



**A CAMINHO DE CASA: LUGARES E CULTURAS ATRAVÉS
DA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA**

Jessica Larissa Pessoa de Melo



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

JESSICA LARISSA PESSOA DE MELO

**A CAMINHO DE CASA: LUGARES E CULTURAS ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA
CINEMATOGRÁFICA**

Recife

2021

JESSICA LARISSA PESSOA DE MELO

**A CAMINHO DE CASA: LUGARES E CULTURAS ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA
CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Desenvolvimento Urbano.

Área de Concentração: Desenvolvimento Urbano

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Leitão Santos

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

M528a Melo, Jessica Larissa Pessoa de
A caminho de casa: lugares e culturas através da experiência
cinematográfica. – Recife, 2021.
159f.: il., fig.

Orientadora: Lúcia Leitão Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento Urbano, 2021.

Inclui referências.

1. Desenvolvimento urbano. 2. Moradia - Cultura. 3. Lugar. 4. Análise
fílmica - habitar. I. Santos, Lúcia Leitão (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-28)

JESSICA LARISSA PESSOA DE MELO

**A CAMINHO DE CASA: LUGARES E CULTURAS ATRAVÉS DA EXPERIÊNCIA
CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Desenvolvimento Urbano.

Área de Concentração: Desenvolvimento Urbano

Aprovada em: 20 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Participação via videoconferência

Prof.^a Dr.^a Lúcia Leitão Santos (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof.^a Dr.^a Julieta Maria de Vasconcelos Leite (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof.^a Dr.^a Maria de Jesus Brito Leite (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Externa)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof.^a Dr.^a Juliana Andrade Leitão (Examinadora Externa)

Universidade Federal de Pernambuco/CAA

AGRADECIMENTOS

Estou viva, em tempos tão turbulentos que o mundo testemunha. Por minhas casas – a que me abriga fisicamente e a que me acolhe espiritualmente em meu corpo, agradeço a Deus. O Deus que eu acredito, sigo acreditando, a quem também ofereço os meus infernos, e ele se revela silenciosamente, na esperança em meio ao caos. Aos meus pais, Jeane e Waldecir, minhas irmãs, Bela e Laura, minha tia Dêdê, minha família, meus primeiros amores, que nunca me deixaram só.

Ao meu amor, Caio. Sim, esse texto iniciou quando você entrou na minha vida. Não poderia ser de outra forma. Meus caminhos conduzidos a encontrarem os teus. À sua coragem, sua imaginação, seu espírito incansável, que continuamente se abrem à minha alma. À distância que entre nós se dissipou pra sempre. Essas páginas têm eu e você.

Aos meus amigos queridos, aos meus colegas de mestrado, a todos os profissionais que se dedicam aos seus ofícios na universidade, aos professores que fizeram da minha experiência no MDU inspiradora desde o primeiro momento. À Lúcia, minha orientadora. Não esquecerei da primeira aula em que a ouvi ministrar sobre a noção de casa. Ao CNPq, pela bolsa de estudos que me possibilitou dedicação exclusiva à esta dissertação. Aos lugares, que me permitem pertencer a um canto no mundo. Esse mundo que também é minha casa.

“Para lá dos montes afastados havia outro mundo, um mundo temeroso; mas para cá, na planície, tinha de cor plantas e animais, buracos e pedras”¹.

¹RAMOS, 2019, p. 123

RESUMO

A ideia de habitar o espaço integra a existência humana desde o momento em que o indivíduo se encontra situado no mundo, percorrendo entendimentos objetivos e, ao mesmo tempo, a subjetividade do ser. A partir disso, esta dissertação toma como objeto de estudo a casa e se propõe a analisar a relação do sujeito com o espaço habitado através da lente cinematográfica em diferentes culturas, objetivando investigar os elementos materiais e imateriais presentes na apropriação da morada. Assim, seria possível refletir acerca das suas variadas representações por meio da identificação dos modos de morar, conformados pelas especificidades culturais em que se inserem. A partir da fenomenologia, alicerçada sobretudo na obra de Norberg-Schulz, o trabalho utiliza dos conceitos de *lugar* e de *genius loci* como norteadores das reflexões propostas de forma interdisciplinar, considerando a linguagem cinematográfica também como forma de expressão sociocultural, com as espacialidades e significações que retrata na imagem do filme. O percurso metodológico inclui, portanto, a análise fílmica, através dos apontamentos de Vanoyé e Goliot-Leté (1964) e, para a produção do texto, aproxima-se do ensaio teórico, com uma seleção que abrange filmes de diferentes partes do mundo.

Palavras-chave: casa; cultura; genius loci; cinema.

ABSTRACT

The idea of inhabiting space integrates human existence from the moment the individual is situated in the world, embracing objective understandings and, at the same time, the subjectivity of being. Based on this, this dissertation has the house as object of study and proposes an analysis of the subject's relationship with the inhabited space through the cinematographic lens in different cultures, aiming to investigate the material and immaterial elements present in the appropriation of the house. Thus, it would be possible to reflect on their various representations through the identification of ways of living, shaped by the cultural specificities in which they are inserted. From phenomenology, based mainly on the author Christian Norberg-Schulz, the concepts of *place* and *genius loci* are taken as guidelines for the proposed reflections in an interdisciplinary way, considering cinematographic language as a form of sociocultural expression, with the spatiality and meanings that portrays in the movie image. The methodological path therefore includes the film analysis, based on the authors Vanoyé and Goliot-Leté (1964) and, for the production of the text, approaches the theoretical essay, with a selection that includes movies from different parts of the world.

Keywords: house; culture; genius loci; cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Cena de um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, A saída dos operários da fábrica (1895).....	18
Figura 2 -	Cena do filme Nanook of the North.....	19
Figura 3 -	Cena do filme Roma, città aperta (1945).....	21
Figura 4 -	Exemplo de casa no norte da Índia.....	37
Figura 5 -	Configuração das casas em localidade de etnia ioruba, no continente africano.....	38
Figura 6 -	Exemplo de Maloca em tribo indígena brasileira.....	38
Figura 7 -	Evolução da cabana primitiva segundo Milizia.....	40
Figura 8 -	Cena do filme <i>A chegada do trem à estação Ciotat</i> (1895).....	51
Figura 9 -	Mapa de Siah Dareh, Província do Curdistão, Irã.....	65
Figura 10 -	Estrada para Siah Dareh.....	66
Figura 11 -	Árvore no topo da montanha aponta o caminho.....	67
Figura 12 -	Repórteres se informam com trabalhadora do campo.....	67
Figura 13 -	Primeira vista da vila de Siah Dareh.....	68
Figura 14 -	Construções de Siah Dareh.....	69
Figura 15 -	Behzad e Farzad entram na vila.....	71
Figura 16 -	Behzad e Farzad transitam nos telhados das casas.....	72
Figura 17 -	Entrada da casa do tio de Farzad.....	73
Figura 18 -	Pátio interno da casa.....	73

Figura 19 -	Sacada que dá acesso aos quartos.....	74
Figura 20 -	Farzad mostra a casa da Sra. Malek.....	75
Figura 21 -	Mulheres no espaço doméstico.....	76
Figura 22 -	Behzad procura Zeynab no subsolo.....	77
Figura 23 -	Zeynab ordenha o animal enquanto Behzad recita o poema.....	78
Figura 24 -	Casa da Sra. Malek.....	79
Figura 25 -	Vulcão em erupção no ano de 1951, imagens feitas pelo geógrafo Orlando Ribeiro.....	82
Figura 26 -	Mulheres em Chã das Caldeiras.....	83
Figura 27 -	Mapa de Chã das Caldeiras.....	84
Figura 28 -	Trabalhadores cabo-verdianos no canteiro de obras em Lisboa....	85
Figura 29 -	Exemplar de tradicional funco africano.....	88
Figura 30 -	Exemplar encontrado em Chã das Caldeiras, em levantamento realizado por Pourbaix apud Fernandes (1992).....	88
Figura 31 -	Chegando na Ilha do Fogo, Mariana carrega o soro de Leão, que é transportado na maca pelos oficiais.....	89
Figura 32 -	Mulheres surgem em meio à paisagem natural, carregando sacos sobre a cabeça.....	89
Figura 33 -	Mariana e Leão no Hospital da Ilha do Fogo.....	90
Figura 34 -	Sequência em que Mariana anda nas ruas da Ilha.....	91
Figura 35 -	Mariana compra sandálias na feira livre.....	92
Figura 36 -	Mulheres cabo-verdianas e Edith.....	93

Figura 37 -	Travessia para chegar a Chã das Caldeiras.....	94
Figura 38 -	A festa na casa de Bassoé, para qual Mariana é convidada.....	95
Figura 39 -	A festa estende-se para o interior da residência.....	96
Figura 40 -	Vista da casa de Edith.....	98
Figura 41 -	Vista de uma das casas de lava.....	98
Figura 42 -	Tina e seus irmãos consertam a casa de Leão, para seu retorno...	99
Figura 43 -	Um dos irmãos de Leão pinta de vermelho a inscrição da cruz branca na porta.....	100
Figura 44 -	Bassoé e seus filhos se encaminham para deixar Cabo Verde rumo a Portugal.....	101
Figura 45 -	Mulher deitada no chão da sua casa.....	102
Figura 46 -	Mapa de Cova da Moura, Bairro de Lisboa.....	105
Figura 47 -	Homens saem do velório de Joaquim.....	106
Figura 48 -	Retorno às casas após o velório de Joaquim.....	108
Figura 49 -	Sequência de movimentos em que os homens se dirigem às suas casas.....	109
Figura 50 -	Sequência em que homens entram em suas casas, as portas possuem cores vibrantes.....	110
Figura 51 -	Sequência em que Vitalina Varela trabalha na terra.....	111
Figura 52 -	Circulação através da escada situada na parte externa da residência.....	112
Figura 53 -	Estabelecimento comercial anexo à residência, que também possui uma circulação externa.....	112

Figura 54 -	Homens organizam a casa do falecido Joaquim.....	113
Figura 55 -	Homem olha através da grade contida na janela.....	113
Figura 56 -	Porta-retrato com a imagem da jovem Vitalina em seu casamento.....	115
Figura 57 -	Vitalina no quarto, olhando através da esquadria gradeada.....	115
Figura 58 -	O Padre Ventura em meio aos escombros.....	116
Figura 59 -	Vitalina recebe visitas, que prestam condolências.....	116
Figura 60 -	O casal se alimenta da refeição preparada por Vitalina em sua casa.....	117
Figura 61 -	Vitalina e Ventura andam em meio às lápides no cemitério.....	119
Figura 62 -	Os homens cumprem a promessa de consertar o telhado de Vitalina.....	119
Figura 63 -	Vitalina e Joaquim na construção da sua casa em Cabo Verde.....	120
Figura 64 -	Vitalina ergue-se no telhado de sua casa.....	121
Figura 65 -	Mapa de São Romão.....	125
Figura 66 -	Rua de São Romão.....	128
Figura 67 -	Maria do Boi tocando o tambor no batuque.....	128
Figura 68 -	Fachada da casa de Maria do Boi.....	130
Figura 69 -	Interior da casa de Bastu.....	132
Figura 70 -	Sequência em que a câmera passeia por entre espaços vazios na casa de Bastu.....	133
Figura 71 -	Construção em ruínas nas ruas de São Romão.....	134

Figura 72 -	Bastu caminha por entre as construções da cidade.....	134
Figura 73 -	Bastu e Batatinha embaixo do pé de Tamarindo, às margens do Rio São Francisco.....	135
Figura 74 -	Maria cozinhando em sua casa.....	135
Figura 75 -	Sobrinho-neto de Maria canta as cantigas aprendidas.....	135
Figura 76 -	Maria e Bastu conversam sentadas em frente de casa.....	136
Figura 77 -	Bastu na sala de ferramentas de Feliciano.....	137
Figura 78 -	Uma jovem Bastu no rio São Francisco através de lembranças....	138
Figura 79 -	Uma jovem Bastu soltando fogos no meio da noite.....	138
Figura 80 -	Bastu e Branca no quintal de casa.....	138
Figura 81 -	Bastu e Branca na cidade vizinha.....	139
Figura 82 -	Bastu e Branca na balsa.....	140
Figura 83 -	Maria do Boi toca o tambor em frente à sua casa.....	140
Figura 84 -	Banda Corpo Suado se apresenta em festividade de São Romão..	141
Figura 85 -	Maria e moradores preparam o boi bumbá para a festa do "Boi de Janeiro"	141
Figura 86 -	Bastu dentro do Rio São Francisco.....	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
1.1	NOTAS METODOLÓGICAS: PENSAR E EXPERIMENTAR A REALIDADE.....	24
2	O ESPAÇO E O HABITAR: A EXPERIÊNCIA DO LUGAR.....	27
2.1	A CASA E O MUNDO.....	31
2.2	O SER E A CASA.....	39
3	O ESPAÇO DO FILME: A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA.....	44
3.1	OLHAR, IMAGEM E PERCEPÇÃO.....	49
3.2	LINGUAGEM E SIGNIFICADO.....	55
4	A ANÁLISE FÍLMICA.....	60
4.1	ATRAVÉS DO SAGRADO IRÃ: O VENTO NOS LEVARÁ (1999).....	65
4.2	SOB O FOGO DE CABO VERDE: CASA DE LAVA (1994).....	82
4.3	NAS RUAS DE LATA DE PORTUGAL: VITALINA VARELA (2019).....	102
4.4	PELO BRASIL DOS RIOS E VEREDAS: GIRIMUNHO (2011).....	122
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O QUE OS FILMES NOS FALAM.....	144
	REFERÊNCIAS.....	153

1 INTRODUÇÃO

Em uma simples consulta ao dicionário, encontramos que *habitar*, do latim *habitare*, significa morar, ocupar, ou ainda permanecer. Rapidamente, nossa imaginação preenche de sentido as palavras soltas até pressupor a existência de um espaço que possa ser *morado*, *ocupado*, enfim, *habitado*. Já refletia o filósofo Martin Heidegger que "parece que só é possível habitar o que se constrói"², concluindo que o construir teria, portanto, o habitar como meta. Se expandirmos essas considerações para o entendimento do *habitare*, uma construção que se ergue possui, então, a necessidade de que o espaço originalmente vazio seja ocupado, onde *ocupare*³ define o ato de "tomar para si", apossar-se. Para que essas ações se concretizem, há de se estabelecer também, e principalmente, o sujeito, que relacionado ao espaço edificado, materializa o sentido de habitar.

