva da experiência sensorial do espaço arquitectónico	36
4.1. A <i>visualidade háptica</i>	36
4.2. Imagem-tempo - imagem táctil	39
4.3. O som háptico	41
4.4. Análise filmica: a imagem e o som hápticos de <i>Páginas Escondidas</i> , a recriação afectiva da experiência sensorial do espaço arquitectónico	44
Conclusão	51
CAPÍTULO III	
PROJECTO FÍLMICO: CASA, CORPO SEM FIM	54
Breve nota	54
1. O cinema e a dança: a recriação do espaço arquitectónico	55
2. Intenções filmicas	57
CONCLUSÃO	64
BIBLIOGRAFIA CITADA	68
FILMOGRAFIA CITADA	72
APÊNDICE

INTRODUÇÃO

A primeira parte deste projecto expõe uma síntese que encerra uma reflexão sobre o objecto que pretendemos pensar e figurar cinematograficamente - a experiência sensorial do espaço arquitectónico - para que seja mais clara a sua compreensão. O pensamento sobre a vivência do espaço tem como referência o movimento crítico ao ocularcentrismo na arquitectura - que emergiu fortemente na primeira década do século XXI - com o propósito de uma rehierquização da visão perante os restantes sentidos. Isto quer significar uma enfatização das qualidades sensuais e matéricas do espaço e no conseguinte apelo à consciência e ao corpo na sua totalidade sensível. A dança surge neste âmbito como um meio superlativo de vivência do espaço arquitectónico.

A segunda parte do trabalho segue este movimento crítico no campo da imagem filmica. Organiza-se em três capítulos, e incide na procura de um modo sensível de figurar cinematograficamente a experiência sensorial do espaço arquitectónico, afirmando a intenção de uma óptica de tendência háptica que integre os distintos órgãos dos sentidos.

O primeiro capítulo aborda três questões que, no nosso entender, fazem do cinema um meio privilegiado para compreender e figurar o tema escolhido, permitindo a problematização da arquitectura enquanto prática artística desencadeadora e construtora de experiências emocionais e significativas.

O segundo capítulo, com o objectivo de pensar a figuração da experiência arquitectónica, apresenta os conceitos filmicos que vão dar corpo a este trabalho de investigação: o espaço háptico e o espaço óptico, o espaço qualquer, a visualidade háptica. Como base em alguns destes pressupostos são analisados dois filmes, pertencentes a períodos diferentes da história do cinema, especificamente ao cinema moderno e contemporâneo, que encerram uma recriação afectiva da vivência da arquitectura, exibindo metodologias críticas e abordagens filmicas distintas:

Pickpocket (1959) de Robert Bresson e *Páginas Escondidas* (1992) de Alexander Sokurov.

O terceiro e último capítulo expõe as intenções do projecto filmico *Casa, Corpo sem fim*, que pretende figurar e recriar através do dispositivo cinematográfico a experiência arquitectónica, enquadrando-o na tendência da arte contemporânea. Esta vivência é no contexto deste filme realizada por meio do movimento dançado. Procuramos estabelecer relações com as sequências filmicas analisadas e os conceitos expostos no capítulo anterior.

O Apêndice final apresenta através de fotogramas seleccionados os dois filmes abordados no Capítulo II. Estas imagens pretendem funcionar como material complementar ao texto de análise filmica.

PARTE I
A EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

1. A experiência sensorial do espaço arquitectónico

Na década de vinte, László Moholy-Nagy, uma das figuras chave do pensamento modernista, acreditava no valor da educação sensorial. Pensava que só através da integração dos sentidos e do intelecto o individuo podia evoluir equilibradamente e assim enfrentar as complexidades da vida moderna. O homem devia ser incentivado a utilizar os seus sentidos - visão, olfacto, tacto, paladar e audição - bem como o cinestésico¹.

Moholy-Nagy considerava não existir uma ideia clara sobre o conceito de espaço, no entanto antes de procurar uma definição, atenta que o espaço é um meio expressivo e uma experiência humana. É na física que encontra um ponto de partida para uma tentativa de definição de espaço: “o espaço é uma relação posicional entre corpos” (Moholy-Nagy, 2005: 195).

Posteriormente desenvolve esta noção e pensa na configuração do espaço como sendo a composição das relações entre as posições desses mesmos corpos ou volumes. O homem toma consciência dessas relações de posição, utilizando o sentido da visão, mas experiencia o espaço através do movimento do seu corpo que conseqüentemente altera a sua própria posição e a configuração do espaço. Como refere:

“o homem compreende o espaço (...) a partir do seu sentido visual em fenómenos como: perspectivas amplas, superfícies que se encontram e se interceptam, interpenetrações, relações de proporção, luz (...) a partir do movimento: em diversas direcções espaciais, por meio da comunicação horizontal, vertical, diagonal, cruzamentos, saltos etc” (Moholy-Nagy, *idem*: 196).

Considera ainda que o espaço é uma realidade da nossa vida e pode ser experienciado de um modo orgânico, isto é, a experiência do espaço pode ser realizada através da utilização consciente dos nossos sentidos. Como expõe:

¹ A cinestesia é a percepção ou sensibilidade da posição, deslocamento, equilíbrio, peso e distribuição do próprio corpo e das suas partes. <http://www.priberam.pt>.

“(…) pode ser vivenciado por meio do sentido do tacto. Outras possibilidades de vivência do espaço encontram-se nos órgãos acústicos e nos órgãos de equilíbrio; além disso, elas também estão presentes noutros modos de sensibilidade dos nossos corpos. A consciência a respeito desses âmbitos sensíveis prestará também à arquitectura um grande serviço” (Moholy-Nagy, 2005: 196).

Esta reflexão sobre o espaço já encerra um ponto de vista que inclui a noção de participação sensível. Isto quer significar, que o corpo experiencia o espaço arquitectónico através de um movimento consciente, convocando os sentidos, num todo sinestésico².

Na mesma linha de pensamento do artista húngaro, o arquitecto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa, num ensaio recente reflecte sobre a experiência da arquitectura³. Considera o espaço arquitectónico como sendo o espaço habitado pelo homem através do movimento do corpo com o auxílio dos sentidos e da consciência, e não só o espaço material e construído como se apresenta ao sentido da visão, como refere:

“As verdadeiras experiências arquitectónicas consistem, por exemplo, na aproximação ou no confronto com um edifício, e não só na apreensão formal da sua fachada; no acto de entrar e não na simples visualização do desenho da porta; no olhar para o interior ou exterior através de uma janela e não na janela como objecto visual. O espaço arquitectónico é o espaço vivido e o espaço vivido transcende o seu carácter geométrico e dimensional” [tradução da autora] (Pallasmaa, 2008: 65).

O espaço arquitectónico surge deste ponto de vista para além das suas características físicas: forma, matéria, coordenadas geométricas e dimensões fixas. Só adquirindo verdadeiro sentido quando vivenciado pelo homem por meio do movimento.

Pallasmaa defende um retorno a uma arquitectura sensual e matérica que desperte o corpo e os sentidos de quem a vivencia, substituindo a visão cartesiana e racional do espaço. Critica os espaços arquitectónicos feitos para o “olho”, isto é, a visão frontal que nos distancia dos objectos, propondo como alternativa outro tipo de visão, a

² A sinestesia tem que ver com a produção de uma sensação através de um outro sentido. Ver adiante p.38.

³ Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, 2005.

periférica, que em diálogo com os restantes sentidos envolve-nos no mundo, proporcionando uma arquitectura da proximidade e do intimismo. Segundo o autor uma experiência plena do espaço arquitectónico encerra uma participação do corpo como um todo que convoca de maneira equivalente os nossos sentidos. Como expõe: “Qualquer experiência significativa da arquitectura é multissensorial; as qualidades do espaço, da matéria e da escala são percebidas de igual modo por meio dos olhos, ouvidos, nariz, pele, esqueleto e através dos músculos” [trad. a.] (Pallasmaa, 2008: 41).

Há ainda, na experiência do espaço arquitectónico uma relação de reciprocidade: o objecto arquitectónico, despoleta, organiza e orienta o comportamento e a acção do homem, e deste modo permite-lhe alcançar outras dimensões da sua existência, influenciando-o por sua vez, na concepção e construção do mundo envolvente. Maurice Merleau-Ponty, no âmbito da fenomenologia existencial, pensa o homem como sujeito corpóreo e consciente, e ao mesmo tempo, objecto no mundo material. Segundo o autor há uma relação de pertença recíproca e íntima entre o corpo e o mundo. Como declara: “O nosso corpo está no mundo como o coração está no organismo: mantém o espectáculo visível constantemente activo, transmite-lhe vida e suporta-o, e com ele forma um sistema” [trad. a.] (Merleau-Ponty, 1968: 235). Entramos numa pré-existência histórica, cultural e material, com a qual estabelecemos uma inter-relação. O objecto arquitectónico não está completo, isto é, embora apresente uma definição do ponto de vista material: espaço, forma, matéria, é o homem que pelo corpo e a consciência lhe dá sentido e completude.

Outro elemento relevante da experiência arquitectónica tem que ver com o apelo intrínseco dos objectos arquitectónicos. Segundo Henri Bergson, existe uma acção implícita em todos os objectos ou estruturas que nos envolvem. Isto quer significar no contexto deste projecto, uma narrativa descrita pelo modo como o espaço foi pensado, desenhado e construído, e pela relação de posição entre as partes que o constituem, a sua topologia. Esta acção implícita pode convocar o corpo humano para um movimento físico que varia consoante a sua predisposição para se relacionar com o espaço. As acções latentes que o espaço arquitectónico encerra não estão condicionadas somente à sua função utilitária, reflectem possíveis e múltiplas reacções do corpo, como refere o filósofo, em *Matéria e Memória* (1895): “os

objectos (...) devolvem portanto ao meu corpo, como faria um espelho, a sua influência eventual (...) *Os objectos que cercam o meu corpo reflectem a acção possível do meu corpo sobre eles*” (Bergson, 1999: 15). O corpo humano reage ou não à influência e apelo dos espaços, edifícios e objectos, conforme a sua predisposição para agir. Por exemplo, pode seguir um percurso conforme indicado pela forma, matéria e cor do pavimento, ou pode subverter esse percurso e recriar um outro caminho através do espaço, sem atender às referências predefinidas, com vista a alcançar o mesmo lugar. Esta possibilidade de movimento é um aspecto inseparável do modo como experienciamos a arquitectura.

Assim, compreender o espaço arquitectónico é mergulhar nele e ouvir a sua invocação: sentir as atmosferas, as texturas, as cores, as formas, num movimento que ultrapassa a mera identificação da função do edifício, do estilo, das características relevantes, ou da época em que foi construído. Não é suficiente reconhecer o contexto histórico, cultural e social, para entender a arquitectura, é necessário vivê-la. A arquitectura não é um fim em si mesma, mas um meio para construirmos uma existência significativa. Como refere Pallasmaa: “A função intemporal da arquitectura é criar metáforas que corporizam a nossa existência e estruturam a nossa experiência no mundo” [trad. a.] (Pallasmaa, 2008: 71). Uma experiência plena do espaço arquitectónico projecta-nos para uma dimensão temporal, espacial e material de harmonia com a envolvente. Ainda Pallasmaa:

“Nas experiências memoráveis da arquitectura, o espaço e o tempo fundem-se numa única dimensão, na essência do ser que entra na nossa consciência. Ao identificarmos-nos com este espaço, este lugar, este momento, estas dimensões tornam-se parte da nossa existência. A arquitectura é a arte da reconciliação entre nós e o mundo, e esta mediação acontece através dos sentidos” [tradução da autora] (Pallasmaa, *idem*: 72).

A relação harmónica que se estabelece entre o homem e o espaço arquitectónico, só é comparável às percepções da infância, em que o espanto da descoberta é um elemento constante da nossa vivência.

Steen Eiler Rasmussen, arquitecto dinamarquês, numa reflexão realizada no final dos anos cinquenta, considera que as experiências que acumulámos na infância são essenciais para podermos entender a arquitectura e os elementos que a constituem⁴. Na infância entramos em contacto e familiarizamo-nos com o mundo dos objectos, ocasiões que nos possibilitam aprofundar a relação sensorial com o espaço envolvente. A utilização dos sentidos oferece-nos uma percepção acerca do carácter agradável ou desagradável desses objectos, constituindo-se como uma forma de aprendizagem primordial.

Nesta exploração táctil e sensorial apreendemos as características das coisas que nos rodeiam e aprendemos a apreciá-las de acordo com o seu peso, solidez, textura, cor, temperatura⁵. Numa fase posterior do crescimento, já não temos necessidade de tocar e manipular os objectos; depois de os explorarmos vezes suficientes, somos capazes de os apreender recorrendo somente ao sentido da visão. Como expõe Rasmussen:

“Quando nos referimos a uma chávena como tendo uma forma “suave”, é sobretudo devido a uma série de experiências que acumulámos na infância que nos ensinaram o modo como os materiais duros ou moles, respondem à manipulação. A ideia de suavidade ou rigidez, adquirida a partir de objectos pequenos e manipuláveis, pode ser do mesmo modo aplicada às grandes estruturas” [tradução da autora] (Rasmussen, 1992: 21).

A memória que adquirimos das experiências à escala da mão - das formas e dos materiais - é indispensável para apreciarmos e vivenciarmos as qualidades de um edifício ou estrutura edificada, seja ela de pequena ou grande escala. Por exemplo, se atentarmos num arco construído em tijolo à vista, somos capazes intuitivamente de apreender a delicadeza da forma curva, e ao mesmo tempo a maleabilidade do material principal que constitui o tijolo, a argila, mesmo que esta se apresente solidificada no momento da construção do arco.

⁴ Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, 1959.

⁵ Esta fase do desenvolvimento infantil corresponde ao estágio sensório-motor, na teoria cognitiva de Jean Piaget.

De modo a construirmos a nossa vivência presente, temos de valorizar as experiências sensoriais da infância. A experiência passada vai contribuir para a nossa relação sensível com os objectos e o espaço arquitectónico. Como diz Rasmussen: “Visto que a nossa compreensão e os nossos sentimentos estão alicerçados no passado, a nossa relação sensual com um edifício tem de respeitar essas memórias. Imagens, ambientes, formas” [trad. a.] (Rasmussen, 1992: 25).

Com uma abordagem semelhante, centrado sobretudo na atmosfera que diz respeito à combinação que a luz e a matéria proporcionam ao espaço construído, sendo a relação destes elementos componentes do espaço que convoca a nossa memória das pequenas percepções, Peter Zumthor reflecte sobre a sua prática arquitectónica:

“Quando projecto um edifício, encontro-me com frequência mergulhado em memórias antigas, quase esquecidas, e tento lembrar-me da situação arquitectónica, o que significou para mim nesse momento, e penso como me pode ajudar agora reviver aquela atmosfera vibrante, impregnada pela presença simples das coisas” [tradução da autora] (Zumthor, 1998: 9).

O arquitecto utiliza frequentemente antigas memórias de infância, quando quer reviver uma sensação e recriá-la na sua prática, dá como exemplo, uma atmosfera particular em casa de um familiar: o pavimento suave de betão aquecido pelo sol; os sons das portas que fechavam de distintas maneiras; a luz da cozinha, o único espaço verdadeiramente iluminado da casa e que ficou permanentemente ligado ao seu conceito de cozinha. No outono, o pavimento exterior de pedra coberto pelas folhas dos castanheiros.