Disso podemos inferir que, desde os primórdios da humanidade, a motivação que leva o ser humano a trocar a caverna pela casa, um objeto construído por e para si, corresponde a algo maior do que a mera necessidade instintiva de abrigo, para além das condições proporcionadas ao seu redor, que tornam favoráveis a permanência. Aquele invólucro protetor que se revela como um espaço interior separado do resto do mundo, conjuntamente atuaria como uma força subjetivamente conectada aos anseios humanos.

Nesse ponto, convergimos com a linha de pesquisa na qual se insere o presente trabalho, partindo da noção de que desse ato criador temos o surgimento da Arquitetura. Para melhor compreender a assertiva, é inevitável recorrer ao termo *tekhné*, relacionado à palavra grega correspondente a *produzir*. O *tekhné* se traduz a uma espécie de "saber" vinculado à experiência, que desvenda um elemento originário, implicando o efeito de "trazer ao conhecimento" algo já preexistente. O *tekton* liga-se ao *tekhné* como um *meio* de produção, e daí que surgiria o fazer próprio do arquiteto: aquele que *produz* através do *tekton*, a partir do *tekhné*, enquanto *architekton*. No tocante ao prefixo *arché* da palavra, tido pelos pensadores pré-socráticos como "a origem" ou "o princípio", inclui-se o referido elemento originário presente em toda a existência, e por conseguinte, no "nascimento" da casa. Essa dissecação provinda da etimologia,

² HEIDEGGER, 2001, p. 125.

³ Origem da palavra "ocupar", em latim *ocupare*.

profundamente apresentada por Leitão e Lacerda (2016) em *O espaço na geografia e o espaço da arquitetura: reflexões epistemológicas*, aponta para a essência da Arquitetura como uma expressão própria da origem humana, encontrando no *habitar* a correspondência a essa ação criadora.

De modo semelhante, Heidegger utiliza-se do alto-alemão para acessar a origem das palavras *construir*, *habitar* e *ser*, que compartilhariam uma aproximação dos termos que as compõem: *buon*, *bauen* e *bin*, respectivamente. Essa conformidade etimológica mostra-se também semântica, uma vez que afirmar que "eu construo" e "eu habito", se interpretaria da mesma forma que "eu sou". A insuspeita ligação entre o ser, o construir e o habitar, potencializa o objetivo da sua declaração de que "o homem é à medida que habita"⁴, estabelecendo uma vinculação entre todas as partes.

A permanência, que vem a ser experimentada com a fundação da morada, elevando o sentimento de pertencimento a um lugar, é decisiva na estrutura existencial do ser humano. Segundo Leitão e Lacerda (2016), para além do impacto ocorrido na individualidade, o espaço decorrente da Arquitetura possibilitaria também "reunir e manter unidas as comunidades humanas"⁵, manifestando um senso coletivo decorrente da ocupação do espaço. Emergem, portanto, os primeiros agrupamentos sociais e as primeiras cidades, ao passo que a forma de habitar vem a ser conformada pelos atributos da coletividade. Apesar de cada agrupamento menor, representado pelas famílias, possuir sua própria habitação, as casas passam a assumir características correspondentes ao local em que estavam presentes, se adequando sobretudo à ordem cultural ali desenvolvida. Pode-se considerar a casa, pois, no centro das expressões antropológicas de uma cidade, carregando não apenas as marcas daqueles que a ocupam, mas também da cultura em que está inserida. Cultura essa que, perpetuada ao longo da história, influencia nos costumes e tradições em cada localidade.

Concordando que construir, habitar e ser, fazem parte de uma mesma unidade, a perspectiva acrescentada pelo elemento cultural aponta para uma troca mútua entre o sujeito, a casa e o meio em que se enraízam. Norberg-Schulz (1980) aproxima-se desse fenômeno a partir da ideia de *lugar*. Para o autor, as pessoas apenas habitam de fato quando são capazes de experimentar o espaço significativamente, e isso só se torna possível quando elas conseguem

⁴ HEIDEGGER, 2001, p. 126.

⁵ ALBERTI apud LEITÃO; LACERDA, 2016, p. 812.

se orientar e se identificar com o ambiente que ocupam. Desse modo, "habitar implica que os espaços onde ocorre a vida sejam lugares"⁶, assim dotados de caráter distinto. Essa distinção se vincula à noção, de origem romana, do *genius loci*, ou o *espírito* do lugar, que em linhas gerais se manifesta na relação entre *espaço* e *caráter*, partes integrantes da estrutura do lugar. No *espaço* estariam dispostos os elementos em sua organização tridimensional, enquanto o *caráter* se refere a uma atmosfera. Ambos possuem "funções psicológicas correspondentes", sendo estas, respectivamente, a *orientação* e a *identificação*, que definem as bases existenciais do ser humano.

A estrutura do lugar seria também conformada pelo conjunto da paisagem natural com a modificada, podendo associar-se à relação entre entorno e casa. Nesse sentido, as duas partes compartilham de algumas características, especialmente quanto às barreiras que as compõem, que atuam como elementos definidores a partir dos quais os lugares se originam. No ambiente natural, as barreiras são representadas por três componentes básicos, sendo estes, chão, horizonte e céu, encontrando harmonia com o espaço modificado, nas formas de piso, parede e teto. Isso destaca as similaridades estruturais entre a natureza e as construções:

Primeiramente, o homem deseja tornar a estrutura natural mais precisa. Isso é, ele quer *visualizar* seu entendimento da natureza, expressando a base existencial que ele recebeu. Para alcançar isso, ele constrói o que ele tem visto. [...] Segundo, o homem tem que complementar a situação dada, adicionando o que está "faltando". Finalmente, ele tem que simbolizar seu entendimento da natureza (incluindo ele mesmo). *Simbolização* implica que um sentido experimentado é *traduzido* em outro meio. O propósito da simbolização é libertar o sentido da situação imediata, através da qual se torne um objeto cultural.[...] Todas as três relações implicam que o homem reúne os significados experimentados para criar para ele mesmo uma *imago mundi* ou microcosmos que concretizem seu mundo (NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 17, tradução nossa).

A partir da *visualização*, *complementação* e *simbolização*, a relação da natureza com o indivíduo é fortalecida, refletindo na distribuição do espaço construído. O papel da Arquitetura em meio a tais aspectos é possibilitar, através daquilo que produz, que esse indivíduo "entre em acordo" com o ambiente, expondo sua essência. Isso invoca o conceito de *tekhné* e a função de desvendamento, com o propósito de "deixar aparecer" o elemento originário. Nessa sucessão, o *genius loci* é concretizado "por meio das construções que reúnem as propriedades do lugar e as trazem para perto do homem"⁷.

⁶ NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 5, tradução nossa.

⁷ NORBERG-SCHULZ apud NESBITT, 2006, p. 459.

Ademais, a percepção simbólica que se tem da natureza contribui para a reprodução de verdadeiros objetos culturais, necessários à criação de uma *imago mundi* que, por sua vez, integra-se ao caráter que diferencia as localidades. Experienciando o lugar isso fica claro, visto que "o homem não só *constrói* a natureza, mas também *constrói* a si mesmo, sociedade e cultura, e nesse processo ele pode interpretar um ambiente dado de diferentes maneiras"⁸. De acordo com as interpretações possíveis:

As experiências diárias cada vez mais nos dizem que diferentes ações precisam de diferentes ambientes para acontecerem de uma forma satisfatória. Como consequência cidades e casas consistem em uma multiplicidade de espaços particulares. [...] Funções similares, até as mais básicas como dormir e comer, tomam lugar de diferentes maneiras, e demandam lugares com diferentes propriedades, de acordo com as diferentes tradições culturais e diferentes condições ambientais (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.14, tradução nossa).

Consideradas essas proposições, temos a casa como objeto central, e a cultura e o *genius loci* como referências derivadas na análise deste *fenômeno*. Nesse ponto, encaramos a casa de uma perspectiva material e também subjetiva. Se partimos do pressuposto que os lugares possuem um *genius* a ser desvendado, a observação de como o ser se relaciona com esse espaço aponta para uma busca, ainda que inconsciente, por um meio de habitar em paz. Sendo assim, dada a pluralidade cultural entre os diversos povos do mundo, a relação do sujeito com a casa e seu entorno se mostra capaz de revelar nuances do habitar enquanto condição existencial.

Dito isso, o espaço em seu plano existencial destaca-se das três dimensões matemáticas que geralmente o definem. As medidas espaciais correspondem a informações que atendem a propósitos pragmáticos, mas se tratando de aspectos menos palpáveis, outros fatores passam a ser considerados. Nesse contexto, uma quarta dimensão se eleva, tida como o tempo, que explora sobretudo o movimento realizado pelo sujeito no ambiente que percorre. Tempo e movimento são, portanto, fundamentais para transformação do espaço em lugar, na medida que a quarta dimensão direciona o olhar para sua natureza subjetiva. No entanto, o que frequentemente se encontra é uma dificuldade na representação do espaço em sua quarta dimensão.

Na busca de um caminho para o presente estudo, entende-se a necessidade de que o objeto seja *experimentado* e *especulado*, dado sua natureza ao mesmo tempo material e imaterial, concreta e abstrata, para que através da compreensão dos fenômenos que o cercam,

⁸ NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 168, tradução nossa.

possamos vir a conhecer suas múltiplas faces⁹. Para tanto, utilizamos de uma Arte que, além de aliar imagem, movimento e tempo, surge como uma expressão sociocultural dotada de símbolos e de uma linguagem própria, oferecendo uma perspectiva analítica única. Referimo-nos ao Cinema que, segundo Zevi (2009), seria um caminho estimulante para a resolução "de praticamente todos os problemas colocados pela quarta dimensão"¹⁰.

· Figura 1 - Cena de um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica* (1895)



Os primeiros registros cinematográficos, creditados a Louis e August Lumière a partir do ano de 1895, mostram operários saindo de um dia de trabalho em uma fábrica (Figura 1) (*A saída dos operários da fábrica*, 1895) ou um trem chegando à estação (*A chegada do trem na estação Ciotat*, 1896), ações corriqueiras que ficaram eternizadas em tempo e espaço na película, revelando o teor documental que aquela recém-originada Arte viria a desenvolver. Todavia, graças ao modo que os Lumière imprimiram nas imagens seu olhar, mais do que a simples documentação, o Cinema possibilitou "um render-se ao mundo, uma nova maneira de estar entre as pessoas, o conhecimento poético de nosso entorno"¹¹. A união entre elementos

⁹ MENEGHETTI, 2011.

¹⁰ ZEVI, 2009, p. 50.

¹¹ AMENGUAL, 2020, p. 107.

artísticos e reais, desenvolvida com habilidade pelos irmãos franceses, sustenta o entendimento de uma Arte voltada para a realidade. Segundo descreve Amengual (2020):

Entretanto, quando o cinematógrafo¹², em sua origem, abriu sua objetiva para a luz do mundo, “tudo lhe era igualmente importante, portanto, tudo era digno de ser fixado na película. Foi o momento mais intocado e mais promissor do cinema. A realidade, sepultada sob os mitos, reafiorava lentamente. O cinema iniciava sua criação do mundo, eis uma árvore, eis um velho, uma casa, um homem que come, um homem que dorme, um homem que chora. Ele os exibiu diante de nós como nos quadros sinópticos, uma vez que tinha, e só ele tinha, os meios técnicos para fazê-lo com exatidão científica” (AMENGUAL, 2020, p.108).

Essa captura poética do mundo tornava possível o acesso a camadas do espaço geralmente invisíveis, possibilitando a anunciação do *real* a partir de uma espécie de "palavra de mundo", como expressa o escritor francês Roger Munier. Testemunhando a veracidade dessa afirmação, Gardies (2020) descreve a profusão de caminhos percorridos pelos operadores de câmera dos irmãos Lumière, expondo as "múltiplas facetas" das cidades por meio de "imagens [que] chegam de todos os continentes, como por uma captura sincrônica de um estado do mundo historicamente datado"¹³. Assim, ao longo da história e com a popularização do Cinema em diferentes países, o poder da imagem enquanto representação da realidade é intensificado pela retratação de uma série de costumes, em alguns casos como verdadeiros extratos antropológicos. É o caso do filme *Nanook of the North* (1922) do diretor Robert Flaherty, que acompanha alguns dias na vida de esquimós na região de Hudson Bay no Canadá (Figura 2).

Figura 2 - Cena do filme *Nanook of the North*



¹² Uma das primeiras máquinas de captura e projeção das imagens em movimento, desenvolvida pelos irmãos Lumière.

¹³GARDIES, 2020, p. 93.

Apesar das alegações quanto à interferência do diretor no convívio demonstrado, o fato dele ter residido no ambiente por anos, pesquisado e testificado com a câmera locações e pessoas reais em seu habitat, confere à obra não apenas uma narrativa, mas também a capacidade de evocar aquela realidade sensorialmente. Nanook, o personagem do título, atravessa a melancolia de um infinito nevado com suas roupas de pele de urso e botas de pele de foca, se alimentando da natureza à qual resiste. Em certo momento, o *inuit*¹⁴ constrói sozinho um abrigo em pouco mais de uma hora ao cortar e agrupar blocos de gelo, criando transparências para entrada de luz solar e fechando aberturas com neve para manter aquecido o interior. Independentemente de ser qualificado como um documentário ou obra de ficção, o filme ofereceria um *fluxo de informações* e fontes de *produção de sentido*, como afirma o crítico Marcel Martin (2005):

Mas o que distingue o Cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma *exacta* e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado) (MARTIN, 2005, p. 24).