As memórias dos ambientes; a luz, os materiais, o som e a temperatura dos espaços, a forma dos objectos, resultam de experiências intensas e emotivas do espaço arquitectónico que são indeléveis da biografia do arquitecto suíço e constituem um reservatório de imagens e sensações utilizadas na sua prática profissional. Estas imagens contêm a essência da experiência da arquitectura: “Estas memórias encerram as experiências arquitectónicas mais profundas que conheço” [trad. a.] (Zumthor, 1998: 10).

As memórias de infância não servem só o arquitecto no exercício da sua profissão, são essenciais para a nossa vivência. A informação adquirida na infância vai moldar o modo como sentimos a arquitectura, porque fornece as bases para a nossa percepção da matéria, da forma e do espaço. Assim, parece-nos imprescindível a convocação das nossas memórias corporais, fundamentais na recriação consciente, atenta, e sensual do espaço arquitectónico.

A natureza desta experiência é um elemento construtivo intrínseco ao desenvolvimento do ser humano, constituindo um ponto de partida para a abordagem do presente projecto.

2. Recriar o espaço arquitectónico: o corpo que dança

O espaço arquitectónico é percebido de um modo mais completo utilizando os nossos sistemas sensorial e o movimento do nosso corpo, no entanto a experiência arquitectónica pode ser realizada mais intensamente se o movimento for dançado. Para pensarmos a utilização da dança como um meio de experienciar o espaço de uma maneira plena, apontamos como referência alguns autores que no nosso entender reflectem criativamente sobre as relações frutuozas que se estabelecem entre o corpo que dança e o espaço arquitectónico.

Moholy-Nagy que procurava tanto no seu trabalho de investigação como na sua actividade de docente relacionar a arquitectura com as outras artes⁶, considera a dança como um meio privilegiado de percepção do espaço, num excerto incluído nas conferências que deu como professor da escola Bauhaus, entre 1923-28, diz:

“o espaço é vivenciado de modo mais imediato por meio do movimento, num grau mais elevado por meio da dança. A dança é ao mesmo tempo um meio-essencial para satisfazer desejos de configuração de espaço. Ela pode condensar o espaço, pode dividi-lo: o espaço dilata-se, afunda e paira-flutua em todas as direcções” (Moholy-Nagy, 2005: 195).

No mesmo sentido, Lina Bo Bardi pensa na dança como expressão superior do contacto entre o homem e o espaço arquitectónico. Nas conferências dadas em El Salvador declara que o investimento afectivo do homem, por meio do movimento dançado, é essencial para a recriação da arquitectura:

“A arquitectura é criada, 'inventada de novo', por cada homem que anda nela, que percorre o espaço, subindo as escadas, ou descansando sobre um guarda-corpo, levantando a cabeça para olhar, abrir, fechar uma porta, sentar-se ou levantar-se e ter um contacto íntimo e ao mesmo tempo criar 'formas' no espaço; o ritual primitivo do qual surgiu a dança” (Bardi cit. por Oliveira, 2006, 358).

⁶ Moholy-Nagy defendia conceito de *Obra de arte total*.

Segundo a arquitecta modernista, o espaço arquitectónico não é um objecto acabado, só se realiza inteiramente por meio de uma dança coreografada pelo homem que instaura um tempo e um lugar, e não através de um movimento funcional, rotineiro e limitado, ou de um movimento desatento. A dança é formada por gestos e movimentos conscientes e atentos ao mundo envolvente que podem trazer para a nossa vivência um estado de harmonia desaparecido da experiência arquitectónica. O movimento dançado realiza-se ao som da música que emana do próprio espaço arquitectónico, das suas matérias constituintes.

De um modo mais aprofundado, José Gil numa reflexão sobre o corpo que dança, atenta que este evolui num espaço próprio, o espaço do corpo, que considera paradoxal, porque embora seja diferente do espaço objectivo⁷, não está afastado dele, interligando-se completamente até não ser possível distingui-lo desse espaço. O espaço do corpo é espaço objectivo investido de afectos e forças novas. Gil diz: “Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço é a pele tornada espaço. De onde as extrema proximidade das coisas e do corpo” (Gil, 2001: 58).

Para o filósofo, este espaço não é produzido só pelos bailarinos ou desportistas, é uma realidade constante, desde o momento em que há uma acção afectiva do corpo; trata-se de um espaço intensificado em relação ao tacto comum da pele. O espaço do corpo funciona como uma extensão do próprio corpo⁸, alargado os seus limites físicos e os seus contornos visíveis, excedendo o espaço objectivo; as suas coordenadas, orientações e referências fixas:

⁷ No contexto deste projecto, considera-se que o espaço objectivo equivale ao espaço arquitectónico, embora Gil se refira ao espaço em geral.

⁸ O autor refere a seguinte experiência: “completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contacto sobre toda a nossa pele. A água criou um espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira (Gil, 2001: 58).

“O corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objectivo estranho, com os seus objectos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. No espaço do corpo, este cria os seus referentes aos quais as direcções exteriores devem submeter-se” (Gil, 2001: 61).

O carácter do espaço do corpo nasce da aptidão do próprio corpo. Cada bailarino ou coreógrafo concebe um espaço diferente, consoante a sua idiossincrasia⁹. O espaço exterior adquire características diferentes consoante o corpo que o vivencia, toma outras formas, orientações, texturas, densidades. Os objectos que o constituem ganham qualidades emocionais distintas.

Gil refere que este espaço encerra vários aspectos paradoxais como a inexistência de limites internos enquanto, observado de um ponto de vista exterior, se trata de um espaço finito; ou o facto da sua dimensão primordial ser a profundidade, não perspectivista, mas topológica. Trata-se de uma profundidade não mensurável¹⁰, o que distingue o espaço objectivo do espaço do corpo. O autor refere: “O que é próprio desta profundidade é ligar-se ao lugar, dizendo-se então topológica: é uma certa ligação do corpo com o lugar que escava nele a sua profundidade. O espaço do corpo é esse meio espacial que cria a profundidade dos lugares” (Gil, *idem*: 65). Esta dimensão permite ao bailarino misturar-se com o espaço objectivo com a possibilidade de se dilatar, torcer, dispersar e reunir num só ponto.

Segundo este ponto de vista, o corpo que dança não evolui no espaço comum, mas num espaço e num tempo particulares; os movimentos do bailarino formam unidades espaço-tempo. Deste modo, o bailarino transforma com os seus gestos e o seu movimento o tempo cronológico e o espaço objectivo.

⁹ Gil refere o exemplo do coreógrafo e bailarino Rodolf von Laban que pensou um espaço em forma de icosaedro. O espaço do corpo é uma “experiência vivida do bailarino que se sente evoluir dentro de uma espécie de involucro que *suporta* o movimento” (Gil, 2001: 59).

¹⁰ “São por assim dizer dilatações e dobragens, *no mesmo lugar* e não numa extensão objectiva. Por exemplo só o desdobrar do espaço graças à profundidade faz com que o bailarino adquira uma “lentidão eterna” ao executar o movimento (Gil, *idem*: 66).

As cidades ocultas. 1.

Em Olinda, quem lá for com uma lente e procurar com atenção pode achar em qualquer parte um ponto não maior que uma cabeça de alfinete que se o observarmos um pouco ampliado se vê dentro dele os telhados as antenas os candeeiros os jardins os lagos, as faixas a atravessar as ruas, os quiosques nas praças, os campos de corridas de cavalos. Esse ponto não fica ali: ao cabo de um ano achamo-lo do tamanho de meio limão, depois como um cogumelo porcino, depois como um prato de sopa. E eis que se transforma numa cidade em tamanho natural, encerrada dentro da cidade de outrora: uma nova cidade que abre caminho no meio da cidade de antes e a empurra para fora.

Italo Calvino in *As Cidades Invisíveis*, 1972

PARTE II
A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO
ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

CAPÍTULO I

**O CINEMA COMO DISPOSITIVO PRIVILEGIADO DE FIGURAÇÃO E
COMPREENSÃO DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO
ARQUITECTÓNICO**

1. O cinema como experiência crítica do espaço arquitectónico

Esta reflexão pretende inserir-se no movimento crítico ao ocularcentrismo que tem vindo a desenvolver-se sobretudo a partir da década de noventa. Isto é, a arquitectura do ocidente encontra-se com frequência desumanizada. A hegemonia da visão e a desvalorização dos outros sentidos no modo como esta é pensada, ensinada e comentada, resulta no desaparecimento das suas qualidades matéricas e sensuais. Segundo Juhani Pallasmaa, grande parte da arquitectura contemporânea perdeu a capacidade de despertar em quem a experiencia uma miríade de emoções e sensações. Reduz-se frequentemente a uma prática estéril de efeitos visuais que tem como consequência uma separação entre o homem, que se torna um espectador passivo, e a envolvente construída. Assim, raramente o objecto arquitectónico consegue alcançar a dimensão poética que nos convoca para uma participação sensível e emocional.

Ora, o cinema surge neste contexto, como um instrumento capaz de estimular a percepção da experiência sensorial do espaço, de um modo que pode convocar vários níveis da consciência, do sonho e da memória, que resultam num amplo espectro de sensações e emoções. Pallasmaa refere como exemplo, o cinema de Andrei Tarkovsky, concretamente o filme *Nostalghia* (1983), que recria espaços arquitectónicos maravilhosos, através de um trabalho sobre a luz e a matéria, invocando a memória de arquitecturas complexas:

“No filme *Nostalghia*, as imagens do quarto de Doménico, com a chuva a entrar através do telhado, estão entre as imagens arquitectónicas mais fascinantes que foram criadas até hoje (...) A qualidade dos detalhes e das associações, a fusão da figura e do fundo,

da matéria e da luz trazem à memória a complexidade do espaço, da ornamentação, do trompe d'oeil e da luz, no interior das igrejas rococós bávaras” [tradução da autora] (Pallasmaa, 2007: 91).

O dispositivo fílmico com os mecanismos que o constituem, permite um questionamento da experiência do espaço arquitectónico, nas suas diferentes dimensões: funcional, material e existencial. Condição necessária para que esta possa ser pensada de um modo mais completo.

As novas situações apresentadas pelo filme ensinam-nos a ver e a viver, e embora as imagens e acontecimentos mostrados pelo cinema possam ser ficcionais, as emoções sentidas ao percepcioná-los são reais, como demonstra o excerto de Pallasmaa. Estas emoções para João Maria Mendes, são experienciais e podem incorporar-se significativamente na nossa vivência. O filme exhibe a faculdade de informar e reeducar o olhar do espectador. Como refere o autor:

“O que o filme propõe ao espectador não é que nele encontre o real, mas o inverso: propõe-lhe que nele mergulhe e seja depois capaz de ver, no real, e nele inscrever, percepcionando-o emocionalmente de um modo novo, o que começou por ver no ecrã (o exercício de matriz realista a que Bazin chamou “alucinação verdadeira”); novas figurações que o filme lhe revelou e que ele poderá inscrever, ou não, na experiência vivida. Um olhar educado pela imagem não percepciona o mundo de modo banal, porque inscreve no mundo o que aprendeu com a imagem” (Mendes, 2012: 27).

Assim, o cinema tem a capacidade de revelar situações e acontecimentos que podem emocionar o espectador, despoletando nele novas maneiras de pensar e percepcionar o espaço arquitectónico. Permite que este utilize o que absorveu na experiência fílmica na sua própria vivência pessoal de um modo mais informado, e que possa recriar ele próprio em contacto com a arquitectura, através do movimento e da imaginação, uma experiência plena.

Na prática disciplinar do arquitecto, a experiência do filme oferece-lhe a possibilidade de pensar o exercício da arquitectura, isto é, desperta-o para novas abordagens ao acto de desenhar e projectar, nas suas múltiplas facetas, e permite-lhe inserir no seu trabalho aquilo que reaprendeu com a experiência cinematográfica. Por exemplo, o arquitecto Peter Zumthor refere que as qualidades do cinema de Aki Kaurismäki,

fazem-no reflectir sobre a sua maneira de recriar atmosferas arquitectónicas: “A arte de Kaurismaki confere aos seus filmes uma sensação de conforto (...) Construir casas como Kaurismaki faz filmes é o que eu gostaria de fazer” [trad. a.] (Zumthor, 1996: 48).

2. O cinema como aparato de descoberta

Walter Benjamin, no ensaio *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* (1936), reflecte sobre as funções e potencialidades do cinema. Considera que este encerra a função social de representar o mundo envolvente, “estabelecendo o equilíbrio entre o homem e o equipamento técnico”, e a capacidade de intuir outros mundos no interior desse mundo. Isto quer significar, ultrapassar a cidade onde o homem habita, fazê-lo viajar para outros espaços e mergulhar nas suas diferentes escalas. Aquilo que o filme apresenta está para além do espaço e da vivência real e quotidiana do espectador.

O cinema afirma-se como um meio de descoberta. Através dos instrumentos técnicos que o formam, tem a capacidade de exhibir pormenores que habitualmente a nossa percepção sensorial não capta, indo ao encontro de acontecimentos não expostos na sua totalidade, e ainda a aptidão de mostrar-nos um campo enorme de possibilidades, permitindo-nos aceder a novas visões, como diz Benjamin:

“O filme com os seus grandes planos extrai, do inventário do mundo exterior, detalhes habitualmente escondidos de acessórios familiares, explorando meios banais sob a direcção genial da objectiva; e ao fazê-lo, alarga a compreensão das mil determinações de que depende a nossa existência, ao mesmo tempo que nos abre um campo de acção imenso e insuspeitado” (Benjamin, 2011: 37).

O espaço que é conscientemente explorado pelo homem na sua experiência real, é substituído por um outro espaço, em que ele entra de um modo inconsciente. Este espaço que o filósofo nomeia de inconsciente óptico, é estimulado através das

técnicas cinematográficas: dos movimentos de câmara, dos efeitos de câmara lenta ou de aceleração, dos ângulos de câmara, da tipologia dos planos e da montagem.

Parece-nos que o cinema comporta na sua génese uma série de procedimentos e de técnicas capazes de tornar a experiência sensorial do espaço arquitectónico mais significativa. Por exemplo, o *ralenti* põe em evidência movimentos e gestos desconhecidos que se encontram no interior das experiências mais banais e utilitárias do espaço arquitectónico, como andar, abrir uma porta ou pegar num objecto. Ainda Benjamin: “Se nada há de extraordinário no facto de nos darmos conta, de maneira algo sumária, do andar de um homem, ainda nada sabemos sobre como se equilibra ele na fracção de segundo de um passo” (Benjamin, 2011: 37). Por meio do dispositivo cinematográfico é possível descobrir e perceber as múltiplas experiências contidas no interior de um gesto, e deste modo revelar a poética que existe na figura de um simples passo.

Neste sentido, podemos considerar os inúmeros acontecimentos e detalhes existentes numa experiência arquitectónica e imaginar a riqueza de situações que o cinema nos pode dar a ver - evidenciando pormenores da ligação do corpo com a arquitectura, com a matéria e com os detalhes arquitectónicos, bem como figurar subtis coreografias na periferia dos corpos - e que muito dificilmente apreenderíamos utilizando unicamente a nossa percepção natural¹¹.