Com o avanço da tecnologia e as novas possibilidades encontradas na arte cinematográfica, desenvolve-se também o processo autoral dos diretores responsáveis pelas obras, intensificando a citada “interferência” resultante do olhar do autor impresso na realidade que é retratada. Ainda assim, a partir de Martin (2005) podemos apreender a ideia de uma *experiência cinematográfica* e as possibilidades de interpretação e análise que sustentam a mesma. Sendo uma Arte vinculada à espacialidade, a linguagem cinematográfica possui, para além da capacidade de comunicar visualmente, a característica de reproduzir na imagem fílmica signos com conteúdo sociocultural, transformando o ato de contemplar o filme em uma experiência enriquecedora para o espectador.

Nos anos 1940, mais especificamente com o fim da Segunda Guerra Mundial, surgem as primeiras manifestações do movimento cinematográfico que veio a ser denominado de "neorrealismo italiano", caracterizado por uma natureza próxima do documental ao retratar a situação social e as dificuldades enfrentadas pela Itália no período. Importa destacar a ligação direta do movimento com a origem do Cinema, apontada por Amengual (2020). De acordo com o autor, o roteirista Cesare Zavattini, considerado um dos teóricos do neorrealismo, teria

¹⁴ Como são denominados os indígenas esquimós de algumas regiões, incluindo o Canadá.

recorrido ao *cinematógrafo* para o trabalho idealizado, pois "como Lumière, ele é apaixonado pelo que há de extraordinário no cotidiano do mundo ordinário"¹⁵. Com um filme tido como paradigma do movimento, o cineasta italiano Luchino Visconti apresenta em sua obra *Ossessione* (1943) noções que seriam reproduzidas e amplificadas, como por exemplo, filmagens em locações reais e a utilização de atores não profissionais. O crítico cinematográfico Gian Piero Brunetta afirma:

O contato físico da câmera com as personagens e a perfeita integração com espaços, lugares e paisagens capazes de se tornarem parte integrante da história, de proporcionarem olhares inéditos da realidade italiana, de desestruturarem os estereótipos visuais até então adotados para contar histórias dramáticas, fazem de *Ossessione* o ponto de chegada de uma longa pesquisa e, ao mesmo tempo, o modelo para uma nova geração de intelectuais, aos olhos dos quais o filme marca oficialmente o nascimento do novo cinema italiano (BRUNETTA apud FABRIS, 2002, p.13).

Posteriormente, no filme *Roma, città aperta* (1945) o diretor Roberto Rossellini consagra o movimento *neorrealista* com uma obra que incorpora os elementos oportunos, recebendo alta popularidade ainda que com uma produção iniciada apenas dois meses após o fim da Segunda Guerra (Figura 3). Assim, tendo as ruas e construções como cenários e poucos recursos para sua realização, as obras desse período serviram de base para o Cinema Moderno, refletindo em realizadores consagrados, como Abbas Kiarostami. Com cenas cotidianas e paisagens marcantes, desenvolveu-se um segmento marcado pela coexistência de elementos ficcionais e reais, que atinge uma forma de transpor as barreiras entre imaginação e realidade.

Figura 3 - Cena do filme *Roma, città aperta* (1945)



¹⁵AMENGUAL, 2020, p. 108.

Focando nessa linha do Cinema Contemporâneo é que encontramos uma direção correspondente à do corpo de análise do presente trabalho. Partindo da afirmação que a relação do sujeito com a casa e seu entorno, vista em diferentes contextos culturais, apresenta traços do habitar enquanto elemento existencial, buscamos observar de que forma essa relação é revelada através do Cinema. Utilizando-se de obras cinematográficas, as reflexões propostas pela pesquisa aqui apresentada partem, portanto, da análise fílmica, através de uma seleção feita dentre diversos países, segundo critérios que garantem a correlação entre Cinema e Arquitetura. Estabelecendo como objetos principais a casa, a cultura e o *genius loci*, as realidades apresentadas nos longas-metragens, expressando em suas imagens significações socioculturais e antes de tudo, espacialidades representativas, nos permitem uma investigação de natureza interpretativa buscando a compreensão de valores distintivos entre os lugares. O Cinema possibilita essa aproximação, da forma como explica Pallasmaa (2016):

A tarefa mental de edifícios e cidades reais é estruturar nosso ser-no-mundo e articular o encontro entre o "eu" da experiência e o mundo. Além de suas finalidades utilitárias, eles fornecem molduras e horizontes de percepção e compreensão. Mas o diretor de cinema não faz exatamente o mesmo com suas imagens projetadas? O Cinema projeta cidades, edifícios e espaços onde ocorrem situações e interações humanas. Mais importante, o cinema constrói espaços na mente do espectador e projeta uma arquitetura de imagens mentais e memória que reflete a inerente arquitetura arquetípica da mente, pensamento e emoção humana (PALLASMAA, 2016, p.158, tradução nossa).

A representação do espaço na tela aponta para uma experiência *multissensorial*, transportando o espectador para a realidade retratada e possibilitando-o *experienciar* o espaço de uma nova perspectiva¹⁶. Por esse motivo, não seria possível desvincular o filme absolutamente de uma experiência física, uma vez que, segundo Pallasmaa (2012), as duas situações relacionam-se a "*quadros de vida experimentalmente verdadeiros, situações de interação humana e horizontes de compreensão de eventos humanos e do mundo*"¹⁷. Ainda que apresentem naturezas distintas, o lugar real e o lugar fílmico exprimem condições existenciais:

Esta afirmação é verdadeira, independentemente de os edifícios serem realmente mostrados no filme ou não, porque já o enquadramento de uma imagem, ou a definição de escala ou iluminação, implica o estabelecimento de um lugar distinto e o estabelecimento de um lugar é o mais fundamental dos atos arquitetônicos; a primeira tarefa da Arquitetura é marcar o lugar do homem no mundo. Nas palavras de Martin Heidegger, nós somos jogados no mundo. Por meio de nossas construções físicas e mentais, nós transformamos nossas experiências de exterioridade e estranhamento em coisas positivas e sentimentos de isolamento e domicílio. A estruturação do lugar,

¹⁶ KOECK, 2013.

¹⁷ PALLASMAA, 2012, p.159.

espaço, situação, escala, iluminação, etc., característicos da Arquitetura – o enquadramento da existência humana – entram inevitavelmente em todas as expressões cinematográficas (PALLASMAA, 2016, p.161, tradução nossa).

A profusão de informações contida nos lugares, incluídos no filme, aparece na simetria entre personagem e ambiente, denotando a relação que o sujeito-personagem tem com o espaço que habita e revelando aspectos da sua própria existência, o que pelas proximidades descritas por Pallasmaa (2016), provocam a identificação do espectador com a obra.

Destacamos a importância da narrativa e dos demais aspectos contemplados na linguagem cinematográfica para o presente estudo. Em vista disso, se faz necessária uma *decomposição* do filme para que seja descrito e interpretado, como sugerem Vanoyé e Goliot-Leté (1994). Para produção do texto analítico, enveredamos pelas possibilidades ensaísticas, objetivando uma investigação não-determinista, sem limitações porventura exigidas por demonstrações sistemáticas¹⁸, de modo a contemplar a manifestação dos objetos principais – a casa, a cultura e o *genius loci* – nas realidades assistidas. Assim, pautado na revisão bibliográfica e na análise fílmica, aos procedimentos metodológicos do trabalho inserem-se as considerações feitas por Meneghetti (2011) acerca do ensaio-teórico, de modo a "destacar, sem amarras estruturais"¹⁹ as investigações propostas.

O trabalho está estruturado em mais três capítulos, além deste e da conclusão. O Capítulo 2 contempla conceitos acerca do espaço e do habitar sob a ótica de uma "experiência do lugar", traçando uma perspectiva singular sobre a casa e sua relação com o sujeito. No Capítulo 3, o espaço passa a ser compreendido na dimensão do filme, vinculado à "experiência cinematográfica", encadeando-se os papéis do olhar, da imagem e da percepção, assim como a função do Cinema enquanto linguagem e os significados que dela provém. O Capítulo 4, enfim, possui a análise de quatro filmes selecionados, rodados na Ásia, África, Europa e América do Sul.

As reflexões suscitadas objetivam contribuir não apenas com o debate acadêmico acerca dos conceitos estudados, mas, sobretudo, ampliar o modo de pensar sobre os objetos a partir de uma direção poética. Para tanto, a presente pesquisa se insere em uma esfera interdisciplinar abrangendo os campos da Arquitetura, do Cinema, da Antropologia e da Fenomenologia, à luz da obra de Norberg-Schulz, aproximando-se dos estudos desenvolvidos acerca da "noção de

¹⁸ ALVES, 2000.

¹⁹ Ibid., p. 16.

casa" pelo grupo de pesquisa NusArq – Núcleo de Estudos da Subjetividade na Arquitetura, liderado pela Profa. Dra. Lúcia Leitão.

1.1 NOTAS METODOLÓGICAS: PENSAR E EXPERIMENTAR A REALIDADE

Encarando o conceito de *método* como caminho, que tem como objetivo alcançar o conhecimento intencionado, a presente dissertação delimita dois pontos principais tomados como base nessa trajetória: a revisão bibliográfica e a análise fílmica. Antes da exposição dos procedimentos metodológicos, porém, refletiremos acerca da natureza do objeto de pesquisa. Partimos do entendimento da casa em sua multiplicidade de representações, reunindo concepções construtivas e objetivas, ao mesmo tempo revestidas de intangibilidade, em um universo igualmente subjetivo. A casa é quieta e alerta, se eleva do chão com forma bem definida, ao passo que, silenciosamente, se comunica com o seu entorno, com seus moradores, com a vida na terra, revelando mais do que aquilo que mostra de imediato. Levando em conta tais associações, a casa e o local em que se insere podem se apresentar como espaços dotados de valor, transmutando-se assim em lugares, processo ao qual associam-se outros objetos, como a cultura e a noção de *genius loci*.

A partir disso é que o campo de pesquisa se expande, encontrando potencialidades em um estudo interdisciplinar. A imagem fílmica lançada no mundo representa não apenas uma linguagem, mas também extratos autênticos da realidade, permeados de significações socioculturais, comunicando-se com os conteúdos abordados. Desse modo, a revisão bibliográfica estabelece o aprofundamento das questões levantadas, tanto inicialmente tematizando os objetos, quanto no detalhamento da análise fílmica. Em relação à análise, ainda que necessite de uma base teórica prévia, sua estruturação se distancia de definições sistemáticas e se aproxima de exercícios interpretativos, apontando para um método que "compõe um mesmo ato experimental com o seu objeto"²⁰.

A metodologia desenvolvida por Vanoyé e Goliot-Leté (1994) apresenta um ensaio sobre a análise fílmica, indicando a necessidade de que o filme passe por processos de *desconstrução* e *reconstrução* para que seja descrito e interpretado. Baseado na sugestão dos autores, a análise fílmica desta dissertação se desenvolve a partir desses dois processos e por meio de uma narração, que nesse sentido, resulta em uma espécie de *ficção*, como indicado por

²⁰ TEIXEIRA, 2012, p. 242.

Geertz (1978). Referente ao teor criativo que essa proposição evoca, concebemos a análise baseado nos apontamentos feitos por Meneghetti (2011) acerca do ensaio-teórico. Nesse último, a relação entre o pesquisador, enquanto sujeito, e o objeto de pesquisa, se desenvolve através da dialética entre objetividade e subjetividade, constituinte de um *vir-a-ser*, em que o conteúdo ou o "caminho percorrido" é maior do que a *forma* que se assume ao final. Dessa maneira, desvencilhando-se de um método classificatório, os escritos buscam direcionar o leitor a novas reflexões, por meio de uma investigação qualitativa da realidade apresentada. Apesar de recorrer a argumentos embasados em pressupostos convencionais, os objetos de análise são tidos como "aquilo que se apresenta", simultaneamente em aparência e essência.

De acordo com Meneghetti (2011), uma importante discussão se estabelece entre a "realidade objetiva e o sujeito que pensa esta mesma realidade"²¹, agindo como uma contraposição na assimilação do objeto. Isso pode ser alcançado tanto por associações e analogias, quanto pela inconformidade com a simples realização de coleta de dados e evidências, que nesse caso não são o "centro de sustentação da forma". A análise fílmica é realizada, então, mediante explanação da narrativa, não necessariamente de modo literal, mas concomitante às impressões do pesquisador e sua interpretação das imagens, integradas à base teórica e às características culturais do lugar. Esses elementos são vistos como conceitos que possibilitam a descrição, classificação e previsão do objeto, "a partir de uma rede simbólica complexa (organizada de forma inteligível), relacionada à intencionalidade do sujeito em conhecer"²². Como descreve o autor:

O fenômeno é resultado de um objeto que adquire propriedades específicas por simplesmente interagir com o imediatamente dado: as demais coisas-em-si que existem e estão presentes no contexto do objeto. Os fenômenos, assim, aparecem como o objeto que está interagindo em um contexto imediatamente dado, além de já adquirir propriedades de quem observa o fenômeno. Neste caso, o ensaísta, com suas condições sensíveis, seus sistemas, mesmo que mínimos, de interpretação, sua racionalidade, sua contextualização como indivíduo que está imerso também no imediatamente dado (MENEGETTI, 2011, p. 328).