Assim, o carácter intrínseco do filme permite mostrar ao espectador aspectos latentes e idiossincrasias da experiência sensorial do espaço arquitectónico que de outro modo permaneceriam ocultos e fazê-lo entrar num universo de novas experiências estéticas.

¹¹ No âmbito deste projecto consideramos a percepção natural como aquela que não é mediada por nenhum dispositivo mecânico ou tecnológico.

3. O cinema como dispositivo que convoca a fisicalidade do espectador

Na sua reflexão sobre a obra de arte Benjamin defende no início do século XX, um novo modo de percepção e apropriação dos objectos, que Mendes refere como o “carácter *revolucionário* da recepção ‘táctil e distraída’ do *filme* pelas *massas*” (Mendes, 2011: 06). Este novo modo de recepção encerra uma supressão da distância entre o espectador e a obra: o paradigma da pura contemplação estética, entendida como a separação entre o sujeito e o objecto desaparece. A experiência óptica e distante de observação da representação clássica, dá lugar a um tipo de percepção que implica um estímulo sensorial, a percepção táctil.

Esta percepção “táctil e distraída” é criada na relação das massas com o filme que na distração que lhe é característica ao envolverem-se fisicamente com a obra instauraram um novo modo de recepção: “a massa dada a sua própria distração, recolhe no seu seio a obra de arte, transmite-lhe o seu ritmo de vida, abraça-a nos seus fluxos” (Benjamin, 2011: 42). E ainda, o carácter táctil do filme alicerçado no seu dispositivo mecânico, produz um choque traumatizante, isto é, o modo como a imagem se transforma sistematicamente sem se deixar fixar, confere um carácter físico à recepção.

Benjamin revoluciona o pensamento que considera a distração como um modo de percepção menor aliado a uma experiência sensorial do mundo e conseqüentemente a uma ausência de sentido crítico. O autor defende que o consumo distraído não é alienante, a crítica nasce com a acção e não através da contemplação ou reflexão. Esta *práxis* implica uma relação directa e física entre o espectador e o filme, isto é, a experiência cinematográfica contém intrinsecamente um tipo de percepção participativo e não passivo.

Steven Shaviro apoiando-se no pensamento de Benjamin declara num ensaio realizado na década de noventa - que investiga o papel do corpo na obra cinematográfica de vários realizadores e as respostas físicas, pré-reflexivas, do espectador durante a experiência filmica - que a experiência de visionamento de um filme manifesta-se fisicamente no corpo do espectador alterando esse corpo.

O autor defende que o cinema estimula de imediato o corpo, convocando a reacção da totalidade dos sentidos, num processo que antecipa a reacção cognitiva. O espectador é solicitado pelo que vê, a percepção torna-se uma alteração física, isto é, uma intensificação das sensações corporais, em vez de um processo puramente mental de identificação, como refere: “A percepção volta-se para o corpo do espectador, afectando e alterando esse corpo, em vez de constituir uma série de representações para o reconhecimento do espectador” [trad. a.] (Shaviro, 2006: 50.1).

No contexto do pensamento de Shaviro este contacto físico com as imagens, realiza-se por meio de um processo de mimese ou contágio que está para além da significação. A mimese implica uma relação táctil e participativa entre o sujeito e o objecto, o óptico dissolve-se no háptico, e na substância e densidade do filme. Isto é, a fronteira entre o interior e o exterior tende a dissolver-se, as identidades perdem a definição, o espectador é transformado em consequência do contacto com as imagens. O contágio quer significar os aspectos mais violentos e abjectos do contacto entre espectador e filme, como o nojo ou a repulsa¹². O autor aborda sobretudo filmes que contêm violência explícita, física ou sexual.

Embora esta reflexão seja relevante ao âmbito deste projecto, no que diz respeito a noção de cinema como um dispositivo que provoca manifestações e reacções físicas no espectador que antecedem o processo cognitivo, interessa-nos, sobretudo, outras problemáticas que se afastam do conceito de contágio pensado por Shaviro.

Estas questões são abordadas na teoria filmica de Laura Marks que se debruçou sobre a relação háptica e erótica entre o espectador e o filme. A autora desenvolveu o

¹² Por exemplo o filme *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel, mais concretamente a sequência em que o olho é cortado por uma lâmina, provoca uma reacção de repulsa. Esta violência visual segundo Shaviro, estimula uma excitação visceral no espectador, transportando a visão para um estado de auto-aniquilação. Isto quer significar que perante a violência da imagem a visão torna-se intolerável. Como refere: “Todo o cinema tende para a disposição despedaçada do espectador no momento em que a lâmina corta o olho em *Un chien andalou*. O filme extingue o poder da visão” [tradução da autora] (Shaviro, 1993: 54,5).

conceito de *visualidade háptica*¹³, como uma alternativa cinematográfica à representação clássica ocidental, com base num corpo de filmes que exploram temas ligados à interculturalidade - filmes realizados por mulheres, filmes feministas e filmes experimentais - e que apresentam outros modos de representar o mundo empregando uma visão mais intimista e atmosférica que contrasta fortemente com o ponto de vista exposto por Shaviro.

¹³ Ver Capítulo II p.36.

CAPÍTULO II

A FIGURAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

Nota

Com o objectivo de reflectir sobre a figuração cinematográfica da experiência sensorial do espaço arquitectónico, apresentamos neste capítulo os conceitos fílmicos que vão dar corpo a este trabalho de investigação: o espaço háptico e o espaço óptico, o espaço qualquer, a visualidade háptica. Como base em alguns destes pressupostos analisamos dois filmes, pertencentes a períodos diferentes da história do cinema, concretamente ao cinema moderno e contemporâneo, onde podemos encontrar uma recriação afectiva da vivência da arquitectura, exibindo metodologias e abordagens fílmicas distintas: *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson e *Páginas Escondidas* (1992) de Alexander Sokurov.

Embora o ponto de vista da experiência do espaço arquitectónico, não tenha sido directamente enunciado pelos cineastas, consideramos que qualquer filme pode ser pensado e analisado, com referência a uma vivência e a um universo pessoal e cultural que o potencia e transforma. Expondo assim, outros modos de ver, ouvir e sentir. Como refere João Maria Mendes, em *Que coisa é o filme* (2012):

“Qualquer objecto filmado (...) é ou pode ser signo de uma outra coisa, remetendo para um imaginário individual ou socialmente determinado que de algum modo o transfigura, dando-lhe polissemia e convidando-nos a *ver* nele um *invisível* não explicitamente referenciado” (Mendes, 2012: 27).

1. O HÁPTICO

O termo háptico tem a sua origem no “verbo grego *hapto*” que significa tocar e remete para a sensação táctil. O adjectivo foi primeiramente utilizado, no campo cultural e da imagem, pelo historiador de arte do séc. XIX, Aloïs Riegl, que na sua análise sobre diferentes concepções do espaço na evolução da arte antiga, distingue o carácter háptico da arte egípcia, da visão eminentemente óptica da arte romana¹⁴, como expõe: “O háptico não designa uma relação extrínseca entre a visão e o tacto, mas antes uma ‘possibilidade do olhar’, um tipo de visão distinto do óptico: a arte egípcia é tacteada pelo olhar, concebida para ser vista de perto” (Riegl cit. por Deleuze, 2011: 204).

O historiador austríaco considera por exemplo, a *visão próxima* e táctil das Pirâmides egípcias que desfaz a volumetria, rebatendo-a numa superfície, como refere Gilles Deleuze: “É pois uma geometria do plano, da linha e da essência (...) que também vai tomar conta do volume ao cobrir o cubo funerário com uma pirâmide, ou seja ao erigir uma Figura que somente nos oferece a superfície unitária de triângulos isósceles” (Deleuze, 2011: 204). Opondo este modo do olhar à *visão distante* e óptica do Panteão Romano. O primeiro tipo de visão estabelece uma relação directa, não mediada com o espaço arquitectónico, recorrendo o segundo à representação.

¹⁴ Riegl, segundo Patrícia Castello Branco, divide a arte antiga em três fases: “a primeira, claramente háptica, mantém tanto quanto possível, a aparência de um objecto unificado, isolado, aderindo a um plano a que chama ‘o plano háptico’. Esta fase encontra-se optimamente ilustrada na arte egípcia antiga. A segunda fase, ou fase intermédia da arte grega clássica, é marcada pelo surgimento de projecções de objectos na superfície, mas estes estão ainda claramente ligados ao plano de fundo. Finalmente na terceira fase, que corresponde ao estilo óptico da arte romana, os objectos aparecem na sua total tri-dimensionalidade. Encontramo-nos face a um plano óptico em que o espaço é reconhecido como um espaço mensurável, auto-contido” (Branco, 2013: 473).

2. O ESPAÇO HÁPTICO E O ESPAÇO ÓPTICO

Gilles Deleuze e Félix Guattari, no ensaio *Mil planaltos* (1980), partem dos conceitos de Alois Riegl, de *espaço háptico* - visão aproximada, e de *espaço óptico* - visão distante, desenvolvendo depois de um modo livre os seus conceitos de espaço liso e nómada, e espaço estriado e sedentário. Estes espaços não são da mesma natureza, podem simplesmente opor-se, ou de um modo mais complexo só existir devido às misturas entre si, o que não impede a distinção entre eles.

Os autores estabelecem vários modelos que expõem aspectos e relações variáveis entre os dois espaços. No contexto deste projecto interessa-nos alguns aspectos do modelo matemático e do modelo marítimo, mas utilizamos sobretudo o modelo estético: a arte nómada, como ponto de partida e referência para a reflexão sobre a figuração cinematográfica da experiência do espaço arquitectónico.

O espaço liso e háptico - visual, auditivo ou táctil - o termo háptico é mais adequado que o termo táctil pois une dois órgãos dos sentidos, a visão e o tacto, e pressupõe que o olho pode ter outra função que se distingue da função óptica. É um espaço em que a visão é aproximada até à perda de referências, como referem Deleuze e Guattari a propósito do acto de pintar em Cézanne: “falava da necessidade de *já não ver* o campo de trigo, de estar perto demais, perder-se, sem referência, em espaço liso” (Deleuze, Guattari, 2004: 626). Ao contrário do espaço estriado e óptico cujo modelo visual é um espaço longínquo.

Trata-se de espaço direccionado, definido por uma variação constante das referências, orientações e ligações, por exemplo, o deserto, a estepe, o gelo ou o mar, são espaços de pura conexão. O modelo visual do espaço liso corresponde a muitos observadores e ao conceito de *mónade*¹⁵, no entanto excede-o e torna-se nómada. Isto é, as *mónades* dão origem a um espaço nómada, dado que estabelecem entre si ligações tácteis. Por

¹⁵ A *mónade*, segundo Deleuze, “é uma célula, mais uma sacristia do que um átomo: um compartimento sem porta ou janela, onde todas as acções são interiores (...) A *mónade* é a autonomia do interior, um interior sem exterior” [tradução da autora] (Deleuze, 1991: 233).

sua vez estas ligações são feitas de um modo infinitamente variável o que remete para os espaços riemanianos¹⁶. Por oposição, o espaço estriado e óptico define-se por uma orientação espacial constante e referências fixas, correspondendo a um observador imóvel exterior. É neste espaço que se constitui a perspectiva euclidiana¹⁷.

A arte nómada afirma as características do espaço liso e háptico - que segundo os autores tem uma maior potencialidade criadora - por meio de peças em que as orientações, as referências e as ligações são perturbadas. Na arquitectura esquimó - o iglu - onde o espaço é próximo, “nenhuma linha separa a terra e o céu, que são da mesma substância” (Deleuze, Guattari, 2004: 627). Não há horizonte, contorno, forma, centro, ou perspectiva. Do mesmo modo não existe distância intermédia. No iglu o olho e o ouvido deambulam sem limites e adquirem uma função háptica. Os autores referem ainda, num outro contexto, a arquitectura árabe constituída por um espaço próximo e baixo, subvertendo a lei da gravidade, em que o peso e o sólido são colocados em cima, e o leve e o vazio em baixo, alterando a orientação do espaço, o que contribui para a sua força construtiva.

Dentro deste universo, Deleuze encontra no cinema moderno - que utiliza raciocínios abstractos e subjectivos de composição para reconstruir a realidade - espaços fragmentados e desconectados, cujas relações se estabelecem por vizinhança, de um modo háptico como no espaço liso, e ainda, as conexões entre estes espaços vizinhos não são predefinidas e fazem-se de inúmeras maneiras, à semelhança dos espaços riemanianos em que “cada vizinhança é, pois, como um pequeno bocado de espaço euclidiano, *mas a ligação de uma vizinhança à vizinhança seguinte não é definida e pode fazer-se de uma infinidade de maneiras*” (Deleuze, Guattari, *idem*: 617).

O filósofo considera que o cinematógrafo de Robert Bresson figura espaços desconectados - visuais e sonoros - ligados de um modo táctil, não predefinidos como em Riemann: “Dizemos, por exemplo, que há espaço riemaniano quando a ligação das

¹⁶ O espaço riemaniano é um espaço matemático apresentado no capítulo *O liso e o estriado de Mil Planaltos, Capitalismo e esquizofrenia 2*, 2004.

¹⁷ A perspectiva euclidiana organiza geometricamente o espaço da representação segundo um único ponto de vista central e fixo.

partes não é predeterminada, mas pode fazer-se de múltiplas maneiras: é um espaço desconectado, puramente óptico, sonoro, ou mesmo tátil (à maneira de Bresson)” (Deleuze, 2006: 169).

Na sua reflexão sobre o cinema, Deleuze coloca em relação o espaço liso e háptico de Riemann com o espaço do cinema moderno. Partindo desse confronto desenvolve o conceito cinematográfico de *espaço qualquer*¹⁸, onde o espaço fragmentado e desconectado de Bresson apresenta a sua primeira forma.

¹⁸ Ver p.28.

3. O ESPAÇO QUALQUER: A RECRIAÇÃO AFECTIVA DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

3.1. O espaço qualquer de Robert Bresson

A noção de espaço háptico, exposta no capítulo *O liso e o estriado* de *Mil Planaltos*, “conhecerá um importante desenvolvimento no ensaio que (Deleuze) dedica às imagens do cinema” (Carvalho, 2014: 104): *A imagem-movimento, Cinema 1* (1983) e *A imagem-tempo, Cinema 2* (1985). Aqui surge a ideia de *espaço liso, háptico*, já desenvolvida pelos autores no primeiro ensaio, mas sob a designação de *espaço qualquer*. A noção de *espaço qualquer* pode considerar-se como a variante cinematográfica do *espaço liso*, intensivo, e háptico.

Neste ensaio, Deleuze problematiza expressão do afecto no cinema, o que o conduz à reflexão sobre a construção do espaço. Identifica dois tipos de afectos ou qualidades-poderes: os que se actualizam num estado de coisas particular e nas ligações que lhes correspondem, e aqueles que se exprimem por si mesmos, fora das coordenadas espacio-temporais, com as suas características ideais e as suas relações virtuais. Estas duas dimensões pertencem respectivamente aos conceitos de imagem-acção e ao plano médio, e de imagem-afecção e ao grande plano ou equivalente. No contexto deste projecto interessa-nos sobretudo a imagem-afecção e os afectos exprimidos através de um espaço correspondente: o espaço táctil.