Além dos elementos herdados da passagem das produções cinematográficas em grandes estúdios para a realidade das ruas, firmada no movimento *neorrealista* e que pode ser vista em progressão no Cinema contemporâneo, a escolha das obras analisadas deriva dos critérios que seguem. O primeiro marco para a seleção foi a separação de filmes com origens em diferentes continentes, conceituados pela crítica e por festivais internacionais. Numa pré-lista com cerca

²¹ MENEGETTI, 2011, p. 326.

²² *Ibid*, p. 329.

de 10 filmes, que foram todos assistidos, confirmamos nas obras do iraniano Abbas Kiarostami, do português Pedro Costa e dos brasileiros Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., um grande potencial de análise, tendo em vista as condições incomuns dos lugares em que se passam as histórias. Outro fator decisivo na eleição dos filmes foi a similaridade quanto à forma, com a mescla entre documentário e ficção, todos situados em locações reais, com atores não profissionais, tornando coerentes as escolhas.

Do continente asiático, mais especificamente no Oriente Médio, selecionamos o filme iraniano *O Vento nos levará* (1999), do diretor Abbas Kiarostami. Na África, costa oeste, o arquipélago de Cabo Verde é palco do segundo filme escolhido, *Casa de Lava* (1994), do diretor português Pedro Costa. Costa também dirige *Vitalina Varela* (2019), o terceiro filme eleito, dessa vez no continente europeu, em seu país de origem, Portugal. Por fim, a América do Sul é representada pelo filme brasileiro *Girimunho* (2011), dos mineiros Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.

Encarando a investigação proposta como uma trajetória a ser percorrida, como quem viaja de um país a outro, os resultados a serem alcançados não podem ser previstos, uma vez que não há a intenção de chegar a conclusões afirmativas, mas sim, permitir que as realidades se apresentem e revelem aspectos encobertos dos objetos estudados. Ao conhecer um novo contexto, "experimentar" espaços insólitos e se aproximar de povos enraizados em determinada cultura, o que podemos almejar é o enriquecimento do pensamento através das descobertas, direcionando o olhar para um outro modo de pensar sobre o objeto central – a casa. As considerações de Meneghetti (2011), assim como os demais procedimentos empregados, objetivam operar como um "importante recurso para ampliar a interdisciplinaridade e promover a construção de saberes por meio da relação intersubjetiva"²³.

²³ MENEGHETTI, 2011, p. 331.

2 O ESPAÇO E O HABITAR: A EXPERIÊNCIA DO LUGAR

Anteriormente, nos deparamos com as aproximações etimológicas e semânticas entre *construir*, *habitar* e *ser*, a partir da investigação proposta por Heidegger em sua língua nativa. Norberg-Schulz, em sua obra *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture* (1980), revisita as palavras do filósofo alemão, que na *Conferência Construir, Habitar, Pensar* (1954) afirma que "a maneira que você é e eu sou, a maneira que nós humanos somos *sobre a terra*, isso é habitar"²⁴. Heidegger revela, antes de mais nada, o sentido de uma espacialidade inerente à existência humana, ao nos situar "sobre a terra". O homem é um ser espacial, como mais tarde alegaria Bollnow (2019), uma vez que o seu ser se manifesta desde que estabelecido no mundo, demonstrando uma interdependência entre presença e espaço.

Em vista disso, diferente do espaço matemático, passível de ser medido geometricamente, Bollnow (2019) afirma que as três dimensões corresponderiam apenas a um dos aspectos do que ele denomina de *espaço vivenciado*, noção também tocada por Norberg-Schulz (1980) ao tratar do *espaço vivido*. O termo faz referência ao local em que a vida segue curso e que é campo do comportamento humano. Um equívoco recorrente notado pelos autores, é a tendência de analisar o espaço de modo puramente científico, desconsiderando a poderosa influência da presença humana sobre ele. Considerada ontologicamente esta presença, a dimensão simbólica se torna inerente. Desse modo, seria correto afirmar que o espaço e a presença que o *experiencia* fundem-se no habitar, culminando, pois, em uma combinação de elementos materiais e imateriais, quer sejam necessidades, sentimentos e significações atribuídos a cada parte formadora do ambiente. É nessa direção que Norberg-Schulz (2006) constrói suas formulações acerca do que ele considera como o *fenômeno do lugar*, que se manifesta quando o espaço é simbolicamente apropriado por pessoas.

Alinhando-se à teoria de Norberg-Schulz, Yi-fu Tuan (1983) acrescenta outro elemento à transformação do espaço em lugar, a partir da sua definição de *experiência*. Considerando-a como fonte do conhecimento e da construção da realidade através da *permanência*, a experiência seria responsável por dotar o espaço de *valor* e *significado*, e assim, conseqüentemente dar origem ao *lugar*. As colocações de Tuan (1983) comunicam-se também

²⁴ HEIDEGGER, 1954, p. 2.

com o sentido de *habitare*, no tocante à ideia de "permanecer", ao passo em que o indivíduo toma posse sobre aquilo que habita. Nessas duas ações estão implícitas a necessidade de transmitir traços da existência naquilo que é seu, como atesta Norberg-Schulz (1980):

Desde o início dos tempos, o homem reconheceu que criar um lugar significa expressar a essência do ser. O ambiente modificado pelo homem onde ele vive não é uma mera ferramenta prática ou o resultado de acontecimentos arbitrários, ele tem estrutura e corporifica significados (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.50, tradução nossa).

Nesse contexto, teríamos não somente o espaço como componente primevo da existência, mas simultaneamente, o lugar configurado e atrelado ao ser. É por isso que o autor conclui que o "propósito existencial do construir é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado"²⁵. Se só é possível habitar o que se constrói, com o construir tendo o habitar como meta, o construir e o habitar, partindo do ser, consumam justamente o surgimento do lugar. Neste, coexistem dois polos opostos, entre aquilo que é tangível e o que não o é.

Ainda segundo a perspectiva de Tuan (1983), existiriam diversas maneiras do lugar ser conhecido e explorado, como através da atenção aos objetos, distâncias, sentidos e do apuro da percepção, "pequenos mundos da experiência" que estariam contidos em universos mais amplos. Nesse ponto, somos levados a um terceiro conceito de espaço, segundo a descrição de Juhani Pallasmaa (2016) acerca do *espaço existencial vivido*:

O espaço existencial vivido se estrutura sobre a base dos significados e valores que se refletem nele pelo indivíduo ou grupo, seja de maneira consciente ou inconsciente; o espaço existencial é uma experiência única interpretada através da memória e dos componentes empíricos do indivíduo. Por outro lado, os grupos, e inclusive as nações, compartilham de certas experiências do espaço existencial que constituem suas identidades coletivas e seus conceitos de comunidade (PALLASMAA, 2016, p. 61, tradução nossa).

A experiência do lugar relacionada a esse espaço existencial vivido se daria, portanto, individualmente e de forma coletiva, servindo à construção identitária do habitante, assim como da comunidade da qual faz parte. É nesse sentido que Norberg-Schulz (1980) afirma que o habitar atua como um suporte existencial, ao permitir a interação entre sujeito e o meio que vivencia. A partir de tal relação, o autor considera que a estrutura do lugar "deve ser descrita nos termos de paisagem e ocupação, e analisada através das categorias de *espaço* e *caráter*"²⁶.

²⁵ NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 454.

²⁶ Ibid., p. 11.

Isso porque, a dimensão humana e a existência de barreiras naturalmente impostas pelo habitat natural confluem em direções contrapostas: a da materialidade e a da subjetividade.

As categorias propostas por Norberg-Schulz (1980) reiteram essa noção. Enquanto o *espaço* corresponde à maneira que os seus elementos formadores se relacionam, referindo-se a um sentido de *orientação*, essencial para que uma pessoa se situe, o *caráter* versa sobre a *atmosfera*, que aponta para o sentimento de *identificação*, responsável pela capacidade de afeiçoar-se ao lugar. Para alcançar essa identificação, é preciso “entrar em acordo” com o ambiente que habita e com suas características particulares, dando uma resposta a esses elementos através daquilo que constrói, como forma de sobrevivência e ao mesmo tempo, sendo uma extensão da paisagem. Norberg-Schulz (1980) cita Bollnow ao afirmar que “cada caráter consiste na correspondência entre o mundo externo e interno, entre corpo e psique”²⁷, permitindo que o sujeito se sinta pertencente ao lugar. Assim, as formas de apropriação do espaço são expressas através de meios simbólicos habilitados a evocar o *espírito do lugar*, ao que Norberg-Schulz descreve:

O caráter é determinado por *como* as coisas são, e oferece como base de nossa análise os fenômenos concretos do mundo-da-vida cotidiana. Só assim podemos compreender de modo cabal o *genius loci*, isto é, o "espírito do lugar" que os antigos reconheciam como aquele "outro" que os homens precisam aceitar para serem capazes de habitar. O conceito de *genius loci* refere-se à essência do lugar (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 449, grifo nosso).

Conforme seja possível conhecer a essência de um lugar, é necessário compreender seu espaço e, sobretudo, seu caráter. Assim, na presente pesquisa, tomando como critério fenômenos concretos para a apreensão do espaço, caráter e, por consequência, do *genius loci*, importa determinar os traços comuns em cada uma das realidades nos quatro continentes selecionados – Ásia, África, Europa e América do Sul. As casas, que abrigam os "mundos-da-vida" cotidiana, apesar das alterações estruturais sofridas ao longo do tempo, favorecem a percepção do *genius loci*, enquanto amostra identitária de tais lugares.

Nesse sentido, como parâmetro para investigação e tendo como premissa um poema escrito por Georg Trakl, citado também por Heidegger, Norberg-Schulz (2006) identifica nas palavras do poeta austríaco o que considera algumas das propriedades fundamentais dos lugares. Baseado no desvendamento poético, o autor realiza uma análise dos seus aspectos, que

²⁷ NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 21, tradução nossa.

se relaciona intimamente com a Arte. A exposição do poema em questão elucida o potencial das investigações propostas por Norberg-Schulz (2006):

Uma noite de inverno
 Quando a neve cai na janela
 E os sinos noturnos repicam longamente,
 A mesa, posta para muitos,
 E a casa está bem preparada.
 Há quem, na peregrinação,
 Chegue ao portal da senda misteriosa.
 Florescência dourada da árvore da misericórdia.
 Da força fria que emana da terra.
 O peregrino entra, silenciosamente,
 Na soleira, a dor petrifica-se,
 Então, resplandecem, na luz incondicional,
 Pão e vinho sobre a mesa.²⁸

Em termos interpretativos, Norberg-Schulz (2006) constata a utilização de imagens cotidianas na construção narrativa do poema, como a de *neve, árvore, janela, casa*, que por sua vez, estariam vinculadas a estruturas mais abrangentes. Essas imagens seriam parte compositiva de dois aspectos fundamentais do lugar: o ambiente externo e o ambiente interno, o natural e o modificado pelo homem, aquilo que é “de fora” e o que é “de dentro”. A presença humana a vagar pelo mundo aparece dotada de um significado profundo, quando, direcionando-se ao encontro do refúgio oferecido pela figura da casa, estabelece um paralelo entre as duas situações. Além disso, para o autor, um dos principais feitos do poema seria demonstrar que “toda situação é a um só tempo geral e local”²⁹, atuando como um instrumento de representação de “propriedades básicas da existência”. Mesmo representando uma realidade específica, possui elementos comuns a todas as outras realidades. Através desse conjunto de estruturas, reveladas a partir da análise poética, Norberg-Schulz justifica:

Dessa forma, o poema concretiza propriedades básicas da existência. Falo aqui em "concretizar" no sentido de transformar aquilo que é genérico, "visível", isto é, em uma situação local, concreta. Com isso o poema se move numa direção oposta à do pensamento científico, pois, enquanto a ciência parte do "dado", a poesia nos remete

²⁸ NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 446.

²⁹ Ibid., p. 447.

às coisas concretas, desvendando os sentidos inerentes ao mundo-da-vida (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.447).

Ressaltada a necessidade de seguir um caminho oposto ao que propõe a ciência, Norberg-Schulz (2006) encontra na Arte uma ferramenta para extrair fenômenos próprios da existência, que de outra forma poderiam ser desconsiderados ou passar despercebidos. Partilhando do mesmo interesse representativo, o Cinema se torna meio legítimo para argumentação teórica, enquanto forma de expressão artística visual, assim como fizeram Norberg-Schulz e Heidegger com o poema. A imagem em movimento permite conceber "novos ideais e modos de percepção e experiência, e, portanto, ampliar e abrir os limites do mundo"³⁰, expandindo igualmente o horizonte de consciência. Ao lançar a imaginação para a diversidade de expressões culturais, a conexão entre os temas oportuniza um novo olhar, uma vez que:

[...] *espaço* é um termo abstrato para um conjunto complexo de ideias. Pessoas de diferentes culturas diferem na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e de medi-las. As maneiras de dividir o espaço variam enormemente em complexidade e sofisticação [...] (TUAN, 1983, p. 39).

O lugar se apresentaria, então, com problemáticas diferentes em cada contexto cultural, em que os valores e modos de apropriação diferem significativamente. Tanto os componentes da paisagem natural quanto os do ambiente modificado pelo homem, incluídos os elementos que constituem a morada, seriam meios de comunicar os valores atribuídos, enquanto os povos se tornam *seres-no-mundo*. Afinal, diante do que contemplamos no dia-a-dia e nas telas, "o mundo é a casa onde habitam os mortais"³¹.

2.1 A CASA E O MUNDO

Aquele que toma para si a casa, habita o espaço construído manifestando em suas dependências características do seu íntimo e também do universo que o inclui. Nesse universo, a experiência humana reflete na forma de habitar, uma vez que ao recolher-se na morada, o indivíduo dá continuidade às vivências que apreende mundo afora.