O afecto puro segundo o pensamento de Deleuze, remete para um rosto, ou vários rostos, ou para um equivalente, e é esse rosto ou equivalente que contém e exprime o afecto como entidade complexa com as suas ligações virtuais:

“Os afectos não têm a individuação das personagens e das coisas, mas também não se confundem no indiferenciado do vazio. Têm singularidades que entram em conjunção virtual e constituem de cada vez uma entidade complexa. São como pontos de fusão, de ebulição, de condensação, de coagulação (...)” (Deleuze, 2009: 160).

O grande plano, para o filósofo francês, tem a função de exprimir o afecto como entidade, e o rosto em grande plano é considerado como o puro material do afecto. No entanto, o plano médio ou o plano geral podem tornar-se equivalentes ao grande plano, se recusarem a perspectiva e a profundidade. Isto é, o afecto pode existir sem a apresentação do rosto e sem a utilização do grande plano, e faz referência a diversos cineastas, como a Robert Bresson e ao seu cinematógrafo.

Segundo Deleuze, a figuração do espaço no cinema de Bresson exhibe um forte carácter afectivo que se expressa de um modo táctil. Por exemplo, no filme *O Processo de Joana D'Arc* (1962), são utilizados sobretudo planos médios. A planitude da imagem, através da recusa da perspectiva e da ausência de profundidade na composição dos planos - “Tornar as minhas imagens planas (como um ferro de passar) sem as atenuar” (Bresson, 2000: 22) - permite que o plano médio ou geral absorva as características do grande plano e se constitua como um plano afectivo. Então, o afecto, a paixão e a luta de Joana, são expressados através da ligação virtual dos planos médios. Para o autor, o afecto em Bresson é apresentado em plano médio, num espaço que lhe equivale, e caracteriza a construção do espaço tal como surge em *Pickpocket* (1959): “É a construção de um espaço pedaço a pedaço, de valor táctil, e onde a mão acaba por tomar a função directriz que lhe cabe em “o carteirista”, destronando o rosto. A lei desse espaço é a ‘fragmentação’ ”(Deleuze, 2009: 168).

Bresson recorre à fragmentação da imagem na construção do espaço, e embora a esta ideia fosse característica de uma grande parte do cinema moderno foi Bresson o primeiro a utilizar esses pedaços de espaços desconectados, sem uma ligação predeterminada, capazes de gerar a percepção de um espaço-tempo específico, nos seus filmes. O realizador procurava, através da fragmentação, fugir à representação para que os seres e as coisas fossem vistos como entidades independentes, tal como refere nas suas notas¹⁹: “Ela (fragmentação) é indispensável se não queremos cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência” (Bresson, *idem*: 82).

¹⁹ Bresson, Robert, *Notas sobre o Cinematógrafo*, 2000.

O espaço e os objectos não são apresentados no seu cinema em planos de conjunto, mas fraccionados - bocados de uma sala, de uma porta ou de uma cadeira - e mostrados, segundo ligações que constroem uma realidade que tende ao fechamento, mas que encerra em si uma grande liberdade na relação das partes e na criação de novos sentidos. Em Bresson essa liberdade na composição é apresentada de uma maneira táctil.

No filme *Pickpocket*, mais concretamente, na sequência da gare de Lyon, onde se desenrolam os sucessivos roubos praticados pelos três carteiristas, é possível constatar, através de uma estratégia de decomposição de planos, que o espaço perdeu as suas referências, isto é, as suas próprias coordenadas e as suas relações constituintes. Tornou-se num espaço táctil, construído numa continuidade rítmica, com base nos gestos do protagonista Michel, e dos outros carteiristas. Segundo Deleuze, as mãos duplicam a sua função motora para funcionarem como elemento de ligação entre os pedaços de espaço desconectados e desenquadrados, “no entanto, é o olho inteirinho que duplica a função óptica com uma função propriamente háptica” (Deleuze, 2006: 26).

O filósofo define assim o espaço de Bresson como um *espaço qualquer* - termo de Pascal Auger²⁰ - isto quer significar, um espaço que deixou de ser determinado pela sua configuração habitual, composto de contornos, linhas de força, direcções e coordenadas que dão a ver a sua forma, a sua totalidade. Embora este tipo de espaço não pertença exclusivamente ao realizador francês - tem a sua génese no cinema experimental - este constrói-o de um modo idiossincrático.

O espaço desconectado de Bresson assume a primeira forma do *espaço qualquer*. A ligação das suas partes não é apresentada, dado que esta “só pode fazer-se do ponto de vista subjectivo de uma personagem, consequentemente ausente, ou mesmo desaparecida, não apenas fora de campo, mas passada para o vazio” (Deleuze, *idem*: 20).

²⁰ Pascal Auger, cineasta e artista de vídeo. Colaborou com Gilles Deleuze na investigação sobre o cinema experimental e contribuiu para a criação do conceito de *espaço qualquer*. <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article316>.

O *espaço qualquer* não é um espaço abstracto, apresenta um carácter próprio, mas onde não existe homogeneidade, perde a sua singularidade clássica: espacialidade, forma, matéria, coordenadas, relações métricas, função. Trata-se de um espaço heterogéneo onde impera a potencialidade, isto é, a conexão das suas partes constituintes não está fixada: “É um espaço de conjugação virtual captado como puro lugar do possível” (Deleuze, 2006: 169). Um espaço que privilegia outros modos de ligação entre as suas partes fragmentadas, através dos movimentos, dos ritmos, das velocidades e das intensidades. A montagem utiliza estas componentes com uma grande liberdade: o *raccord* - princípio de conexão entre as imagens e entre os sons - deixa de efectuar-se segundo uma lógica causal. E é esse tipo de estratégia que conduz à grande inventividade na recriação dos universos singulares, tão marcantes no cinema de Bresson.

Do ponto de vista de Deleuze, o *espaço qualquer* é mais apto, se for comparado com o rosto ou o seu equivalente, à transmissão de emoções e afectos, e refere o pensamento de Pascal Bonitzer: “entramos num sistema de emoções muito mais subtil e diferenciado, menos fácil de identificar, capaz de induzir afectos não-humanos” (Deleuze, 2009: 170). O filósofo pensa que o *espaço qualquer* é a substância genética da imagem-afecção e considera que o cinema de Bresson, através da sua utilização exprime o afecto - o afecto espiritual - de um modo háptico.

3.2. Análise filmica: O espaço qualquer de *Pickpocket*, a recriação afectiva da experiência arquitectónica do quarto de Michel

A vivência do espaço arquitectónico está para além da apreensão da sua forma, dimensão, e das suas coordenadas geométricas e matemáticas²¹. Pensamos que aquela pode ser recriada e figurada através dos princípios de construção do *espaço qualquer*, que apresenta uma maior capacidade de expressar o afecto, suspendendo a estrutura clássica do espaço no que diz respeito à forma, à orientação, à dimensão, à função, para privilegiar características e conexões que lhe possibilitam adquirir uma maior qualidade e outra individuação. Ainda Deleuze: “aquilo que a instabilidade, a heterogeneidade e a ausência de ligação de um tal espaço manifestam é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como as condições prévias a toda a actualização, a toda a determinação” (Deleuze, 2009: 169).

Consideramos que os *espaços quaisquer* figurados no cinema moderno de Bresson, encerram uma recriação do espaço arquitectónico em profunda correspondência com a vivência afectiva das personagens. Assim, analisamos, a construção da experiência arquitectónica no filme *Pickpocket* (1959), num espaço interior, mais especificamente no quarto do protagonista, Michel²².

Pickpocket

A construção do quarto de Michel está em inter-relação com a figuração do seu corpo e em concordância com o pensamento cinematográfico de Bresson. O “pequeno quarto” como visto e referido pelo inspector da polícia, é reconstruído ao longo do filme através da experiência afectiva da personagem que retorna inúmeras vezes a este

²¹ Ver Parte I.

²² Ver Fig. 1.

compartimento. O quarto apresenta ao longo do filme, uma força centrípeta, intensificada pela escala dos planos de Bresson - planos médios e grandes planos - que tendem ao fechamento, e constitui-se como um elemento que organiza a vivência de Michel, onde este treina e prepara os roubos, e para onde volta, independentemente do sucesso ou fracasso dos mesmos. O seu movimento pendular entre o regresso ao quarto e a fuga para o exterior só termina na cena final, no encontro com Jeanne.

O retorno constante de Michel ao espaço do quarto revela gradualmente, através dos seus gestos e movimentos, o seu carácter. Bresson utilizava no seu cinematógrafo *modelos*²³, em vez de actores, que eram caracterizados não pela sua faceta psicológica ou simbólica, mas pelas suas posturas corporais, gestuais e pelos seus movimentos. O cineasta francês interessava-se sobretudo pela materialidade e os seus personagens vivem principalmente como corpos: “Os modelos anónimos de Bresson extinguem a sua subjectividade interior através da sua presença minimal, no entanto absoluta” [trad. a.] (Shaviro, 1992: 244).

Em *Pickpocket* são figurados o esforço e a fadiga de Michel, e não a alienação e a angustia do seu espírito, ainda que este seja o objectivo último do cinema de Bresson. A personalidade de Michel é recriada através do seu comportamento físico - “O carácter do protagonista é construído e definido através de uma aprendizagem assente na fisicalidade” [trad. a.] (Shaviro, 1992: 248) - por exemplo, nas cenas que têm lugar no interior do seu quarto, mais concretamente quando desenvolve a sua destreza de mãos na interacção com a mesa de madeira, e com o casaco pendurado no varão de ferro da janela. Estes comportamentos não são dados como um todo orgânico, mas como partes desconectadas; Bresson não apresenta a personagem e o espaço em

²³ Os *modelos* anónimos de Bresson - não actores - não representavam, mas encarnavam as personagens. O cineasta procurava assim desconstruir ideias estabelecidas, de modo a aproximar-nos do *real*, e por sua vez criar novas relações entre som e imagem, de maneira a podermos perceber as pessoas tal como são, sem vícios e afastadas dos significados que habitualmente projectamos nelas: “Modelos. O seu modo de ser as pessoas do teu filme serem eles mesmos, permanecerem aquilo que são. (*mesmo em contradição com o que tinhas imaginado.*)” (Bresson, 2000: 75).

planos de conjunto, mas através de planos médios e grandes planos que enquadram partes do corpo do protagonista, do espaço, e dos elementos arquitectónicos.

O corpo de Michel e o espaço do quarto, não estão dissociados, existem numa correspondência íntima. A personagem estabelece uma relação intensa com os objectos e o espaço arquitectónico através da sua vivência corporal. Esta experiência é enfatizada pela escala e pela tipologia dos planos. Bresson introduz nos seus filmes uma tensão sensual através da utilização dos desenquadramentos; dos ângulos insólitos que omitem informação visual; dos objectos que enquadra e da duração dos planos que está para além da narrativa: “Uma tensão que perdura, de plano a plano, que a narrativa não extingue; uma tensão transnarrativa, devido aos ângulos, aos enquadramentos, à escolha dos objectos e à duração (como a tela de Buzzati o faz de um modo erótico)” [trad. a.] (Bonitzer, 2004: 128). Estes planos desenquadrados e fragmentados apresentam o corpo de Michel na interacção com o espaço arquitectónico de um modo físico e sensual.

Os planos que figuram os gestos e movimentos da personagem numa aproximação pouco habitual põem em evidência as zonas vazias do enquadramento: “O enfoque nas zonas mornas ou mortas da cena, a duvidosa exaltação dos objectos do dia a dia, enfatizam a arbitrariedade do olhar dirigido de um modo tão curioso” [trad. a.] (Bonitzer, *idem*: 129). Esta aproximação inabitual de Bresson aos corpos das personagens, descobre gradualmente pequenos acontecimentos e detalhes periféricos do espaço arquitectónico: no plano médio picado sobre o corpo inclinado do carteirista, por exemplo, revela o rodapé onde este esconde os objectos roubados; no grande plano da mão que fecha a porta com um gancho improvisado mostra a madeira danificada e a ausência de parte da fechadura; ou no grande plano picado sobre os pés de Michel, quando este pisa o bilhete de Jeanne, exhibe o desenho hexagonal do ladrilho que cobre o chão do quarto [**Fig. 1**].

O quarto é recriado pela ligação afectiva dos planos fragmentados, através de uma montagem que assimila os planos médios à figura do grande plano. A experiência do espaço é construída por meio de inúmeros pontos de vista sobre os objectos, o corpo e a forma do espaço: “Muitas perspectivas da mesma coisa, como um pintor que pinta várias telas ou executa vários desenhos do mesmo tema e que, de cada vez, *progride*

em direcção à justeza (Bresson, 2000: 92). Este tipo de montagem potencia e transforma o pequeno habitáculo.

Embora o espaço real do quarto se possa depreender mais facilmente se o compararmos com outros *decórs* de *Pickpocket*, nomeadamente a gare de Lyon, o seu carácter original, as suas dimensões concretas não são mostradas. Já não é um espaço determinado, usando a expressão de Deleuze, dado que a sua figuração cinematográfica o ultrapassa. O “pequeno quarto” de Michel, apresentado através de uma multiplicidade de pontos de vista, torna-se num espaço “imenso” e “infinito”. Pascal, citado por Bresson, diz: “Uma cidade, um campo, são ao longe uma cidade e um campo; mas à medida que nos aproximamos, são casas, árvores, telhas, folhas, erva, formigas, patas de formigas até ao infinito” (Bresson, *idem*: 82).

O compartimento torna-se num espaço arquitectónico potenciado, com outras características e uma nova idiossincrasia que o distingue da lógica do original, no que diz respeito à dimensão, à proporção, e à hierarquia entre os objectos, as personagens, e os elementos arquitectónicos. O quarto apresenta, neste sentido, uma maior riqueza e qualidade. Bresson, segundo Deleuze, constrói os espaços no seu cinema, de um modo táctil, e assim também constrói o quarto de Michel, incarnando intensamente a experiência sensível do espaço.

4. A IMAGEM E O SOM HÁPTICOS: A RECRIAÇÃO AFECTIVA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DO ESPAÇO ARQUITECTÓNICO

4.1. A *visualidade háptica*

O conceito de visualidade háptica desenvolvido por Marks explora as qualidades multissensoriais do cinema, tendo como objectivo recuperar o fluxo existente entre o háptico e o óptico. Afirmando-se como uma alternativa à figuração cinematográfica hegemónica do ocidente e ao ocularcentrismo moderno. A autora considera que o sentido do filme se pode constituir no contacto físico e sensual entre o corpo do espectador e o corpo do filme²⁴, estabelecendo uma analogia com os procedimentos de criação de sentido que recorrem à representação.

A sua ideia de visualidade háptica parte da imagem háptica de Riegl²⁵, embora se distancie do modo como o autor na sua investigação sobre a história da arte, menosprezou gradualmente o espaço físico e táctil em favor de um espaço óptico. Marks vai ao encontro de outra reflexão: “Enquanto Riegl considera a imagem táctil como um modo de chegar à representação moderna, Deleuze and Guattari pensam-na como um modo alternativo de figuração” [trad. a.] (Marks, 2000: 168). E ainda, do conceito de imagem-tempo de Deleuze.

Este tipo de visualidade convida os olhos a funcionarem como órgãos tácteis. O espectador é convocado a envolver a totalidade dos seus sentidos na experiência cinematográfica, sendo conferida tanta importância à fisicalidade como ao processo mental. Marks considera que esta experiência encerra um movimento interactivo, resultante de uma troca entre dois corpos, referenciando-se na investigação de Vivian

²⁴ Entende-se o corpo do filme como: “massa plástica feita de imagens em movimento e sons” (Mendes, 2009: 27).

²⁵ Ver p.24.

Sobchack²⁶. Segundo a autora, “o espectador, em vez de observar o cinema através de uma moldura, janela ou espelho, partilha e entra no espaço cinemático de um modo dialógico” [trad. a.] (Marks, 2002: 13). A noção de sujeito passivo desaparece para dar lugar a um movimento participativo, criando-se assim uma relação que está para além do limiar da simples contemplação.

A distinção entre a visualidade háptica e a visualidade óptica diz respeito à relação entre sujeito e objecto. A primeira assenta na ideia de união entre ambos, já a segunda depende de uma separação entre o espectador e a matéria. Neste sentido, a diferença entre os dois tipos de percepção visual reside numa questão de grau: distância ou proximidade. A percepção óptica resulta do facto de existir uma distância suficiente para distinguir os objectos apresentados como formas e figuras definidas num espaço tridimensional e organizado. Pelo contrário, a percepção háptica acontece quando a forma do objecto se dissolve no fundo permitindo a percepção da textura e da matéria. Os dois tipos de percepção visual valorizam características distintas da imagem. Como refere Marks: “A percepção óptica valoriza a qualidade da imagem ligada à representação, enquanto a percepção háptica privilegia a presença material da imagem” [trad. a.] (Marks, 2000: 162).

A imagem háptica invoca um olhar que se desloca à superfície das coisas, antecipando-se à compreensão da imagem por parte do espectador. Com o desenvolvimento do filme esta imagem pode manter o seu carácter indefinido ou tornar-se gradualmente figurativa e resultar numa imagem óptica. A imagem háptica opõe-se desta maneira à imagem óptica que encerra uma completude, permitindo um entendimento mais imediato da narrativa. No entanto, um filme com um carácter háptico, também pode criar imagens com um grande detalhe que apelem a uma visão de proximidade. É o caso em que a proliferação de figuras definidas num espaço faz com que o espectador percepcione do mesmo modo o conjunto como a figura.

²⁶ Concretamente no ensaio *The Address of the Eye, A Phenomenology of Film Experience*, 1992.

No caso em que as imagens se apresentam continuamente indefinidas, o espectador terá de desenvolver a capacidade de trazê-las do seu estado latente. É aquilo que a autora refere como *visão voluntária e intencional*, quando o sujeito e objecto da visão se constituem um ao outro. O espectador ao envolver-se profundamente com a imagem renuncia ao controle visual e à separação que este implica. Isto sugere uma relação erótica que constrói uma intersubjectividade, no sentido de um reconhecimento mútuo entre o corpo do espectador e o corpo do filme. Como expõe: “As imagens hápticas são eróticas independentemente do seu conteúdo, porque constroem uma relação particular de intersubjectividade entre o corpo e o filme” [trad. a.] (Marks, 2002: 13).

O espectador no processo de visionamento do filme tem de recorrer às suas memórias tácteis e corpóreas para recriar as imagens. Estas memórias são convocadas através de um processo de associação simultânea dos diferentes sentidos, a sinestesia. A percepção sinestésica segundo Marks, tem que ver com a percepção de uma sensação através de um outro sentido. Por exemplo, a capacidade de distinguir a cor através do tacto. Neste sentido, alguns artistas escreveram sobre a experiência sinestésica da cor: “Para Wassily Kandinsky o amarelo sugere os sons definidos, em crescendo, do trompete e é mais odorífero que o violeta” [trad. a.] (Marks, *idem*: 213).

A visualidade háptica não diz respeito só à questão formal, mas sobretudo, à maneira como nos podemos relacionar intimamente com o filme. Deste modo, a experiência cinematográfica pode tornar-se num encontro intenso e sensorial.

4.2. Imagem-tempo - imagem tátil

Deleuze parte da reflexão de Henri Bergson na sua abordagem à imagem cinematográfica²⁷. O ensaio *A imagem-tempo, Cinema 2*, investiga o cinema mais directamente relacionado com o tempo e a duração. A estrutura temporal da imagem-tempo ultrapassa a sucessão de passado, presente e futuro, permitindo a existência de diferentes níveis temporais, que coexistem numa ordem não cronológica. João Maria Mendes refere-se ao tempo Deleuziano como um novo modo de percepção da duração. A noção de completude já não resulta do desenvolvimento da narrativa, expandindo-se em registos que excedem o que a percepção comum consegue captar, transferindo-se para o interior do filme e para a experiência fílmica em si mesma. Como refere o autor: “a ideia de *clôture* ou de *closure* desloca-se da narratividade para a fruição da experiência imagética presentificada, desnarrativizada e precisamente ‘aberta’ no sentido de Eco²⁸ (Mendes, 2011: 48).

A imagem-tempo está para além da problemática do movimento e da acção, não se constituindo um prolongamento do esquema sensorial-motor²⁹, mas como uma libertação dos órgãos dos sentidos, estabelecendo-se como uma imagem óptica e sonora pura³⁰. Esta tipologia da imagem segundo Deleuze:

²⁷ Deleuze considera como referência o ensaio *Matéria e Memória* (1895); a noção de imagem pensada por Bergson na perspectiva da duração.

²⁸ Segundo Humberto Eco, a noção de *obra aberta* diz respeito à ideia de que uma produção literária não se encontra de todo acabada em si mesma e plenamente definida enquanto estrutura finita, pelo contrário, possibilita diversas interpretações e reformulações.
<http://www.edtl.com.pt/business -directory/6325/obra-aberta/>.

²⁹ Para o filósofo a situação sensorial-motora desenvolve-se num meio distinto que diz respeito às causas e efeitos da acção: “A situação sensorial-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma acção que a faz descobrir, ou suscita uma reacção que a ela se adapta ou modifica” (Deleuze, 2009: 17).

³⁰ Na reflexão de Deleuze, a imagem óptica e sonora pura não se opõe à imagem tátil, mas exprime-se nela.

“Faz apreender, é suposta fazer apreender algo de intolerável, de insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência ampliada que se pode extrair das relações sensoriais motoras na imagem acção. (...) Trata-se de algo de demasiado poderoso, ou demasiado injusto, mas por vezes, também de demasiado belo, e que, por isso, excede as nossas capacidades sensoriais motoras” (Deleuze, 2006: 33).

Segundo Deleuze, o táctil pode constituir uma imagem sensorial pura se as mãos renunciarem às suas funções preensivas e motoras para se organizarem como puro tacto. Apresenta como exemplo, o cinema de Werner Herzog, concretamente o filme *Kaspar Houser* (1974) que exhibe uma procura das sensações tácteis, através da utilização de imagens de visões oníricas coexistindo com outras de subtis gestos tácteis, “por exemplo a pressão do polegar e dos dedos quando Kaspar se esforça por pensar” (Deleuze, *idem*: 25). Outro exemplo de imagem táctil, é o filme *Pickpocket* de Bresson, já abordado neste capítulo, que torna o tacto um objecto para o olhar.

O filósofo francês contempla no conceito de táctil ou háptico, a exibição das mãos. O sentido do tacto pode ser evocado através da identificação. Segundo Marks, embora a visualidade háptica derive da noção de imagem-tempo, a imagem háptica excede o apelo à identificação do espectador e o afastamento que este processo implica. Como expõe: “Olhar para mãos parece evocar o sentido táctil através da identificação, quer com a pessoa a que respeitam as mãos quer com as próprias mãos. O háptico ultrapassa a identificação e a distância à imagem que é necessária para que esta possa ocorrer” [trad. a.] (Marks, 2000: 171).

*Palavras, sons, e até os ruídos se tornam para além da sua decifração literal,
'imaginal', ondas, vibrações, ondulações.*

Luigi Nono,
19^o Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, 1995

4.3. O som háptico

Embora não possamos tocar o som com os ouvidos, podemos em paridade com a visão perceber o espaço envolvente de um modo háptico. A audição háptica acontece quando os sons se ouvem como um todo indiferenciado, no momento anterior à identificação daqueles que nos cativam, como expõe Marks: “A audição háptica diz respeito ao breve momento em que os sons se apresentam indistintos antes de seleccionarmos aqueles que são mais relevantes” [trad. a.] (Marks, 2000: 183). Este modo de audição não estabelece uma hierarquia entre os variados sons do contexto, percebendo-os de uma maneira homogénea. Opondo-se à audição que percebe o espaço envolvente de um modo mais instrumental, detendo-se e valorizando sons específicos.

Na experiência da audição háptica as fronteiras sonoras entre o corpo e o contexto podem dissolver-se. Por exemplo, em alguns ambientes sonoros, mais silenciosos como um passeio pela floresta, ou mais ruidosos como o interior de uma discoteca, os sons produzidos pelo nosso corpo podem misturar-se com os sons do espaço que vivenciamos, resultando numa experiência física envolvente. Como refere a autora: “O restolhar das árvores pode confundir-se com o som da minha respiração, ou pelo contrário, o pulsar da música pode habitar a minha caixa torácica e movimentar o interior do meu corpo” [trad. a.] (Marks, *idem*: 183).

No contexto cinematográfico, o som háptico funciona como uma lógica semelhante à da imagem háptica. Pode manifestar-se, por exemplo, no *som ambiente*³¹, dado que este se liberta da consciente procura da sua origem sendo percebido pelo espectador como uma massa sonora indiferenciada. Este tipo de sonoridade segundo Michel Chion: “envolve a cena e habita o seu espaço sem colocar a questão da identificação ou visualização da sua causa: pássaros a cantar, sinos a tocar” [trad. a.] (Chion, 1994: 31).

Outro exemplo de uma sonoridade háptica, acontece no filme *Perdição* (1987), do realizador húngaro Béla Tarr. A chuva torrencial que cai sobre a vila, os objectos, os animais e as pessoas, surge como uma figura constante da estrutura fílmica, sendo apresentada em muitos dos planos-sequência. Este elemento natural estabelece-se como uma textura sonora homogénea que está para além da sua significação, das suas características narrativas ou da identificação da sua fonte. O carácter físico deste som afecta-nos fisiologicamente e envolve-nos intensamente na atmosfera do filme, diluindo a fronteira entre o espaço fílmico e o nosso corpo, originando deste modo um novo corpo.

No entanto, da mesma maneira que a imagem háptica pode conter situações muito detalhadas em que são perceptíveis tanto a figura isolada como o conjunto, o som háptico também pode resultar num todo uniforme, formado por elementos inteligíveis e definidos, que devido a esse facto se tornam insignificantes. Como diz André Bazin a propósito do cinema de Jacques Tati: “São raros os elementos sonoros indistintos (...) Os diálogos longe de serem incompreensíveis, são, isso sim, in-significantes, e a respectiva in-significância é revelada pela sua própria precisão” (Bazin cit. por Deleuze, 2011: 41).

A audição háptica parece constituir-se na área de influência daquilo que Chion define como *audição reduzida*. Um modo de percepção que se distingue da *audição causal* e

³¹ Chion nomeia igualmente o *som ambiente* de *som-território*, pelo facto de estabelecer uma geografia e um lugar particulares.

da *audição semântica*, embora durante a experiência fílmica os três modos de percepção auditiva possam sobrepor-se e relacionar-se de uma maneira complexa³².

A *audição reduzida* centra-se nas propriedades do próprio som, nas suas qualidades intrínsecas, independentemente da identificação da sua causa ou fonte - *audição causal* - ou da compreensão do seu significado - *audição semântica* - O som - vozes, ruídos, tocado por um instrumento - é ele mesmo um objecto com características matéricas e texturais em lugar de servir de veículo para uma mensagem.

Segundo Chion este modo de audição tem a faculdade de apelar à fisicalidade do espectador estimulando a sua capacidade de ouvir. Ao perturbar hábitos incorporados, revela outras dimensões sonoras e um mundo de sensações subtis. Para o autor “o valor emocional, físico e estético de um som não está ligado apenas ao seu significado e à sua causa, mas também à qualidade do seu timbre, da sua textura e à sua vibração própria” [trad. a.] (Chion, 1994: 31).

³² O autor considera que o processo auditivo é heterogéneo e define três modos de audição: *a audição causal*, *a audição semântica* e *a audição reduzida*. Este último modo de percepção foi desenvolvido a partir do pensamento de Pierre Schaeffer.

4.4. Análise filmica: a imagem e o som hápticos de *Páginas Escondidas*, a recriação afectiva da experiência sensorial do espaço arquitectónico

A experiência sensorial do espaço arquitectónico pode ser recriada e corporalizada recorrendo à imagem e ao som hápticos que através das suas características expressivas têm a capacidade de convocar os sentidos que não são directa e tecnicamente representáveis - o tacto, o paladar, e o olfacto - fazendo do corpo um todo sinestésico. O háptico por sua vez deriva da experiência física. Como refere Marks: “A visualidade háptica deriva da experiência sensorial, sobretudo da experiência táctil e cinestésica, envolvendo o corpo (...) Pensar no cinema de um modo háptico é meio caminho para que o cinema possa apelar ao corpo como um todo” [trad. a.] (Marks, 2000: 163). Este tipo de imagens e sons contém a possibilidade de veicular intensamente experiências e ambientes multissensoriais.

Consideramos que o filme *Páginas Escondidas* (1993), encerra em si uma experiência sensível do espaço arquitectónico, figurada através de um cinema com um carácter táctil e afectivo. A análise de dois planos-sequência que decorrem no exterior - o saguão de um edifício, situado no espaço indefinido da cidade de São Petersburgo do século XIX - estabelece uma leitura desta vivência na obra de Alexander Sukurov, mas também uma abordagem crítica e metodológica sobre a natureza deste tipo de cinema, no contexto deste projecto.

Páginas Escondidas

Em *Páginas Escondidas*, concretamente nos dois planos-sequência seleccionados, a imagem afasta-se do seu carácter óptico original, para adquirir características hápticas, através do desejo de Sokurov de aproximar a imagem filmica ao carácter bidimensional da imagem pictórica. Como refere Jacques Rancière a partir de declarações do realizador: “O cinema deve então inspirar-se na pintura: no trabalho

paciente que reinventa todas as coisas, mas também e sobretudo na forma segundo a qual ele ocupa conscientemente o seu próprio espaço: a superfície sem profundidade do quadro ou da parede” (Rancière, 1999: 89).

O realizador utiliza com este propósito vários procedimentos, por exemplo, a pintura manual com pinceis tradicionais chineses muito finos nas superfícies de vidro ou espelhadas, que coloca à volta das lentes, e nas próprias lentes, durante a rotação do filme. “É um processo muito difícil, muito especial, muito longo. Destruo a verdadeira natureza e crio a minha própria natureza³³”(Sokurov, 1999: 135).

Através deste meticuloso processo manual, o realizador russo pretende fugir à representação, associada a um espaço perspectivo e óptico³⁴, e recria um espaço háptico que apela a um envolvimento físico do espectador. Deste modo, nos planos analisados, Sokurov reconstrói um espaço vago, no qual as personagens e o espaço arquitectónico escapam aos contornos e fronteiras precisas.