Desenvolvida exclusivamente pelos seres humanos e vinculada à experiência de situar-se no mundo, a cultura exprime as especificidades regionais dos povos, participando da organização espacial e reprodução de significados. Isso implica na concepção de "objetos culturais", que estabelecem uma *imago mundi* capaz de amparar as abstrações envolvidas no microcosmo em que cada indivíduo habita. Essa "imagem de mundo" é incorporada por

³⁰ PALLASMAA, 2016, p. 74.

³¹ HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2006, p.448.

significados que conferem sentido ao lugar, podendo assim ser considerado um "centro existencial", como teoriza Norberg-Schulz:

O objetivo da simbolização é libertar o significado da situação imediata, por meio do que se torna um "objeto cultural", que pode fazer parte de uma situação mais complexa ou transferir-se para outro lugar. Finalmente, o homem precisa *reunir* os significados aprendidos por experiência a fim de criar para si mesmo uma *imago mundi* ou um microcosmo, que dê concretude a esse mundo. A reunião desses significados depende, é claro, da simbolização e pressupõe uma transposição de sentidos para um lugar, que por isso assume o caráter de um "centro" existencial. Visualização, simbolização e reunião são aspectos do processo geral de fixar-se num determinado lugar; e habitar, no sentido existencial da palavra, depende dessas funções (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.453).

A ideia de um centro existencial está diretamente atrelada à percepção e às imagens criadas a partir da vivência espacial, de acordo com a identidade particular de cada lugar. O habitar, nessas circunstâncias, compreende a diversidade de práticas e de conhecimentos reproduzidos, atribuindo "um significado antropológico primordial, enquanto fenômeno cultural que é ao mesmo tempo elementar e universal".³² Desse modo, o indivíduo transforma o lugar que habita, sobretudo, ancorado numa cultura.

Em *A produção do espaço* (2006), Henri Lefebvre reitera tais reflexões subjetivas sobre o espaço no momento em que o define como *percebido, concebido e vivido*. Lefebvre (2006) sugere um direcionamento para a materialização dos fenômenos espaciais, ressaltando que a sociedade é conformada por códigos comuns ao local em que está inserida, sendo estes responsáveis por conferir o sentimento de pertencimento aos indivíduos. Segundo o autor, uma das principais formas de identificá-los se daria através dos gestos e dos sentidos, como a diferenciação para alto e baixo, direita e esquerda, masculino e feminino, garantindo a *indissociabilidade* entre sujeito, significação e espaço e a "potência simbólica" adequada aos lugares.

As direções tomam valores simbólicos: esquerda, direita, mas sobretudo o alto e o baixo. Já sabemos que ele tem três níveis: a superfície, a altura, a profundidade. Dito de outro modo, a terra, que homens trabalham e governam — os abismos, os precipícios — os cumes, as altitudes. Esses níveis se afetam no espaço absoluto, mas de maneiras diversas. A altura, a verticalidade recebem um sentido privilegiado, às vezes total (saber, poder, dever), mas esse sentido varia com as sociedades e as "culturas" (LEFEBVRE, 2006, p.323).

Posto isso, a maneira como as funções básicas do *mundo-da-vida* cotidiana são desempenhadas corresponde, dentre outros fatores, às tradições culturais tanto quanto às

³² GIGLIA, 2012, p.9, tradução nossa.

características físicas e ambientais. Reiterando que, todo aquele que está no mundo, conseqüentemente habita, "habitar uma casa significa habitar o mundo"³³. Dessa afirmativa, abre-se um caminho para compreender a relação entre o sujeito e o meio a partir da casa.

Tuan (1983) reflete sobre a casa primitiva observando que o homem pré-histórico, após o período paleolítico e com o início do período neolítico, ao substituir o nomadismo pela permanência em um determinado local, tinha na casa não apenas um centro em que pudesse abrigar-se, mas também um lugar de expressão ritualística, sendo possível através dela "comunicar ideias ainda mais efetivamente do que pode o rito"³⁴. Desde então, os símbolos contidos na morada faziam parte da existência dos seus habitantes nas diferentes etapas da vida.

Cabe destacar que a descoberta e o domínio do fogo são fenômenos que marcam a transição entre períodos, estando relacionados com o surgimento das primeiras edificações e consecutivamente, com o desdobramento das primeiras aldeias. Nesse contexto, em que o ser humano não mais necessita deslocar-se em razão das mudanças climáticas ou em busca de alimentos, o desenvolvimento da agricultura passa a ser a técnica de subsistência principal, remetendo ao que Heidegger (1954) fala acerca da etimologia do *bauen – construir*, que para além das suas similaridades com o ser e o habitar, ao mesmo tempo significa proteger e cultivar. É ainda mais relevante perceber que, uma das faces do construir, o cultivar em latim traduz-se como *colere – cultura*, e tanto o *cultivar* quanto o *edificar* estão inseridos no habitar. Com o termo “cultura” expandido até o que consideramos atualmente, poder-se-ia admitir, portanto, que uma das expressões culturais primárias se dá no ato de construir uma casa, utilizando os materiais da terra próximos à morada. Isso corresponderia não apenas à necessidade de sobreviver, mas à de *viver* e afirmar-se como um ser sobre a terra, de acordo com seus desejos e aspirações.

Na era da *Pedra Polida*, desenhos rudimentares traduziam os modos de vida daquela civilização por meio de inscrições em artefatos. As descobertas próprias do período possibilitaram não apenas o entendimento de figuras geométricas, como também a realização de cerimônias religiosas, preenchendo de valor a terra em que agora não somente transitavam. O fogo concedia a proteção contra o frio, os animais selvagens, e a escuridão dos interiores, que iluminados pela chama, permitiam que os homens se reunissem ao seu redor.

³³ NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 447.

³⁴ TUAN, 1983, p.125.

Sendo inesgotáveis as formulações acerca da cabana primitiva, também é possível observar naquele momento histórico o que fala Lefebvre (2006) sobre os sentidos presentes na produção do espaço. Tratando de significações distintas nos papéis ocupados por homens e mulheres, o homem sai para os afazeres laborais mundo afora, enquanto a mulher permanece no interior da casa, ordenando no ambiente doméstico a vida da família. Mumford (2004) destaca o papel da mulher na conformação originária da casa, ligando a revolução agrícola às atividades da mãe e do lar, uma vez que era a mulher que se apossava das ferramentas, fabricava recipientes, e acolhia no seio da casa o visitante. Sendo assim, observamos a configuração do abrigo básico neolítico em algumas regiões como cabana semi-subterrânea, resguardada do ambiente externo³⁵, forma essa que remete ao ventre e ao que explica Freud sobre a casa enquanto sucedâneo do útero materno, como aponta Leitão (2012).

Com o avanço da história, modificações consideráveis foram integradas ao espaço da morada. A cabana construída acima do solo entre paredes e teto, com o passar do tempo recebe uma marcação mais retilínea das suas superfícies, acentuando a contraposição entre interior e exterior. A retilinearidade que destaca esses contrastes é emoldurada por aberturas que possibilitam a visão do ambiente externo, que "faz sentir o interior como complemento do exterior"³⁶. Mais adiante, o pátio interno ganha forma, podendo ser observado na grande maioria das áreas em que a cultura neolítica se transforma em vida urbana³⁷. O interno e o externo, em equivalência com as noções de dentro e fora, têm na inclusão do pátio o fortalecimento dos sentidos de intimidade e exposição, vida pública e privada. Segundo Tuan (1983), este ambiente transcende tempo e cultura, carregado de novas impressões, e permanecendo presente nas habitações ao longo da história.

A estrutura interna da casa é acompanhada de tarefas que respondem a comportamentos humanos, sem desconsiderar os sentidos, como horizontal e vertical, direita e esquerda, frente e fundos, de acordo com as referências prevaletentes no local. Essas referências, que podem ser de caráter sagrado ou privilegiado, abraçam a universalidade dos povos. Segundo Rapoport (1969), na Europa, Oriente Médio, África, Índia ou sudeste da Ásia, por exemplo, o lado direito é considerado superior ao esquerdo³⁸. Nesses locais, acredita-se que o lado direito representa o

³⁵ TUAN, 1983.

³⁶ NORBERG-SCHULZ, 2006, p.447.

³⁷ TUAN, 1983.

³⁸ RAPOPORT, 1969.

"poder sagrado, o princípio de toda atividade efetiva, e a fonte de tudo que é bom e legítimo"³⁹, enquanto o lado esquerdo seria o contrário, representando "o profano, o impuro, o ambivalente e o débil, que é maléfico e deve ser temido"⁴⁰.

Na obra *House, form and culture* (1969), Rapoport discorre ainda sobre a conformação da casa pela cultura, afirmando seu papel como "unidade social do espaço", uma vez que seu propósito central seria criar um ambiente adequado ao modo de vida das pessoas, concluindo que "sua forma e organização são fortemente influenciadas pelo meio cultural a que pertence"⁴¹. Segundo o autor, o mais importante não seria os elementos físicos em si, mas as escolhas direcionadas por uma filosofia de vida que moldam as soluções específicas dadas a cada uma das necessidades surgidas. Assim, Rapoport (1969) identifica alguns pontos principais que possuem influência sobre a casa, como as *necessidades básicas*, a *família*, a *posição da mulher*, a *privacidade* e as *relações sociais*.

O autor destaca que, apesar do ato de respirar ser uma necessidade básica, o modo como cada lugar lida com o sentido do olfato difere significativamente. É o caso dos *esquimós* nos *iglus*, que suportam grandes concentrações de odores em seu interior, ou mesmo o ato de fumar, que em algumas culturas é considerado sagrado, sendo encorajado no ambiente doméstico. Comer é uma necessidade básica, porém a maneira como os povos se reúnem para cozinhar e se alimentar, exerce um papel fundamental na disposição da casa. Para os Incas e os Astecas, enquanto os primeiros cozinham ao ar livre, os últimos possuíam um espaço edificado separadamente para preparar as refeições. Já em relação à China e ao Japão, os chineses vêm de uma tradição em que as famílias costumavam fazer as refeições juntas, ao passo que para os japoneses, o homem comeria primeiro, seguido das mulheres e crianças. Portanto, o autor defende que mais importante do que *quais* seriam as necessidades básicas, é *como* elas seriam atendidas. Tais hábitos, ainda que trazidos de forma pontual, demonstram que a *tradição* e a *herança cultural* são fatores intrínsecos à distribuição dos espaços da casa e da convivência em seu interior.

As interações sociais são naturalmente imprescindíveis, já que é próprio da natureza humana relacionar-se com seu próximo. Da Matta descreve em sua obra *A casa e a rua* (1997) que, ao visitar Tóquio, achou intrigante o endereçamento das casas, o que o fez recordar das

³⁹ TUAN, 1983, p.49.

⁴⁰ Ibid, p.49.

⁴¹ RAPOPORT, 1969, p.46.

idades brasileiras interioranas "onde, não obstante cada casa ter um número e cada rua um nome, as pessoas informam ao estrangeiro a posição das moradias de modo pessoalizado e até mesmo íntimo"⁴², pelo nome dos seus moradores, assim como ocorre com os estabelecimentos comerciais, com seus proprietários sendo utilizados como ponto de referência.

Contrariando esse senso irrestrito de comunidade, o autor remete ao espaço urbano brasileiro do século XIX, em que a varanda e a sala da casa seriam os únicos ambientes voltados para o exterior e dispostos a receber o visitante no espaço doméstico, uma vez que "o interior é um santuário em que o estranho nunca penetra". O ambiente interno seria reservado às mulheres, que ocupavam as cozinhas e os jardins como "uma fraca compensação de seu cativeiro"⁴³. Essa separação entre o interior e o exterior "hostil" da rua, se insere à contragosto no modo de viver urbano emergente no Brasil, motivada pela forte vinculação rural ao estilo de vida da casa-grande, como descreve Leitão (2014).

Afinal, tanto o anonimato característico da vida urbana quanto a noção de limites, indispensável à vida social, em especial na cidade, um ambiente coletivo por definição, eram em muitos sentidos incompatíveis com os interesses dos senhores patriarcais do Brasil colônia. [...] Assim, esse outro modo de vida e de organização social que o País vê surgir [...] em que a cidade, e não mais o campo, começa a se tornar o principal ponto de atração, não decorre da vontade do senhor de engenho. Ao contrário, foge-lhe ao controle, uma vez que deriva de novos arranjos, especialmente socioeconômicos, inteiramente alheios ao seu domínio (LEITÃO, 2014, p.78).

Em relação à casa-grande, que segundo Freyre (2003) reproduzia em seus espaços "a própria sociedade com seus múltiplos códigos e perspectivas", cabe destacar algumas de suas características. Por meio do conceito da palavra *casa*, o autor aponta para o fato de que a partir de "casa" surgem "casamento" e "casal", vocábulos que expressam um ato relacional imanente ao espaço doméstico. No contexto da casa-grande, essas conexões teriam maior importância do que os próprios indivíduos nelas implicados⁴⁴, uma vez que, mesmo após a morte, o espírito de dominação patriarcal permaneceria não apenas simbolicamente, mas fisicamente, através do costume de se enterrar os mortos dentro dos limites da morada, na área da capela que era construída anexa à residência⁴⁵. Essa prática interferiria não apenas estruturalmente, mas em sua própria atmosfera interna.

⁴² DAMATTA, 1997, p. 19.

⁴³ Ibid, p. 36.