Esta maneira de fazer cinema remete-nos para o pensamento de Deleuze sobre a pintura de Francis Bacon e a arte moderna³⁵. Bacon afasta-se da figuração clássica e envereda pelo caminho da sensação. Como diz o filósofo:

“Estas marcas manuais (...) dão portanto testemunho da intrusão de outro mundo no mundo visual da figuração que reinava sobre ele e o tornava à partida figurativo. A mão do pintor veio interpor-se para sacudir a sua própria dependência e romper a soberania da organização óptica: já não se vê nada” (Deleuze, 2011: 171).

³³ Esta afirmação de Sokurov refere-se em particular ao filme *Mãe e Filho* (1997), no entanto consideramos que pode adequar-se a *Páginas Escondidas* que utiliza procedimentos análogos.

³⁴ O espaço perspectivo está ligado à representação visual da modernidade: “A representação visual moderna hegemónica é a imagem construída em perspectiva (...) a perspectiva de projecção central de Alberti antecipa uma concepção de espaço eminentemente racional defendido por pensadores como Newton e Descartes. A construção da imagem em função de um ponto central organizador parece demonstrar a possibilidade da existência de um único ponto de vista a partir do qual o sujeito se pode relacionar com o mundo objectivamente separado de si como uma ‘coisa’ ” (Branco, 2013: 337).

³⁵ No ensaio, *Francis Bacon - Lógica da Sensação*, 2011.

A mão do pintor é, em *Páginas Escondidas*, a mão do realizador - Sokurov - que através da pintura manual sobre as lentes e as superfícies de vidro, confere à imagem cinematográfica uma marca humana e táctil com o objectivo de desconstruir o espaço óptico da representação clássica.

Do mesmo modo que a imagem, o som apresenta um carácter háptico, afirmando-se como determinante na recriação da experiência sensorial do espaço arquitectónico. Nos planos-sequência seleccionados, a vivência da arquitectura, é recriada intensamente através da voz que é corpo. Segundo Gil um corpo: “é uma respiração que fala” (Gil, 1997: 88).

A respiração, a voz, é anterior e independente daquilo que veicula, e é desse modo que inventa o espaço. Segundo Gil, o sentido primeiro manifestado está na voz, que não emite apenas as intensidades do corpo, mas estabelece-as também como *expressões*³⁶. Em *Páginas Escondidas*, estas *expressões* resultam eminentemente tácteis, através da exploração que Sokurov faz do som, tratando-o no seu cinema como um elemento físico, matérico e plástico. A voz - gritada, sussurrada ou cantada - ao constituir-se como um todo expressivo e único, reorganiza o espaço envolvente. É através da voz que o espaço arquitectónico ganha forma e significado. É por meio da voz que a experiência corpórea é comunicada ao espectador, constituindo-se assim um novo corpo. Ainda Gil:

“A voz desempenha um papel decisivo na produção do significante supremo e, através dele, da presença - portanto, do corpo a partir do qual é produzida esta presença. O que se passa em certos fenómenos de ‘correspondência’, de ‘comunicação muda’ (...) entre um cantor e a sala que o escuta? Toda a gente sabe que num determinado momento, se a ‘corrente passa’ (...), forma-se uma nova entidade uma totalidade que engloba todos os elementos numa só unidade. Diremos que assim se constitui um novo corpo de onde emana uma voz” (Gil, *idem*: 85).

³⁶ Para Gil, as *expressões* podem conter em si o próprio sentido: “isto é dizer que não há um sentido expressivo anterior à sua exteriorização, mas que a passagem do interior ao exterior [do corpo] constitui a expressão como sentido plenamente expresso” (Gil, *idem*: 88).

Plano-sequência 1 [11'54'' - 14'00'']

O primeiro plano-sequência figura personagens que se atiram no vazio de um saguão, na presença de outra personagem, Raskolnikov, que na sua incapacidade em dissuadi-las, observa-as³⁷.

Os corpos são apresentados misturando-se com o espaço, através de um trabalho minucioso sobre a luz e a cor, no limite do monocromatismo, exibindo nuances de sépia e cinza. As variações luminosas no interior do plano resultantes do movimento da água, evidenciam pontualmente a matéria e os elementos da arquitectura (as paredes descascadas que mostram a pedra irregular ou a guarda onde se debruçam as personagens), e os corpos (os rostos ou a textura da roupa) sem exhibir uma hierarquia entre eles, pelo contrário, há uma ideia de pertença recíproca e sensível entre o corpo e o espaço. Estes reúnem-se, imbricam-se, e separam-se dentro de um espaço plano. Os corpos adquirem uma textura semelhante à do espaço arquitectónico e a arquitectura ganha forma pelo movimento vertical das personagens.

Este movimento é enfatizado por meio do recurso de Sokurov ao *ralenti*, descobrindo e tornando relevantes as expressões dos corpos no contacto com o ar e sob a acção da gravidade. Através deste processo o realizador altera a percepção do espectador relativamente à situação, permitindo-lhe a sua fruição para além do resultado da queda - o plano não mostra o fim do movimento - isto é, a experiência trágica das personagens que se atiram no saguão de um edifício é figurada em *Páginas Escondidas* como uma experiência de prazer sensual.

O envolvimento físico do espectador é igualmente convocado através do carácter da imagem: a bidimensionalidade associada à obliquidade do plano que se apresenta em contra picado, altera a percepção das distâncias produzindo um efeito de intimidade que resulta na impressão de um espaço não dimensional e próximo, não determinado pelos parâmetros rígidos da arquitectura, mas pelo ponto de vista do espectador que é

³⁷ Ver **Fig. 2**. Plano-sequência 1.

atraído para a situação, do mesmo modo que as personagens são atraídas para a cidade.

No que diz respeito ao som, as distintas camadas sonoras, dentro e fora-de-campo, sobrepõem-se, resultando num todo indistinto, formado por discussões, gritos, risos e pontuado por algumas palavras perceptíveis. Sokurov revela o espaço arquitectónico através da experiência do corpo humano: no som texturado dos corpos e nas vozes - frequentemente ininteligíveis - que deles se libertam e que reverberam, dando forma ao vazio. O som aqui é tratado como um elemento que dá peso e matéria aos corpos das personagens em queda, ao contrário da imagem que os figura como vagos: “o som funciona como uma estrutura de peso que serve de base a toda a leveza da imagem” (Viveiros, 1999: 82).

Estas sonoridades tornam visível a terceira dimensão do espaço que a imagem esconde. No fora-de-campo, outras vozes longínquas, com diferenças subtis de intensidade, habitam e reconstroem o espaço tridimensional da cidade. Novamente Rancière:

“Os personagens que se atiram na superfície plana caem numa outra terceira dimensão: o ruído que se ouve *sob* eles, no rumor dos risos e das alterações confusas... que prolonga a sequência anterior. O som dito *off* tornou-se a terceira dimensão da imagem” (Rancière, *idem*: 91).

Plano-sequência 2 [14'00'' - 14'54'']

Em contracampo, um plano geral picado sobre a cidade de São Petersburgo do final do século XIX, mostra o topo dos telhados dos edifícios reflectidos numa superfície de água ondulante. A imagem sobrepõe-se a outra imagem vaga de um saguão³⁸.

³⁸ Ver **Fig. 2**. Plano-sequência 2.

A qualidade táctil é conferida através de um trabalho sobre zonas específicas da imagem que resulta indefinida e sombria, sem profundidade; e por meio da utilização de lentes anamórficas que aliadas ao movimento do plano distorcem os elementos arquitectónicos. A situação apela fortemente à participação e deambulação do olhar pela superfície da imagem, convocando o seu carácter háptico. Ainda Marks: “O olhar háptico tende a mover-se ao longo da superfície do objecto em vez de mergulhar numa profundidade ilusionista” [trad. a.] (Marks, 2000: 162).

Estes procedimentos alteram a função do plano geral, habitualmente associado a uma distância entre espectador e filme. Segundo Deleuze, o plano geral pode incorporar o carácter afectivo do grande plano, por meio da “negação da profundidade e da perspectiva que vai permitir a assimilação do plano médio ou geral a um grande plano, a colocação em equivalência de um espaço com o grande plano” (Deleuze: 2009: 166). Deste modo, a experiência figurada em plano geral, é apresentada exprimindo uma relação imediata com o afecto.

Neste plano sequência, ouve-se em *raccord*, a mesma atmosfera sonora do plano anterior, e ainda, música, e uma voz - desta vez definida e inteligível - que interpreta uma das *Kindertotenlieder*³⁹ de Mahler. A voz feminina emana do interior do corpo em direcção às profundezas da cidade, recriando-lhe e a espacialidade e a densidade.

A interligação entre os dois planos sonoros de intensidades semelhantes - que mistura a sonoridade da voz uniforme e o som homogéneo do contexto - dissolve as fronteiras entre espaços, resultando numa massa sonora cujo carácter háptico convoca o corpo e a participação do espectador. Como diz Paulo Viveiros: “o som sai da tela e invade o nosso espaço e nos torna parte integrante do cinema. A natureza e a arquitectura tornam-se visíveis através da invisibilidade do som, e o cinema com Sukurov ganha uma sensação háptica” (Viveiros, 1999: 84).

³⁹ *Kindertotenlieder* [canções sobre a morte das crianças], ciclo de canções para voz e orquestra compostos por Gustav Mahler em 1901-1904, sobre poemas escritos por Friedrich Rückert. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kindertotenlieder>

Sokurov apresenta-nos uma vivência do espaço arquitectónico através de um cinema de afectos. Por meio de um trabalho sobre a matéria da imagem e do som, o realizador figura intensamente a experiência do espaço, mas não a mostra na sua totalidade, sugerindo um espaço que ainda não foi figurado, que cada um reconstrói na medida da sua experiência de vida. Com esse objectivo, apela ao nosso corpo, à nossa memória corpórea e à nossa imaginação.

Conclusão

Partindo da análise de algumas sequências de *Pickpocket* e de *Páginas Escondidas*, concluímos que a experiência sensorial do espaço arquitectónico pode ser figurada intensamente através de cinematografias que utilizam abordagens críticas e metodologias distintas, como é o caso do cinematógrafo de Robert Bresson e do cinema de Alexander Sokurov.

Em *Pickpocket* pensámos a figuração da experiência com base nos pressupostos de construção do *espaço qualquer* de Deleuze, um modo privilegiado de transmissão de emoções e afectos. A tipologia e o carácter táctil dos planos, e sobretudo, a montagem afectiva de Bresson, afirma-se como essencial na recriação da vivência do espaço arquitectónico-filmico. De outro modo, no filme *Páginas Escondidas*, considerámos a experiência a partir dos conceitos de imagem e som hápticos, de Deleuze e Marks que convocam de um modo sinestésico o corpo do espectador. Neste caso, é a maneira como Sokurov figura a interligação entre o som e a imagem, conferindo aos dois elementos equivalência e complementaridade que vai corporizar a experiência arquitectónica.

Com base na imersão nestes universos fílmicos, podemos concluir que estes dois modos de pensar o cinema, apresentam na sua génese características concordantes e discordantes. A imagem é pensada pelos dois cineastas de um modo semelhante, ambos procuram enfatizar o seu carácter bidimensional, háptico e afectivo, no entanto, fazem-no utilizando procedimentos diferentes que resultam em distintas expressões da vivência arquitectónica. Em *Pickpocket*, este objectivo é realizado através do recurso à fragmentação - Bresson utiliza sobretudo grandes planos e planos médios - e por meio da composição da imagem que busca a planeza. No caso de *Páginas Escondidas*, este propósito é efectuado por meio da sobreposição de imagens ou da manipulação da sua matéria constituinte. Sokurov procura desfazer os contornos e as fronteiras, definidas e fixas, das figuras e do espaço arquitectónico.

No que diz respeito à montagem, em *Pickpocket* o espaço do quarto é desconstruído - as suas dimensões rígidas e relações predeterminadas - sendo recriado de um modo táctil e afectivo, através dos gestos e dos movimentos das personagens. Estes estabelecem outras ligações entre as suas partes fragmentadas, abrindo novas possibilidades à experiência arquitectónica e à suas qualidades expressivas. De um modo bastante distinto, na sequência analisada em *Páginas Escondidas*, a experiência do espaço é figurada através de uma montagem pouco perceptível. Embora sugerindo uma relação de campo/ contra campo, os planos cinematográficos constituem-se como entidades voltadas para si próprias, apelando à sua percepção e fruição independente.

*Quanto tempo dura o Espaço?
O corpo que dança é a perfeita duração do Espaço
Dançar não é durar (demorar) no espaço, não é sobreviver no Espaço.
dançar é durar o Espaço
é fazer sobreviver o Espaço,
é salvá-lo.
Libertar o Espaço da Monotonia.
Tempo com ossos e órgãos.
Tempo com imaginação.
Salvação do espaço.
(o meteoro não atravessa o Espaço
o corpo meteoro leva atrás o Espaço).*

Gonçalo M. Tavares in *Livro da Dança*, 2001

CAPÍTULO III

PROJECTO FÍLMICO: *CASA, CORPO SEM FIM*

Breve nota

O projecto fílmico *Casa, Corpo sem fim*⁴⁰ pretende figurar e recriar cinematograficamente a experiência sensorial do espaço arquitectónico. Esta vivência é, no contexto deste filme, realizada por meio do movimento dançado. Ao longo deste capítulo procuramos estabelecer correspondências com as situações fílmicas analisadas e as ideias expostas nos capítulos anteriores. Isto quer dizer que o filme se inspirou nos filmes apresentados e nos conceitos cinematográficos que os enformam, no entanto assume-se como um objecto cinematográfico com uma nova idiossincrasia.

⁴⁰ O filme surge a partir de uma reflexão de Frederick Kiesler: *Casa sem fim* - manifesto do Correalismo - que defendia a casa como um organismo vivo, uma extensão do corpo, por oposição à casa como máquina de habitar enunciada por Le Corbusier. “A casa não é uma máquina, nem a máquina uma obra de arte. A casa é um organismo vivo e não um conjunto de materiais mortos. Ela é um ente vivo, no todo e nos pormenores. A casa é uma epiderme do corpo humano” [tradução da autora] (Kiesler cit. por Ramírez, 2003: 73).

1. O cinema e a dança: a recriação do espaço arquitectónico

Em 1888, Thomas Edison nas suas primeiras experiências com o *Kinetoscope*⁴¹, apresentou *Anabelle Serpentine Dance*. Neste filme sem pretensões artísticas - Edison estava sobretudo interessado pelo fenómeno do corpo em movimento apreendido pela tecnologia óptica - o corpo da dançarina e o espaço são figurados em plano fixo - de corpo inteiro - e enquadrados de um ponto de vista central, correspondendo à posição que a dançarina estabelece com o espaço envolvente, movendo-se principalmente sobre o seu próprio eixo.

Mais tarde, o cinema moderno desconstruiu a figuração clássica do espaço, a sua continuidade, as suas ligações lógicas e causais, partiu o espaço e reconstruiu-o através da utilização de princípios abstractos e subjectivos de composição. Como a estratégia de fragmentação utilizada por Bresson. Do mesmo modo, a dança moderna americana, sob a influência do expressionismo alemão, descentrou e abriu o espaço cénico, isto é, alterou a forma linear e perspectivada do espaço mantido pelo *ballet* clássico, partindo-o em pedaços⁴². O cinema e a dança, no período moderno, problematizaram o campo da representação através de estratégias análogas. Esta proximidade das duas expressões artísticas parece possibilitar um encontro que resulta numa valorização mútua.