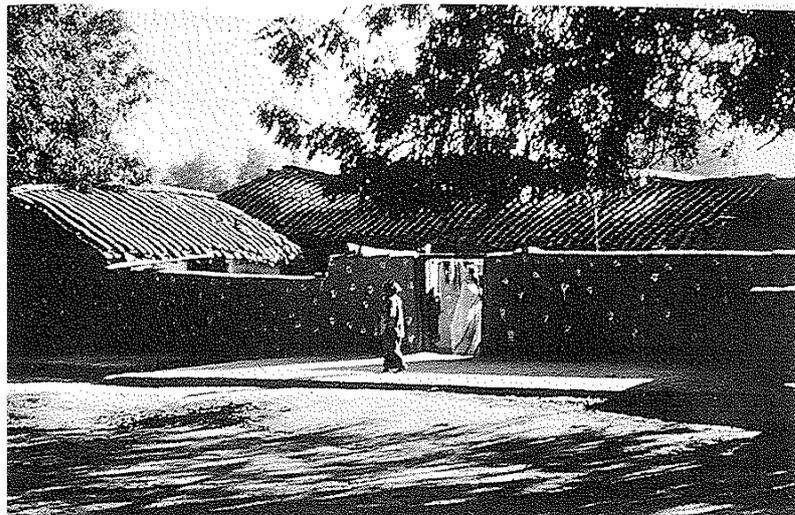
⁴⁴ DAMATTA, 1997.

⁴⁵ FREYRE, 2003.

Não só a devoção aos mortos, mas também o poder do senhor de engenho sobre a família, os escravos submetidos à senzala, e inclusive a Igreja, foram fatores determinantes na estruturação da casa-grande marcada pela *domesticidade*⁴⁶. Por essa razão, Leitão (2014) pontua que há uma perpetuação da negação dos interesses coletivos, refletidos no espaço público e na rua. Isso atinge desde as unidades habitacionais urbanas que surgiram mais à frente na forma de sobrados e *mocambos*, até as casas nos quatro cantos do país dos dias de hoje. Desse modo, a casa brasileira possui uma organização "peculiar, identitária, com características e atributos próprios de uma sociedade muito particular"⁴⁷.

Sucessivamente, tanto a estrutura familiar, quanto a posição da mulher na sociedade e a necessidade de privacidade estão, em maior ou menor grau, relacionadas. Em algumas regiões as casas possuem mecanismos, como o desenho e disposição das janelas, que estrategicamente garantam a privacidade em seu interior. Com propósito de afastar olhares externos que violem a intimidade doméstica no local onde domina a presença feminina, essa situação é mais comum em países da Ásia e do Oriente Médio. O *pardah*, prática das sociedades islâmicas e hindus, na qual a mulher não pode ser vista por homens que não sejam seus parentes diretos, levaria a um estado de reclusão em partes específicas da casa. Esse costume faz com que nessas regiões ela seja "cercada por um muro baixo ou os elementos da casa são dispostos em torno de um pátio central com uma parede cega voltada para a rua"⁴⁸.

Figura 4 - Exemplo de casa no norte da Índia



⁴⁶ Leitão (2014) explana que a ideia de domesticidade se refere ao fato de que apesar de diferentes atividades serem desenvolvidas no espaço da casa, todas tinham por objetivo unicamente atender a interesses privados do patriarca e da família.

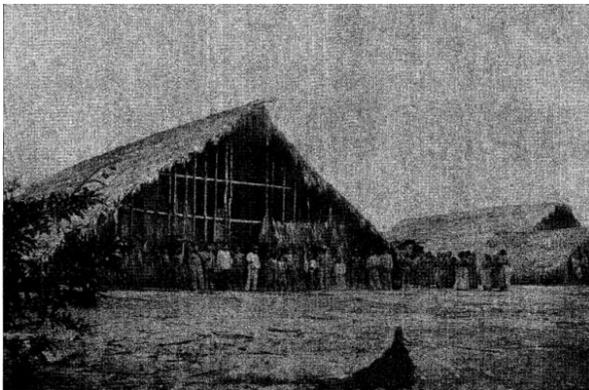
⁴⁷ LEITÃO, 2014, p.63

⁴⁸ RAPOPORT, 1969, p. 66.

Fonte: RAPOPORT, 1969

Em algumas tribos indígenas brasileiras, como na comunidade Yagua do Amazonas, os índios vivem em casas grandes e abertas, conhecidas como *malocas* (Figura 5). Semelhantemente, em alguns países africanos, as casas são ordenadas de forma contínua, umas aglomeradas às outras, criando um complexo de habitações composto por vilas com muros ao redor, podendo ser alcançadas por um mesmo portal⁴⁹ (Figura 6). Esses fatos reforçam a noção de que a privacidade da casa também varia de acordo com a tradição cultural que impera em cada região, se apresentando de maneira mais ou menos intensa.

Figura 5 - Exemplo de Maloca em tribo indígena brasileira



Fonte: KOCH-GRUMBERG, 1995

Figura 6 - Configuração das casas em localidade de etnia ioruba, no continente africano



Fonte: WALKER, 1931

Observa-se que além do modo como a sociedade é estruturada, o entorno da morada define como esta será moldada e *experienciada*. Sendo inconcebível a separação, é necessário considerar a casa como parte integrante de um todo, já que "a casa transmite pouco sentido fora de seu ambiente e contexto"⁵⁰. Como conclui Rapoport (1969):

Dado um determinado clima, a disponibilidade de certos materiais e as limitações e capacidades de um determinado nível de tecnologia, o que finalmente decide a forma de uma habitação e molda os espaços e as suas relações, é a visão que as pessoas têm da vida ideal. [...] A casa, a aldeia e a cidade expressam o fato de que as sociedades compartilham certos objetivos e valores de vida geralmente aceitos. As formas dos edifícios primitivos e vernaculares resultam menos dos desejos individuais do que dos objetivos e desejos do grupo unificado por um ambiente ideal. Portanto, eles têm valores simbólicos, uma vez que os símbolos servem a uma cultura, tornando concretas suas ideias e sentimentos (RAPOPORT, 1969, p. 47).

As palavras do autor atestam que a cultura se revela como uma força essencial para a compreensão da relação do sujeito com o lugar. Essa relação culmina em adentrar o espaço

⁴⁹ RAPOPORT, 1969.

⁵⁰ Ibid., p. 69.

interno da morada como uma continuação da casa-mundo, pois “quando o homem é capaz de habitar, o mundo também se torna um interior”⁵¹. Sendo assim, a interação entre o ser e a casa permite ainda a busca por elementos constituintes dos lugares e da sua compreensão em diferentes povos.

2.2 O SER E A CASA

A relação entre sujeito e lugar, antes mesmo do que se poderia entender por cultura, esteve manifesta desde os primeiros indícios de apropriação do espaço. Retomando as discussões sobre a cabana primitiva, Raglan (1964) também reflete sobre os estímulos que levariam o ser humano a trocar os objetos espontâneos de abrigo por um espaço construído por suas próprias mãos. Segundo o autor, não seria correto concluir que a simples *necessidade* estimularia a edificação da casa, pressupondo impossível precisar de algo que nunca se viu ou ouviu falar. Evidenciando que a necessidade de se proteger contra as condições climáticas adversas e os perigos latentes da natureza seriam fatores responsáveis por estimular a busca por uma caverna, qual seria então a motivação que levaria o ser humano a substituir essa caverna e idealizar outro refúgio?

Para Raglan (1964), a resposta a tal questionamento passa pela natureza da casa, não como abrigo ou habitação, mas como *templo*, erigida para o rito. Talvez por isso Bollnow (2019) tenha concluído que "a casa das pessoas é ainda hoje um território santificado"⁵². Ao lançar um olhar para a "relação primitiva do homem ainda miticamente determinado para com sua casa", o autor aponta para a existência de um sentimento atemporal, herdado do caráter espiritual dessa dependência. O ato de construir remeteria à criação e manutenção do mundo, que só se faria possível a partir de "ritos santificados", e por essa razão é que fariam parte da constituição da casa. O filósofo Ernst Cassirer pontua que "a santificação começa quando, do espaço restante, um território determinado é separado, sendo diferenciado de outras regiões e, de certo modo, religiosamente cercado e protegido"⁵³. No mesmo contexto, Simmel (1996) discorre:

O primeiro homem que construiu uma cabana, revelou, como o primeiro que traçou um caminho, a capacidade humana específica diante da natureza, promovendo cortes na continuidade infinita do espaço e conferindo-lhe uma unidade particular conforme

⁵¹ NORBERG-SCHULZ, 2006, p.448.

⁵² BOLLNOW, 2019, p.149.

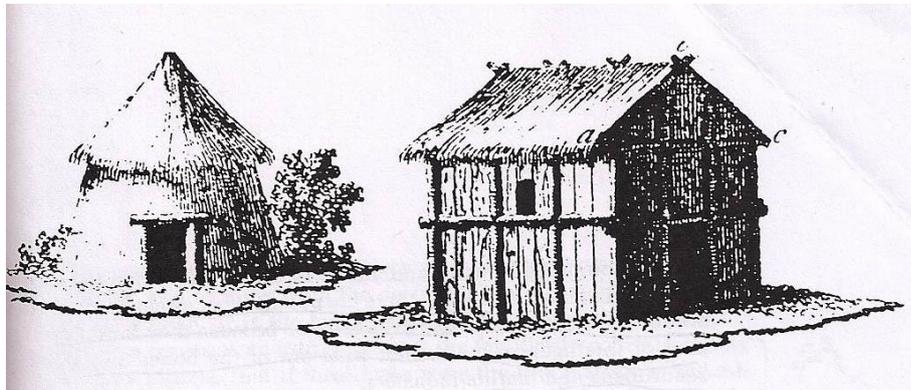
⁵³ CASSIRER apud BOLLNOW, 2019, p.153.

a um só e único sentido. Uma porção de espaço se encontrava assim ligado a si e cindido de todo o resto do mundo (SIMMEL, 1996, p. 12).

A separação e domínio de uma porção do espaço, que cercado e habitado passa a ser também dotado de valor, como a um lugar sacro, permite ao ser humano a reprodução de signos em seu interior, em conformidade com a ideia de centro existencial, apontada por Norberg-Schulz (2006). Esse raciocínio leva à noção de que a origem da casa advém, seja qual for o estímulo inicial, de uma dimensão subjetiva que coloca o homem como operador dos seus propósitos. Bollnow (2019) expõe ainda que, apesar de habitar o mundo desde o seu nascimento, o homem encontra-se nele lançado à própria sorte, como "eterno fugidio acuado", a não ser que encontre um ponto de referência para si, o que o leva a fazer da casa o "centro concreto do seu mundo", de onde ele parte e para onde pode retornar.

Remetendo aos primórdios, Leitão (2014) identifica o *tempo de estar*, que é marcado pela permanência e domesticação, motivadas sobretudo por um "crescente interesse pela sexualidade e pela reprodução"⁵⁴. Assim, seja por objetivos místicos e ritualísticos, seja pelo condicionamento da intimidade e procriação, ou ainda pela procura por uma referência espacial tangível, a edificação da casa responderia às necessidades do ser.

Figura 7 - Evolução da cabana primitiva segundo Milizia



Fonte: RYKWERT, 2004.

Essas considerações se tornam ainda mais pertinentes quando observamos que com o tempo, as mudanças na forma da cabana primitiva adequaram-se ao corpo humano, passando de um formato cônico para o cúbico (Figura 7), melhor para que o homem pudesse transitar por todas as suas extremidades⁵⁵. A casa se apresentaria, portanto, como "uma extensão e um

⁵⁴ MUMFORD apud LEITÃO, 2014, p. 40.

⁵⁵ LEITÃO, 2014.

refúgio da nossa constituição e do nosso próprio corpo"⁵⁶, imprimindo em sua superfície matéria e espírito, e se transmutando em um organismo vivo, no qual o ser não se limita a estar sob sua guarda, mas, sobretudo, integra-se subjetivamente às suas dependências. O homem primitivo tece a morada como prolongamento de si, no que Bachelard reflete:

Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade (BACHELARD, 1996, p.228).

Entre as paredes e o teto que conferem proteção, soma-se a possibilidade de encontrar conforto na intimidade de habitar em paz, ou como diria o autor, "sonhar em paz". Assim, a casa se tornaria sua "parceira" através das "tempestades dos céus e das tempestades da vida", sendo ela mesma um corpo e uma alma. Na obra em questão, *A poética do espaço* (1996), Bachelard sugere uma investigação a partir dessa dimensão onírica, que consiste na possibilidade de alcançar as "virtudes" adjacentes à função primária do habitar. Ao perceber-se abrigado, seria necessário também que, no enfrentamento de problemas impostos por sua própria condição existencial, o sujeito encontrasse um refúgio para seu espírito. Dessa maneira, busca preservar-se contra o caos do mundo à sua volta, o qual foge do seu controle.

Nessas circunstâncias, existiria outra perspectiva sobre o papel da casa, enquanto mediadora entre o público e o privado. Dentro da morada, o universo particular criado se desenvolve como um cosmos, que permanece separado através de barreiras, capazes de conceder segurança em diferentes dimensões. Citando Heidegger, Norberg-Schulz (2006) concorda que "a fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a se fazer presente"⁵⁷. Portanto, elas dão início ao espaço da casa, garantindo ao mesmo tempo "uma barreira à invasão do que é público, coletivo, não familiar"⁵⁸. Para que o ser humano possa compreender o caráter do lugar que habita, Norberg-Schulz (2006) afirma que se deve questionar, sobretudo, *como* são essas fronteiras definidoras do lugar, capazes de afinar a percepção quanto aos limites subjetivos daquele cosmos.

⁵⁶ PALLASMAA, 2016, p. 28.

⁵⁷ NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 450.

⁵⁸ LEITÃO, 2014, p.45.