⁴¹ O *Kinetoscope* é um “instrumento de feira com um movimento contínuo e de visão individual especificamente construído para exibir os filmes da *Kinetograph* a primeira verdadeira câmara da história do cinema” [tradução da autora] (Passek, 2000: 708).

⁴² Merce Cunningham na suas peças coreográficas rejeita o mimetismo do espaço cénico, como refere: “Ao pensar a cena segundo a imagem da perspectiva do Renascimento que conservava, o *ballet* clássico mantinha uma forma linear do espaço. Mergulhando as suas raízes no expressionismo alemão e nos sentimentos pessoais de vários pioneiros americanos, a dança moderna americana quebrou o espaço em vários pedaços, ou muitas vezes, simplesmente em colinas estáticas dividindo a cena, sem qualquer relação com o espaço mais vasto da área cénica” (Gil, 2001: 32).

O dispositivo cinematográfico com os meios técnicos que o constituem tem a capacidade de prolongar o sentido próprio da dança. Como expõe Gil: “o dançarino pode tornar-se um Fred Astaire que desconstrói o sentido e o espaço, dançando sobre as paredes e o tecto, cabeça para baixo, graças às possibilidades da câmara que prolonga cinematograficamente a lógica própria da dança” (Gil, 1997: 72).

Maya Deren⁴³ considera o cinema como um meio de elevação da expressão do corpo em movimento para além do espaço e do tempo reais. A realizadora enfatiza igualmente a qualidade da câmara que possibilita ao cineasta a realização coreográfica. A este propósito declara:

“o cinema proporciona outra ordem espacial, tem a capacidade de criar outra forma de temporalidade, possibilita ainda ao corpo humano realizar um movimento não humano. As minhas coreografias não são danças para a câmara; são danças coreografadas e executadas de igual maneira pela câmara e por seres humanos” [tradução da autora] (Deren, 1967: 12).

O cinema pode potenciar tanto o movimento do corpo como a composição coreográfica. Ao inscrever a dança no seu contexto, transforma-a abrindo-lhe possibilidades que excedem não apenas as capacidades e limitações físicas dos bailarinos, mas também a estrutura temporal e espacial da realidade.

Dentro desta lógica de aproximação das duas artes, *Casa, corpo sem fim* foi pensado enquanto projecto experimental que procura aproximar a lógica do cinema à lógica da própria dança, mas mais do que figurar as inúmeras possibilidades acrobáticas⁴⁴ do

⁴³ Cineasta americana, explorou na sua obra filmica as relações que se criam entre cinema e dança. Por exemplo, o filme *A Study in Choreography for Camera* (1945) contém “uma participação equivalente das duas artes. Ela intitulou-o de ‘Pas de Deux’, referindo-se à dança e à câmara” [tradução da autora] (Sitney, 2002: 21). Neste filme, Deren investiga através da técnica da montagem, a continuidade do gesto dançado atravessando espaços não contíguos, explorando distintas relações espaço-tempo.

⁴⁴ Acrobacia: Exercício de equilíbrio ou de perícia, geralmente espectacular, que exige grande agilidade ou destreza física. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/acrobacias> [consultado em 23-05-2016].

corpo humano interessa a este projecto a expressão e a recriação cinematográfica de gestos e movimentos dançados que no tempo fazem do espaço uma morada.

2. Intenções filmicas

A criação artística contemporânea que inclui o cinema e o vídeo, tem vindo a explorar um novo modo de percepção em que o papel hegemónico do olho tem sido substituído por uma “óptica tendencialmente háptica”. Trata-se de um movimento que através de um enfoque no corpo, procura formas alternativas que convocam, de uma maneira directa, sensações físicas e emocionais.

Este novo movimento resulta de mudanças significativas que dizem respeito a duas questões: à destituição do paradigma que coloca a visão como inseparável da razão - pensamento vindo do renascimento que atravessa os movimentos racionalistas até aos modernismos da primeira metade do século XX - e ao reposicionamento da visão face aos restantes sentidos, isto é, a sua integração numa “sensorialidade total”.

No que concerne à imagem, isto significa um afastamento do espaço da representação tal como questionado pela arte moderna. No entanto este movimento é sobretudo realizado através de procedimentos distintos que incidem no tipo de comunicação. Os novos modos de comunicação estabelecem-se por meio de tecnologias que se centram no corpo, explorando tanto a lógica háptica como a “lógica da sensação”⁴⁵. A imagem háptica surge no contexto da arte contemporânea, como um modo de investigação de campos que estão para além do racionalismo e da supremacia da visão:

⁴⁵ Branco refere que ambas “têm em comum o enfoque no corpo humano como totalidade não racional, ou exclusivamente cerebral, mas um espaço onde confluem e se podem tornar presentidas, ou mesmo visíveis, forças naturais e sensoriais formativas das figuras. O corpo surge como lugar por onde podem ser canalizadas directamente energias e forças através das sensações representadas e experienciadas” (Branco, 2013: 500).

“podemos afirmar que a imagem háptica dos discursos artísticos tem vindo progressivamente a centrar-se no binómio corpo-máquina explorando domínios que fogem completamente ao racionalismo e ocularcentrismo modernos. As palavras chave dessa arte háptica serão então: multisensorialidade, corporeidade, experiência, fisicalidade, abandono dos contornos visuais fixos, fluidez, apelo a intensidades não exclusivamente visuais expressas através dos sentidos, força, intimismo, envolvimento, *inputs* diretos e simultaneidade espaço-temporal” (Branco, 2013: 494).

Este projecto segue esta tendência da criação artística contemporânea, que procura mudar o paradigma do modo como nos relacionamos com as imagens. A imagem háptica significa neste contexto filmico, a exploração táctil e sinestésica, por meio do dispositivo cinematográfico, com o objectivo de figurar a experiência sensorial do espaço arquitectónico.

Casa, Corpo sem fim parte de duas intenções centrais que incidem num afastamento do espaço óptico da representação e na conseguinte aproximação a um espaço háptico, e na desconstrução da lógica espaço-temporal do objecto arquitectónico, de maneira a recriar um espaço que potencia outras modalidades de vivência.

Procura-se a libertação da representação matemática e geométrica da arquitectura que frequentemente recorre à perspectiva, instituindo uma visão distante entre o espectador e o espaço, e a aproximação a uma experiência arquitectónica sensível e intimista. Consideramos que a figuração da experiência sensorial do espaço arquitectónico está para além da apresentação das suas características racionais e pode revelar-se sobretudo na sensação, no sentido que lhe atribui Deleuze, quando se refere à pintura de Cézanne. Esta ultrapassa a representação constituindo-se como um corpo experiencial. Como refere: “A sensação é o que é pintado. O que está pintado dentro do quadro é corpo, não na medida em que o corpo é representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experienciando uma determinada sensação” (Deleuze, 2011: 80).

Deste modo, intenta-se perturbar um espaço organizado e um corpo fechado e delimitado⁴⁶, para chegar à figuração cinematográfica de um espaço arquitectónico e de um espaço do corpo que se imbricam criando entre eles novas relações, que resultam em experiências arquitectónicas íntimas, intensas e afectivas.

Através do dispositivo cinematográfico pretende-se subverter o carácter e a lógica do espaço arquitectónico: um percurso linear que expõe uma continuidade espacial, e uma forma definida e fixa, através do recurso ao espaço qualquer. O filme recria, através da montagem, ligações entre as suas partes constituintes que extravasam a ideia de linearidade espaço-temporal: “é uma colecção de lugares ou de sítios que coexistem independentemente da ordem temporal que vai de uma parte a outra” (Deleuze, 2009: 184). Esta desconstrução é enfatizada através da tipologia dos planos cinematográficos que tende ao fechamento, fragmentando progressivamente o objecto da arquitectura.

Finalmente, o espaço arquitectónico figurado expõe uma lógica que se distingue da original. Os elementos e as referências constituintes da arquitectura - a forma, dimensão e coordenadas fixas - são desconstruídos, abrindo-se a novas possibilidades de experiência e novas sensações.

Em *Casa, Corpo sem fim* pretende-se que o carácter da imagem convoque as memórias corpóreas do espectador, de maneira a activar as suas experiências arquitectónicas acumuladas. Estas memórias pessoais contidas no corpo são indispensáveis para o trabalho de recriação da imagem e de reconstrução das experiências sensoriais figuradas. Com este propósito procura-se explorar a imagem háptica que apela à nossa corporeidade dirigindo-se directamente à superfície do corpo: “quando me relaciono com um objecto de um modo háptico alcanço a superfície do meu corpo” [trad. a.] (Marks, 2000: 184).

⁴⁶ Entendemos aqui o corpo delimitado no sentido referido por Gil, a propósito da representação do “corpo clássico” de Doríforo, de Policeto, que “segue um código de perfeição, em que a simetria, a harmonia, a unidade orgânica impõe normas precisas para a construção da figura (...) Tudo é equilíbrio e medida, é um corpo ‘acabado rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, não misturado, individual’ ” (Gil, 2003: 75).

É precisamente neste sentido que o filme exhibe, frequentemente, uma incompletude visual. Apresenta imagens com pouca informação, não desvendando o espaço, nem os elementos arquitectónicos na sua totalidade, fazendo um apelo à participação do espectador que deverá reconstituir as imagens, trazendo-as da invisibilidade e reconstruindo através da memória do seu corpo, as experiências e os espaços arquitectónicos figurados.

Ao mesmo tempo, o projecto investiga procedimentos como a compressão do espaço fílmico - através do uso da teleobjectiva e do *zoom* que reduzem a profundidade de campo - transportando assim o corpo humano e o espaço arquitectónico para o mesmo plano bidimensional e próximo, diminuindo a distância entre o espaço fílmico e o espaço do espectador. Recorremos, igualmente, à mistura entre a figura e o fundo - por meio de um trabalho sobre a luz e a sombra - reforçando em alguns planos do filme a indefinição dos contornos. E ainda, a utilização do *ralenti* encerra dois objectivos distintos: a figuração de situações subjectivas que remetem para a memória da personagem, e a potenciação da experiência sensorial visto que o movimento lento do filme revela e enfatiza as suas nuances e os seus detalhes.

A lógica do som em *Casa, Corpo sem fim*, pretende ir ao encontro do pensamento para a imagem, mas acrescenta outros elementos à figuração da vivência arquitectónica. Enquanto a imagem trabalha principalmente a superfície apelando à tactilidade do olhar, o som enfatiza esta ideia, mas explora ainda a profundidade do espaço. A voz procura estabelecer-se como uma memória de outras experiências arquitectónicas.

O trabalho do som recria a experiência sensorial convocando a função háptica do ouvido, através de elementos sonoros indiscerníveis. E mesmo quando estes são identificáveis pretende-se evidenciar as suas características “insignificantes (não-significantes)” (Bresson, 2000: 22), no sentido que o realizador atribui às suas imagens de não expressarem nada para além de si próprias. Estes sons não narram uma história, nem pretendem veicular emoções. Os inúmeros sons do túnel, as diferentes reverberações da água, constituem-se como texturas e vibrações que dão corpo à vivência sensorial da envolvência construída.

Em algumas situações do filme, a experiência arquitectónica é recriada através das qualidades da voz que, segundo Gil, é corpo. A voz nas suas diferentes modulações duplica a sua função - contém o íntimo e o longínquo - procurando tanto aproximar-se do corpo do espectador como conferir forma e profundidade ao espaço arquitectónico-fílmico⁴⁷.

Qualquer percepção do espaço pressupõe a memória de outras vivências. Como refere Bergson: “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos misturamos milhares de detalhes da nossa experiência passada” (Bergson, 1999: 30). Neste sentido, a voz funciona como um som interno⁴⁸, um elemento subjectivo na recriação da experiência arquitectónica. Isto é, a respiração, o canto, o murmúrio são figurados como uma projecção mental da personagem - a memória de uma experiência - que pretende recriar um espaço dentro do espaço, uma vivência virtual dentro da vivência actual, considerando que os estados interiores da consciência não apresentam fronteiras definidas⁴⁹.

Ao recorrer à imagem e ao som como memórias, o filme parece constituir-se na esfera da imagem-tempo, pensada por Deleuze, que bebe directamente da reflexão de Bergson sobre a duração. Nesta tipologia da imagem as situações objectivas e

⁴⁷ Ver Capítulo II p.43. Utilizamos como referência a sequência analisada em *Páginas Escondidas* onde Sokurov explora a tridimensionalidade dos espaços da cidade - em distintas escalas - através do carácter plástico dos elementos sonoros, incidindo sobretudo nas características da voz.

⁴⁸ “O som interno é aquele que embora esteja situado na acção, corresponde ao interior, físico e mental, da personagem. Este inclui os sons fisiológicos da respiração, gemidos ou batimentos cardíacos. Todos podem ser considerados sons internos objectivos. Ainda na categoria de sons internos, estão as vozes mentais, memórias, aos quais eu nomeio de sons internos subjectivos” [tradução da autora] (Chion, 1994: 76).

⁴⁹ Com referência ao pensamento de Bergson, onde “a duração pura é a forma resultante da sucessão dos nossos estados interiores de consciência quando o nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” [tradução da autora] (Bergson cit. por Guerlac, 2006: 65).

subjectivas tendem a desvanecer-se, já não se distingue o real do imaginário que se tornam indiscerníveis. Como refere o autor:

“as situações ópticas e sonoras puras podem ter dois polos, objectivo e subjectivo, real e imaginário, físico e mental. Mas dão lugar a opisignos e sonsignos que não param de fazer comunicar os dois polos, e que num sentido ou noutro, confirmam as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão)” (Deleuze, 2009: 21).

Casa, Corpo sem fim explora estes elementos cinematográficos, e as relações entre eles, com a intenção de transformar a nossa percepção, proporcionando-nos uma impressão de intimismo que resulta num espaço não dimensional e íntimo, definido não pelas suas características fixas, mas pelo ponto de vista do espectador que é atraído para o espaço arquitectónico-filmico.

O filme procura uma ideia de constância, desviando-se da estrutura narrativa clássica e linear onde toda a acção orienta-se para um propósito. Os diferentes planos-sequência correspondem a diferentes experiências do espaço arquitectónico - distintas frases dançadas - e são figurados de um modo equivalente, não apresentando uma hierarquia entre eles no que diz respeito à sua relevância no conjunto do filme. Constituindo-se como vivências independentes em que cada plano reflecte a sua esfera de sentido e o movimento figurado não remete senão para si próprio. Estas vivências estabelecem-se como planaltos, isto é, zonas de intensidade contínua que vibram sobre si próprias⁵⁰.

A articulação dos planos sequência assenta numa continuidade rítmica que não é narrativa, cronológica, espacial ou gestual. Não se pretende prolongar o momento, o espaço ou o gesto, mas criar um movimento cinematográfico que prolongue a lógica própria da dança. O movimento variável e contínuo do sentido, no contexto da dança,

⁵⁰ Deleuze diz a propósito da noção de planalto: “está sempre no meio, nem principio nem fim” e refere Gregory Bateson que “serve-se da palavra ‘planalto’ para designar algo de muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre si própria, e que se desenvolve ao evitar qualquer orientação sobre um ponto culminante ou na direcção de um fim exterior” (Deleuze, 2006: 53).