As aberturas, como o próprio termo sugere, permitem que o os moradores saiam de seus confinamentos para explorar o universo exterior à habitação. A janela é uma dessas aberturas, que oferece um ângulo único de observação – de dentro para fora, permitindo que se vislumbre o ambiente externo, mesmo o indivíduo permanecendo no interior. Ainda que o passante desconhecido pela rua possa lançar olhares para as janelas da casa, é de dentro dela que o morador explora amplamente o mundo lá fora. Não por acaso, em diversas línguas o vocábulo para janela significa "o *olho da casa*", que por essas esquadrias "recortam uma determinada cena do ambiente externo e fazem dela *imagem*"⁵⁹. Já através de uma segunda abertura, a porta, e de suas funções práticas e especialmente simbólicas, outros limites podem ser transpostos, como sustenta Simmel (1996):

A porta, criando por assim dizer uma junção entre o espaço do homem e tudo o que se encontra fora dele, abole a separação entre o interior e o exterior. Como ela pode também se abrir, o fechá-la dá a impressão de um fechamento, de um isolamento ainda mais forte, face a todo espaço lá fora, do que a simples parede inarticulada. Esta última é muda enquanto que a porta fala. Para o homem é essencial, ao mais profundo dar-se limites, mas livremente, quer dizer de maneira que possa vir a suprimir tais limites e se colocar fora deles (SIMMEL, 1996, p.12).

Por essa abertura, o sentido se duplica: através dela é possível entrar e sair. A porta permite a partida para se ganhar o mundo, ao mesmo tempo em que, trancada, impede que o estranho adentre indesejadamente no lar. Segundo o poeta francês Pierre Albert-Birot, "numa porta aberta se entra, numa porta fechada um antro"⁶⁰. Ao cruzar o seu limiar, atravessa-se um portal para descobrir o fantástico. Essa passagem, literal e figurada, constitui uma das dimensões simbólicas da casa, pois a partir dela a vida teria a oportunidade de se expandir para além do seu próprio ser⁶¹.

A sugestão de que o ser e a casa se relacionam simbioticamente encontra adesão nas palavras de Pallasmaa (2016). Para o autor, a casa se apresenta como metáfora do corpo e o corpo como metáfora da casa⁶², em conformidade com o que diz Bollnow (2019), ao concluir sua obra com o entendimento de que "o homem é encarnado em sua casa". Ao que completa:

A casa se torna expressão de sua essência, por essa ligação estreita. Se tínhamos antes buscado saber quanto o homem pode imprimir o caráter de sua personalidade a seu espaço de habitação, que esse espaço possa então ser compreendido a partir daquele caráter, isso remete à relação íntima entre homem e espaço [...] (BOLLNOW, 2019, p.310).

⁵⁹ BOLLNOW, 2019, p. 172.

⁶⁰ ALBERT-BIROT apud BACHELARD, 1996, p.199.

⁶¹ SIMMEL, 1996.

⁶² PALLASMAA, 2016, p. 98.

Dada a natureza complexa dessa relação, imersa em aspectos concretos e abstratos, concordamos com Bachelard (1996) que a casa nos fornece imagens que provam que "a imaginação aumenta os valores da realidade"⁶³. Desse modo, daremos continuidade a nossas reflexões a partir do desvendamento da imagem em movimento, para demonstrar que os valores da realidade podem ser imaginados, compreendidos e expandidos através do Cinema.

⁶³ BACHELARD, 1996, p. 199.

3 O ESPAÇO DO FILME: A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA

Vivemos em uma época que somos cercados por imagens fabricadas que ressignificam a maneira de nos relacionar com o mundo e direcionar nossos pensamentos. De forma sem precedentes na história, com cada vez mais frequência e maior intimidade⁶⁴, sempre há uma imagem despontando, seja em qual for o local, o momento ou circunstância da vida.

Notado isso, podemos afirmar cada vez mais a viabilidade da utilização de imagens na pesquisa acadêmica, tendo em vista sua potencialidade em comunicar ideias e despertar a imaginação das pessoas. Antes de aprofundar na natureza imagética do filme, partiremos do conceito de que o Cinema é em essência uma arte da imagem em movimento, e nesse sentido, estaria coberto de possibilidades investigativas.

Utilizando da literatura como fonte para suas constatações, Norberg-Schulz (2006) afirma que a Arte "dá sentido à vida humana, e o significado é a necessidade humana fundamental"⁶⁵. Por esse motivo, o autor considera que "o poema concretiza propriedades básicas da existência"⁶⁶. Pallasmaa (2012) continua nessa linha, alegando que a Arte, em todas as suas expressões, seria capaz de articular as fronteiras entre a mente humana e o mundo. Acrescentamos também o pensamento de Koeck (2013), em sua reflexão sobre os elementos arquitetônicos, ao sugerir que o Cinema, seja como construção física ou mental, surge como referência para exploração dos aspectos encontrados nos espaços. Tais ideias tornam a Arte um terreno fértil para visualização de fenômenos humanos e universais, concretos ou subjetivos, aproximando os dois campos através da concepção espacial.

Considerando as anotações anteriores acerca do espaço habitado, é possível constatar de imediato uma diferença entre o modo como o encaramos na vida e no filme. Enquanto a primeira condição surge do propósito de prover abrigo, a segunda deriva de uma função narrativa, como descreve Koeck em sua obra *Cine-scapes: Cinematic Spaces in Architecture and City* (2013). Apesar da premissa, que aparentemente distancia essas duas variantes do espaço, o autor alega que a maneira como nos relacionamos espacialmente se dá de forma

⁶⁴ KOECK, 2013.

⁶⁵ NORBERG-SCHULZ, 2006, p.459.

⁶⁶Ibid., p.447.

cinemática, com o corpo em constante performance, ao mesmo passo em que a imagem filmada em movimento consegue transmitir ações ocorridas no tempo e no espaço.

O Cinema expressa ainda outra característica particular. Segundo o teórico cinematográfico Rudolf Arnheim, o "efeito do filme" não seria absolutamente bidimensional nem tridimensional, mas algo entre essas duas realidades⁶⁷. Essa natureza *dimensionalmente transgressora* capacitaria ao filme comunicar propriedades espaciais⁶⁸. A existência de uma "dimensão intermediária" evocada pela imagem fílmica, dada sua conotação subjetiva, nos transporta à noção do espaço existencial vivido, que vai ao encontro do que Pallasmaa (2012) propõe sobre a inseparabilidade dos mundos material e mental, ambos experimentados com complexidade no espaço habitado e no espaço do filme. Assim, tanto um quanto o outro "definem qualidades e essências do espaço existencial; eles criam configurações e molduras experienciais para situações de vida"⁶⁹.

Pallasmaa (2013) dá continuidade às suas colocações atestando que, por conter qualidades e essências do espaço existencial vivido, para além de uma estrutura espacial e temporal, Cinema e Arquitetura podem articular o espaço de forma *experiential*, sendo ambos mediadores de imagens abrangentes da vida. Assim, contemplariam uma forma de ser acessada pela presença física ou pelo espectador da exibição cinematográfica. A primeira seria marcada sobretudo pelo *hábito* dos gestos e pela ativação dos sentidos, ou seja, pelo sistema *háptico*. Na segunda, mesmo que o espectador do filme possa imaginar-se "sem corpo, o espaço cinematográfico ilusório devolve ao observador seu corpo"⁷⁰. Desse modo, o autor conclui que tanto o espaço habitado quanto o espaço fílmico enveredam por um caminho tátil, "o primeiro ocorre por meio do movimento corporificado real, o segundo através da ação idealizada"⁷¹. Koeck (2013) acrescenta:

[...] Nossa percepção do espaço ao assistir a um filme está conectada à nossa percepção do espaço com base nas leis físicas e na realidade. Nossa leitura de espaços e paisagens na tela é informada pelo que Elsaesser e Hagener evocativamente se referem como "tácito conhecimento", nomeadamente experiências corporais inconscientes que todos nós armazenamos em nosso cérebro (KOECK, 2013, p.66, tradução nossa).

⁶⁷ ARNHEIM apud KOECK, 2013, p.32, tradução nossa.

⁶⁸ KOECK, 2013.

⁶⁹ PALLASMAA, 2012, p.157, tradução nossa.

⁷⁰ Ibid., p.159, tradução nossa.

⁷¹ Ibid., p. 160, tradução nossa.

A realidade retratada, composta de elementos discursivos próprios do Cinema, torna possível a identificação de características que talvez não reconheceríamos em uma experiência imediata do mundo. Isso se dá através do que Xavier (2005) denomina de "ativação enriquecedora do olhar humano", que "graças ao Cinema, está cada vez mais apto a abordar com profundidade o real através dos seus aspectos visíveis"⁷². Da mesma forma, Koeck (2013) alerta para os significados que o filme pode transmitir, trabalhando também fora do sistema ótico. A necessidade de um olhar atento para essa "dimensão oculta", contida não apenas no filme, mas paralelamente na realidade ali representada, causaria um refinamento da sensibilidade humana. Assim, reiteramos a proposição de que o espaço fílmico revela aspectos próprios do espaço existencial vivido, destacando sua relação com o sujeito, ao oferecer uma combinação de formas, significados e símbolos⁷³.

Compreendemos, pois, que o encadeamento desses conceitos ganha outros desdobramentos quando incluída a presença humana. Xavier (2005) cita a cineasta ucraniana Maya Deren, ao indicar um Cinema-ritual que evidencia a "descoberta de estruturas de consciência que iluminam a relação homem/cosmos, revelando diferentes facetas do existente", o que transforma a experiência cinematográfica em um "lugar da experiência peculiar capaz de expressar as ideias essenciais que a cultura apresenta no seu debate com as formas invisíveis e as relações do cosmos"⁷⁴. Interessam também os meios escolhidos para expressar as formas representativas do mundo, através de um desvendamento cultural. Isso atenderia ao que afirma Giuliana Bruno (2002):

O espaço do Cinema comove-nos⁷⁵ a essa reescrita cartográfica. Camadas de espaço cultural, densidades de histórias, visões de *transiti* são todas alojadas pela prática espacial de cognição do filme. [...] Seu espaço *narrativizado* oferece imagens de rastreamento para culturas itinerantes e meios para jornadas *psicoespaciais*. Uma moldura para mapeamentos culturais, o filme é uma cartografia moderna. É um mapa móvel – um mapa de diferenças, uma produção de fragmentos sócio sexuais e viagens interculturais. A visão do local do filme – uma viagem de identidades em trânsito e um tour complexo de identificações – é um meio real de exploração: ao mesmo tempo uma habitação e um tour por nossa narrativa e geografia (BRUNO, 2002, p.71, tradução nossa).

⁷² XAVIER, 2005, p.56.

⁷³ KOECK, 2013.

⁷⁴ XAVIER, 2005, p.115.

⁷⁵ Na citação original, a autora se refere ao termo "emoves". Do latim *emoveo*, encontrado no francês *émouvoir*, o termo "emove" no inglês britânico significaria provocar emoções, no sentido originário da palavra, provocar movimento.

Com o Cinema encarado como uma espécie de "cartografia moderna", seria coerente admitir que a natureza do espaço habitado não é totalmente modificada quando transportada para o filme, apenas surgiriam novas possibilidades de percorrê-la⁷⁶. Bruno (2002) afirma ainda que, havendo a presença da "dimensão da experiência", tanto o espaço fílmico quanto o espaço habitado se referem igualmente a um espaço vivido e à "narrativa" de um lugar, traçando um novo paralelo ao considerar a narração como o ato de habitar através do movimento. Atravessando o que a autora considera como fenômenos espaciais materializados, a relação entre sujeito e espaço, capturada no filme, atinge os sentidos do observador através da obra.

Nesse contexto, revisitamos o Cinema neorrealista italiano que se dá no período pós-Segunda Guerra Mundial, no qual "a fisicalidade da rua e da epiderme social [é] materializada na ficção como uma estética arquitetônica formalizada"⁷⁷. Bazin (1967) pontua que antes da Segunda Guerra, a "tendência realista" expressa em descrições sociais do dia-a-dia, por meio de um *verismo* poético e sensível, era deixada em segundo plano. Depois desse período, os impactos da liberação Italiana do regime *nazifascista* influenciaram imediatamente a vida no país. Com isso, os realizadores capturaram tais mudanças nos filmes, centralizando os fatos que estavam ocorrendo e revelando assim uma nova oposição entre esteticismo e realismo. A substituição de técnicas tradicionais por certo improvisado, condicionada pelos baixos orçamentos, seja através de locações ou intérpretes, poderia ser considerada como uma espécie de retomada do espírito revolucionário das origens do Cinema.

Segundo Bazin (1967), os filmes passaram a ter um caráter documental "que não poderia ser removido do script sem, portanto, eliminar todo o ambiente social em que suas raízes estão tão profundamente arraigadas"⁷⁸. Esse período foi decisivo para as formulações do Cinema moderno, principalmente por subverter a lógica de produção vigente. Mais do que nunca, o filme mostrava recortes espaciais e temporais que traduziam uma cultura e seus dilemas sociais. Relacionando-se com esse momento, é importante destacar o que Xavier (2005) aponta sobre a diferença entre o *naturalismo* e o *realismo* na obra cinematográfica:

O primeiro seria a procura da representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes — a imagem desejando "parecer verdadeira" — e o segundo seria a procura de uma fidelidade ao que não é dado visível de imediato, ou seja, à própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que ela pertence. [...] Num caso, é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro caso é real e concreto o processo, não dado à

⁷⁶ MARTIN, 2005.

⁷⁷BRUNO, 2002, p.30.

⁷⁸BAZIN, 1967, p.20, tradução nossa.

percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares (os fatos sociais) (XAVIER, 2005, p.55).

Partindo do pressuposto de que toda imagem contida em um filme, seja documentário ou ficção, seria uma representação e não literalmente a realidade espacial, o neorealismo introduziu com eficiência as "manifestações particulares" que se aproximam de tal realidade. Como afirma Deleuze (2005), "o real não era mais reproduzido, mas *visado*. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado"⁷⁹.