é apresentado sob a forma de nuvens⁵¹. Com este propósito a ligação entre as várias sequências é realizada não por meio do corte abrupto, mas através do encadeado e da utilização do fundido. Em ambos as imagens e sons aparecem, sobrepõem-se e desaparecem sem revelar a sua lógica interna, prolongando o movimento da nuvem.

Foi utilizada uma tipologia de montagem que não exhibe uma lógica de causa e efeito. Pretende antes chegar à matéria constituinte dos corpos através de uma redução progressiva da escala dos planos. Neste movimento de aproximação, as relações entre as imagens e os sons resultam, sobretudo, de um pulsar interno, da criação de conexões subtis entre as diversas vivências do espaço arquitectónico: ressonâncias e rimas, isto é, “repetições de longe em longe, similaridades aproximativas, sensações que abrem à memória um espaço diferente e projectam noutros lugares sentimentos que voltam a palpitar” (Amiel, 2007: 110).

⁵¹ Segundo Gil, “uma nuvem é uma concreção de sentido que surge numa atmosfera. Concreção movente e móvel, submetida a transformações imperceptíveis; tal como o sentido nos gestos do bailarino, a forma da nuvem é geralmente instável e efémera”. Pensando na nuvem de um modo visual, à maneira do movimento cinematográfico: “o movimento das nuvens altera-as por surgimento e aparição, como se uma figura, um contorno, uma linha, uma crista viessem completar o que resta do desaparecimento dos traços anteriores - como se uma figura invisível virtual se actualizasse no prolongamento das que olhávamos e já lá não estão. Estranho devir das formas cujo movimento se apreende sem se apreender a sua lógica - como toda a forma surgisse do caos e todavia viesse enquadrar-se no nexa da própria nuvem” (Gil, 2001: 122).

CONCLUSÃO

Na primeira parte do presente projecto, partimos da definição de espaço de Lázlo Moholy-Nagy como “uma relação posicional entre corpos”, procurando depois ao longo do texto reflectir sobre os modos como a experiência arquitectónica pode ser abarcada em toda a sua amplitude. O espaço arquitectónico surge numa dimensão que ultrapassa a sua aparência material e construída. Esta noção implica a mudança do paradigma racionalista que até ao séc. XX, sobrevalorizou a visão, em prejuízo dos restantes sentidos. Procurámos mostrar que a compreensão de um edifício ou estrutura edificada, não resulta só da apreensão do seu carácter físico, da sua função, do seu contexto histórico, cultural ou social. De modo a entendermos verdadeiramente o espaço arquitectónico é necessário vivenciá-lo, através do movimento e da utilização consciente do corpo como um todo.

Do corpo utilitário e mecânico regido por um sistema de coordenadas e dimensões fixas emerge um corpo sensorial e participativo apto a compreender não só as características racionais do espaço arquitectónico: função, forma, proporção, mas também os seus elementos não mensuráveis: luz, textura, cor. Este novo corpo que convoca as suas memórias pessoais, tem a faculdade de recriar com a matéria da arquitectura uma experiência significativa, mas é sobretudo através do movimento dançado que abre ao homem um lugar de inúmeras possibilidades de vivência que o espaço pode ser experienciado de um modo pleno.

Na segunda parte, concretamente no primeiro capítulo, apresentamos o cinema como um dispositivo privilegiado de percepção, compreensão e figuração da experiência arquitectónica, através do enfoque em três questões. A primeira diz respeito à faculdade que o filme encerra de informar e reeducar o olhar do espectador, despoletando nele outras maneiras de pensar e perceber a arquitectura. As novas situações apresentadas pelo filme, segundo João Maria Mendes, são experienciais podendo incorporar-se significativamente na nossa vivência.

A segunda questão, deriva da reflexão de Walter Benjamin que se refere ao cinema como um meio de descoberta. Através dos instrumentos técnicos que o constituem, o

dipositivo fílmico tem a capacidade de intuir outros mundos que estão para além da vivência real e quotidiana do espectador. Ao exhibir pormenores que habitualmente a nossa percepção sensorial não capta, revela-nos um campo enorme de possibilidades que nos permitem aceder a novas visões e a outras dimensões da experiência arquitectónica.

A última problemática, referencia-se igualmente no pensamento do filósofo alemão e centra-se no carácter revolucionário do cinema que instaura a recepção “táctil e distraída”, suprimindo a distância entre sujeito e objecto. A experiência óptica e distante de observação da representação clássica, dá lugar a um modo de percepção que encerra um estímulo sensorial. Esta noção de cinema como um dispositivo que convoca a fisicalidade do espectador, alterando o seu corpo, torna-o mais capaz de figurar e recriar intensamente a experiência sensível do espaço arquitectónico.

No segundo capítulo, investigamos distintos modos de figurar cinematograficamente o objecto deste projecto, com um enfoque num cinema táctil, mais apto a veicular sensações e afectos. Com esse intuito, introduzimos o termo háptico definido por Aloïs Riegl como uma “possibilidade do olhar” um modo de visão distinto do óptico que remete para a sensação táctil. O conceito de espaço háptico e liso de Gilles Deleuze e Félix Guattari deriva deste adjectivo, surgindo como um espaço próximo e intimista, que apela ao tacto e que se define por uma variações constante das direcções, referências e ligações, e cujo modelo visual corresponde a muitos observadores. Este espaço opõe-se ao espaço óptico e estriado, um espaço distante com uma orientação espacial constante e referências fixas, um espaço perspectico correspondendo a um observador imóvel exterior. Segundo os autores, o espaço háptico e liso apresenta maiores possibilidades construtivas e criativas quando comparado com o espaço óptico e estriado.

O espaço háptico pode manifestar-se no cinema através do *espaço qualquer*. Este tipo de espaço, assim como, a imagem háptica e o som háptico, são exibidos neste projecto como modos de exploração das características tácteis do cinema, com o objectivo de figurar de um modo sensível a experiência sensorial do espaço arquitectónico.

O espaço qualquer não é um espaço homogéneo, perde a sua singularidade clássica: espacialidade, forma, matéria, coordenadas, relações métricas, função. Trata-se de um

espaço heterogéneo onde a conexão das suas partes constituintes não está predeterminada, estabelecendo-se como um puro potencial. Este espaço é mais apto segundo Deleuze, quando comparado com o rosto ou o seu equivalente, à transmissão de emoções, exprimindo o afecto de um modo táctil.

A *visualidade háptica* pensada por Laura Marks, é apresentada como maneira de apelar ao corpo do espectador de um modo sinestésico, convocando as suas memórias sensoriais. A distinção entre a visualidade háptica e a visualidade óptica diz respeito à relação entre sujeito e objecto. A primeira refere-se à ideia de união entre ambos, enquanto a segunda resulta de uma separação entre o espectador e a matéria; a imagem óptica valoriza as características associadas à representação, enquanto a imagem háptica privilegia as qualidades matéricas da imagem. O som háptico apresenta uma lógica idêntica à da imagem háptica, isto quer dizer que podemos perceber a sonoridade envolvente de um modo háptico. O carácter deste tipo de som afecta-nos fisiologicamente, envolvendo-nos intensamente no ambiente fílmico. Através da exploração háptica da imagem e do som, a experiência cinematográfica pode tornar-se num encontro sensorial entre o espectador e o filme.

Por fim, os filmes *Pickpocket* e *Páginas Escondidas* servem como objecto de pesquisa das modalidades de figuração cinematográfica da experiência arquitectónica. Partindo da análise de algumas sequências fílmicas, concluímos que a experiência sensorial do espaço arquitectónico pode ser figurada intensamente através de cinematografias que utilizam distintas abordagens e metodologias críticas: o cinematógrafo de Robert Bresson e o cinema de Alexander Sokurov. Ambas as aproximações questionam a noção de representação clássica do espaço, no que diz respeito às suas dimensões, proporções e relações determinadas, por meio de procedimentos que desconstruem a realidade arquitectónica. Estabelecendo outros modos de figurar e recriar a arquitectura que potenciam a experiência sensorial do espaço, isto é, que recriam outras sensações e emoções aquando da sua vivência.

O terceiro capítulo expõe o projecto experimental *Casa, Corpo sem fim*, como um modo idiossincrático de figurar a experiência arquitectónica. Este filme parece contextualizar-se no propósito da criação artística contemporânea - do cinema e do vídeo - que segundo Castello Branco se centra no corpo como modo de comunicação,

investigando procedimentos alternativos ao racionalismo e à hegemonia da visão, como a lógica háptica e a “lógica da sensação”.

Com base na pesquisa feita nos capítulos anteriores, consideramos que a experiência sensorial do espaço arquitectónico pode encontrar a sua figuração num cinema com um carácter táctil. Por meio da utilização da imagem e do som hápticos que dissolvem fronteiras e tornam o espectador íntimo do filme; do recurso ao espaço qualquer, um espaço afectivo que desconstrói a lógica espaço-temporal do objecto construído; e ainda, através da dança cujos procedimentos internos se aproximam da lógica do cinema, visto que ambos encerram a capacidade de transformar o espaço e o tempo, recriando o objecto arquitectónico: a sua espacialidade, forma, textura, densidade.

A conjugação destes elementos abre o cinema a inúmeras possibilidades de figuração da experiência arquitectónica que estão para além das suas características racionais, aproximando-se da sensação, isto quer dizer que *Casa, Corpo sem fim* em lugar de representar o corpo, procura estabelecer-se como corpo experiencial.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AMIEL, Vincent - *Estética da Montagem*, Lisboa: Edições Texto & Grafia. Lda., 2007. ISBN: 978-989-8285-31-7.

BENJAMIN, Walter - *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. ISBN 978-972-9370-06-9.

BERGSON, Henri - *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRESSON, Robert - *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000. ISBN 972-0-45052-5.

BONITZER, Pascal - “Décadrages” in *Théories du cinéma*. VII. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 2004. ISBN 2-86642-293-7.

CARVALHO, Nuno - “Deleuze: do *spatium* intensivo ao espaço qualquer” in *Kairos*. Revista de Filosofia & Ciência 11. Lisboa: Kairos 2014. p.91.

CALVINO, Italo - *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1990. ISBN 972-695-171-2.

CASTELLO BRANCO, Patrícia - *Imagem, Corpo, Tecnologia. A Função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013. ISBN 978-972-31-1453-9.

CHION, Michel - *Audio-vision, Sound on Screen*. Nova York: Colombia University Press, 1994. ISBN 0-231-07898-6 ISBN 0-231-07899-4 (pbk.)

DELEUZE, Gilles - *A imagem - movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-0958-2.

DELEUZE, Gilles - *A imagem - tempo, Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096-0.

DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon - Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix - *Mil Planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-12-72-8.

DELEUZE, Gilles - *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1108-0.

DELEUZE, Gilles - “The Fold” in *Baroque Topographies*, Yale French Studies, nº 80. Literature/ History/ Philosophy. Yale University Press, 1991.

DEREN, Maya - “Cine-Dance” in *Dance Perspectives*. Nova York: Dance Perspectives Inc., 30, verão 1967, p.12.

GIL, José - *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.

GIL, José - *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001.

GUERLAC, Suzanne - *An Introduction to Henri Bergson*. Nova York: Cornell University Press, 2006.

NONO, Luigi - *Entrevista com Luigi Nono e Massimo Cacciari, por Michele Bertaglia*, Catálogo: 19ºs Encontros de Música Contemporânea. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

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

MARKS, Laura U. - *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

MENDES, João Maria - *Que coisa é o filme*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012. ISBN 978-972-9370-13-7.

MOHOLY-NAGY, László - *Do material à arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005. ISBN 84-252-2012-2.

OLIVEIRA, Olivia - *Lina Bo Bardi - Sutis substâncias da arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA /Romano Guerra Editora, 2006.

PALLASMAA, Juhani - *The Architecture of Image, The Existential Space in Cinema*. Rakennustieto Publishing: Helsinki 2007. ISBN: 978-9516826281.

PALLASMAA, Juhani - *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*. London: Jon Wiley & Sons Inc., 2005. ISBN-978-0-470-01579-7 (HB).

PASSEK, Jean-Loup - *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Larousse-Bordas /Her, 2000. ISBN 2-03-575066-0.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology of Perception*. London, New York: Routledge Classics, 2002. ISBN 10: 0-415-27840-6 (hbk).

RANCIÈRE, Jacques - “O Cinema como a Pintura”, in MADEIRA, Maria João, Org: Alexander Sokurov. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972- 619-162-9.

RAMIREZ, Juan Antonio - *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2003.

RASMUSSEN, Steen Eiler - *Experiencing Architecture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1992. ISBN-0-262-68002-5.

SHAVIRO, Steven - *The Cinematic Body, Theory out of Bounds, volume 2*. Minneapolis - London: University of Minnesota Press, 2006.

SITNEY, P. Adams - *Visionary film, the American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford, New York: Oxford University Press, Inc. 2002. ISBN -978-0-19-514886-2.

SOKUROV, Alexander - “A história da alma de um artista é uma história muito triste”, (Alexander Sokurov entrevistado por Paul Schrader. Publicado originalmente em “Film Comment” nº 6, Nov./Dez 1997. Tradução de Marta Amaral), in MADEIRA, Maria João, Org - Alexander Sokurov. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972- 619-162-9.

TAVARES, Gonçalo M. - *Livro da Dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. ISNB 972-37-0669-5.

VIVEIROS, Paulo - “A imagem do Som”, in MADEIRA, Maria João, Org - Alexander Sokurov. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972- 619-162-9.

ZUMTHOR, Peter - *Thinking Architecture*. Basel; Boston; Berlin: Birkhauser, 1999. ISBN-3-7643-6101-08 (Basel...).

FILMOGRAFIA CITADA

BÉLA, Tarr - *Karhozat (Perdição)*, 1987.

BRESSON, Robert - *Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1962.

BRESSON, Robert - *Pickpocket (O Carteirista)*, 1959.

BUÑUEL, Luis - *Un Chien Andalou*, 1929.

DEREN, Maya - *A Study in Choreography for Camera*, 1945.

EDISON, Thomas - *Anabelle Serpentine Dance*, 1894.

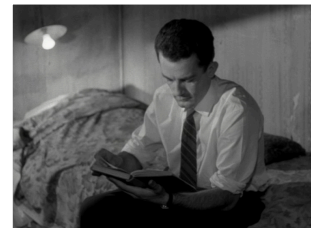
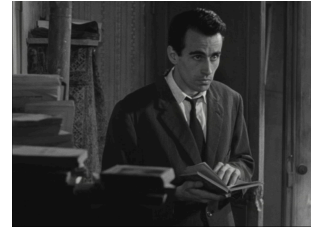
HERZOG, Werner - *Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle (O enigma de Kaspar Houser)*, 1974.

SOKUROV, Alexander - *Tikhie Stranitsy (Páginas Escondidas)*, 1993.

TARKOVSKY, Andrei - *Nostalghia (Nostalgia)*, 1983.

APÊNDICE

Fig. 1
Pickpocket



Quarto de Michel
[Fotogramas]

Fig. 2
Páginas Escondidas



Plano-sequência 1
[Fotogramas]



Plano-sequência 2
[Fotograma]