Apesar dos muitos movimentos cinematográficos surgidos antes e após o neorealismo italiano, reconhecemos seus princípios nos pilares do Cinema moderno, influenciando até hoje obras dos mais diversos países, que possibilitam explorar determinadas realidades em seus detalhes. Baseado nessa herança, concluímos que, na representação de um espaço apropriado pelas personagens, o espaço fílmico tende a ser organizado de acordo com uma estrutura já pré-existente. Bruno (2002) acrescenta:

A sua geometria [do filme] é a ligação entre os locais públicos e os espaços privados: portas que criam uma passagem entre o interior e o exterior, janelas que abrem essa passagem para a exploração. Com vistas em movimento, os perímetros espaciais do filme [...] sempre se estendem por meio de incorporação. Apropriadas dessa forma, elas se expandem por meio de "alojamentos" emocionais e travessias. Fantasias de hábito, habitat e habitação, eles mapeiam a *narrativização* do espaço liminar (BRUNO, 2002, p.66, tradução nossa).

Bruno (2002) faz uma ponte entre o Cinema e os elementos formadores da estrutura do lugar, também identificados por Norberg-Schulz (1980) como essenciais na sua apreensão, demonstrando que, direta ou indiretamente, esses aspectos se comunicam com o filme, tendo um importante papel em seu desenvolvimento. Xavier (2005) atesta ainda que o espaço *narrativizado* oferece novas possibilidades na abordagem dos aspectos visíveis da realidade, em que o homem seria sua medida representativa. Sendo assim, as condições em que uma obra cinematográfica se desenrola incluem, frequentemente, a presença dos elementos constitutivos do lugar e da existência.

Importante destacar o que coloca Koeck (2013) sobre estarmos vivendo uma era em que o Cinema se tornou gradativamente uma referência para nossa "existência urbana", onde os pensamentos estão comumente interligados à realidade das telas. Por menor que seja a

⁷⁹ DELEUZE, 2005, p.9.

referência cultural a que somos submetidos, o Cinema proporciona um conhecimento de mundo. Isso se dá porque nenhuma outra forma de Arte antes desta foi capaz de garantir o domínio espacial de modo tão eficaz⁸⁰. Esse exercício deriva do poder da imagem, que situada "diretamente na nossa experiência existencial"⁸¹, possibilita o alcance das mais diversas dimensões.

3.1 OLHAR, IMAGEM E PERCEPÇÃO

Discutimos acerca da natureza do espaço fílmico e suas aproximações com a realidade. A experiência de assistir ao filme evoca sensações relacionadas à *cinestesia*, através da exibição das imagens em movimento contempladas diante de uma tela. Com a capacidade de explorar visualmente o espaço e seus componentes, o Cinema se apresenta como um poderoso aliado nos estudos da "aparência do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada"⁸². Como dito por Merleau-Ponty (1999), cada parte integrante do mundo esconde mais do que aquilo que apresenta de imediato.

Dito isso, baseemo-nos em Sadoul (1963) para resgatar fatos centrais da arqueologia cinematográfica. Em suas origens, o Cinema surge do fascínio dos irmãos Lumière pelo *quinetoscópio*⁸³ de Thomas Edison. Étienne-Jules Marey, que era fisiologista, utilizou-se da fotografia para realizar seus experimentos através do então "cronofotógrafo de placa móvel", advindo de uma adaptação de rolos de película Kodak. Em 1888, era apresentada uma espécie de filmagem sobre a película, no que seria um protótipo da câmara moderna. A partir disso, notando o poder da reprodução das imagens, Edison se dedica à uma nova invenção, sendo possível a construção de um instrumento a que denominou de *quinetógrafo*, capaz de reproduzir fotografias em movimento (*motion pictures*), capturadas em estúdio. Assim, em 1893 exhibe, através do quinetoscópio, as primeiras imagens em movimento a partir de uma pequena tira de filme, em poucos segundos, contendo alguns tipos de números circenses. Sadoul (1963) relata que, tendo fracassado na tentativa de incorporar som às imagens e seguro de que sem isso, não seriam bem aceitas, Edison decide pôr à venda seu invento.

⁸⁰ MARTIN, 2005.

⁸¹ PALLASMAA, 2016, p.64.

⁸² MERLEAU-PONTY, 1999, p. 96.

⁸³ Segundo Sadoul (1963, p. 13), são "aparelhos constituídos por grandes caixas contendo filmes perfurados, de 50 pés, vistos com lunetas".

Esses fatos revelam momentos decisivos na incorporação irremediável da imagem às transformações que ocorriam no mundo, em particular ocasionadas pela Revolução Industrial. Ligadas até certo ponto a um conhecimento científico, as imagens que agora recebiam movimento ultrapassavam os limites formais existentes, através da Arte que se anunciava.

Diversas tentativas e experimentações foram realizadas a partir do quinetoscópio, mas nenhuma foi tão exitosa quanto a do surgimento do *cinematógrafo*. Louis e August Lumière eram, juntamente com o pai, donos de uma fábrica de instrumentos fotográficos na cidade de Lyon, na França. A partir de suas próprias experiências com a fotografia, idealizaram e desenvolveram o *cinematógrafo*, "que era ao mesmo tempo câmara, projetor e copiador [...] obtendo assim um aparelho muito superior aos de todos os seus concorrentes"⁸⁴. Porém, o que fez esse aparelho se sobressair aos demais, além de uma técnica avançada, foi a escolha pelo registro de eventos cotidianos, o que assegurou seu reconhecimento universal. Essa identificação pode ser justificada segundo as palavras do crítico de Cinema francês Barthélémy Amengual:

“Antes de mim”, dizia Louis Lumière (recusando-se elegantemente a entrar na polêmica da precedência), “ninguém foi ao cinema”. Vamos esclarecer: ninguém tinha entrado em uma sala para ali se sentar e ver o mundo vir a seu encontro. E mais: ninguém tinha visto o mundo real – reproduzido, transfigurado por um meio que não era nem a palavra, nem a escritura, nem a música – constituir-se em espetáculo vivo. [...] Lumière abriu as janelas para o universo. Mais ainda: aboliu as janelas. Seus filmes eram “a natureza, a vida intensa capturada em flagrante” (AMENGUAL, 2020, p.105-106).

Diferente do aparelho de Edison, o cinematógrafo era, sobretudo, "uma máquina para reconstituir a vida"⁸⁵. Esse momento histórico marca não apenas uma forma de documentação das já citadas transformações da sociedade daquele tempo, mas até hoje, impactando permanentemente a relação humana com as imagens. Com o avanço tecnológico nos dias atuais, as imagens em movimento invadem as ruas, os espaços criados pelo ser humano, e até mesmo os aparelhos móveis ao alcance da mão.

A reação daqueles que seriam os primeiros espectadores das obras cinematográficas, assistindo à célebre estreia do filme dos Lumière, *A chegada do trem à estação Ciotat* (1895), revela a relação sensorial que se estabelecia. A locomotiva avançando na diagonal e se aproximando a partir do horizonte os fazia gritar pelo temor de serem atingidos, professando uma identificação da "visão [humana] à da câmara: esta tornava-se pela primeira vez uma

⁸⁴ SADOUL, 1963, p.14.

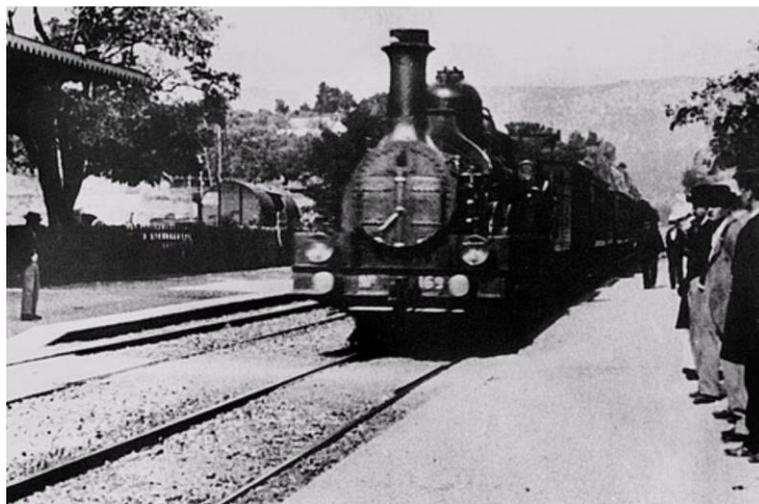
⁸⁵Ibid, p.22.

personagem do drama"⁸⁶, o que nos remete às considerações de Aumont (2002) sobre o homem, o olho, e a imagem. O autor introduz a ideia de que o olho humano não seria um órgão neutro, mas sim "um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo"⁸⁷, e por isso não se limitaria a apenas a transmitir os dados exatamente da forma que os recebe. Por esse motivo, o sujeito que se utiliza da visão para olhar uma imagem qualquer, estaria na posição do *espectador*:

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente *trans-históricas* e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral (AUMONT, 2002, p.77).

Apesar das peculiaridades de cada indivíduo que assistia à referida película (Figura 8), *A chegada do trem à estação Ciotat* (1895), as "constantes" da relação do sujeito com a imagem teria os levado a uma só reação geral. Esse paralelo entre o público que contempla o filme, e a ideia de Aumont sobre o homem enquanto *espectador* da imagem através da visão, auxilia na compreensão crucial na produção de imagens: a vinculação "com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade"⁸⁸. Essa ponte que é construída entre o ser e a representação do real, é revestida de informações contidas na imagem, permitindo um entendimento do mundo, até mesmo em alguns de seus aspectos não-visuais.

Figura 8 - Cena do filme *A chegada do trem à estação Ciotat* (1895)



⁸⁶AUMONT, 2002, p.21.

⁸⁷ Ibid., p.77.

⁸⁸ Ibid., p.78.

O diretor russo Andrei Tarkovski (1998) afirma que apesar de não podermos conhecer todos os aspectos do mundo de uma só vez, com a imagem seríamos capazes de nos aproximar de uma universalidade. Isso ajuda na compreensão de que a imagem pode ser utilizada como fonte de conhecimento das elaborações humanas, uma vez que extrapola a materialidade, como investigaremos com a casa, em sua forma contida no filme. Considerando o domínio subjetivo que envolve a obra cinematográfica, a imagem da casa, inserida em determinado contexto, não seria apenas o reflexo de uma visualidade, mas nela conteriam também aspectos não-visuais que revelam sua essência.

Acerca da natureza imagética do filme, voltemos o olhar para o passado.

Antes do Cinema, a imagem já se fazia impressa historicamente através de outros meios. O homem primitivo marcava sua existência nas cavernas por onde passava, permitindo especulações sobre seu modo de vida através das pinturas rupestres gravadas nas superfícies da cavidade. Giedion (1995) assinala que o ser humano cria o símbolo pela "necessidade de dar forma perceptível ao imperceptível"⁸⁹, e o surgimento de imagens na pré-história não se dá com fins simplesmente recreativos, mas, principalmente, para dar sentido ao que era vivenciado.

O fator motivador na produção das imagens estaria originalmente atrelado a crenças místicas, como a de conter a alma do que nelas estava representado. Com o passar do tempo, também seria possível identificar na imagem a primeira forma de escrita. Nas palavras de Gombrich (1999), "imagens e letras são, realmente, parentes consanguíneas"⁹⁰. Dessa teoria, podemos inferir que a utilização de imagens nas origens da humanidade se dava sobretudo como uma forma de expressão e comunicação. Assim, somos levados a crer que a emergência da linguagem se relaciona com o surgimento da imagem, como afirma Aumont (2002):

A imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. A imagem é universal, mas sempre particularizada (AUMONT, 2002, p.131).

Nessa mesma direção, Cassirer (2001) afirma que tanto a linguagem quanto a imagem teriam em si um "conteúdo espiritual", reunidas no mesmo campo existencial, ambas vinculadas às expressões culturais dos povos, enquanto organizações simbólicas. Uma vez encarada como forma de comunicação, Aumont (2002) chega à conclusão de que a imagem teria como

⁸⁹GIEDION, 1995, p.107, tradução nossa.

⁹⁰GOMBRICH, 1999, p.23.

atribuição original "garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo"⁹¹, exercendo uma função ao mesmo tempo representativa e simbólica.

As imagens, portanto, revestem-se de uma complexidade própria. Tarkovski (1998) sugere que, enquanto representação do real, essas não podem ser conhecidas na sua "multiplicidade de dimensões e significados", a não ser que encontrem expressão na Arte. Para o cineasta, em concordância com o entendimento de Aumont (2002), "a Arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem"⁹². É nessa linha que Merleau-Ponty identifica as imagens rudimentares da pré-história como expressões artísticas que já retinham em si a condição da percepção humana, como descreve em sua obra *O olho e o espírito* (2014):

O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história (MERLEAU-PONTY, 2014, p.67).

Isso posto, haveria uma certa continuidade ou mesmo simultaneidade entre linguagem, imagem e a Arte no sentido da busca por um aprofundamento da realidade nas suas mais variadas dimensões. O autor explicita que a percepção provém de um conjunto de dados responsáveis por despertar no indivíduo a *imago mundi*, constituindo o "tecido intencional" que reveste o objeto e o sujeito, e que a percepção busca decompor⁹³. Para tal "decomposição", a Arte aparece como um meio de alcançar a realidade pela experiência que oferece, tornando únicos os fenômenos da vida real que podem vir a ser interpretados como banais.

Nas artes visuais, a pintura, como uma de suas mais antigas manifestações, também é alvo de investigação por Merleau-Ponty (2014) na obra mencionada. O autor acrescenta a noção de que a pintura daria uma existência visível "ao que a visão profana crê invisível", e a representação por parte do pintor possibilitaria o conhecimento do mundo exterior através do seu traço. Ainda assim, esse conhecimento se daria de modo primário, uma vez que "a pintura permaneceu incapaz de fixar a representação total de um fenômeno em sua plena *multidimensionalidade* visual"⁹⁴. Posteriormente, essa expressão artística recebe um importante

⁹¹ AUMONT, 2002, p.81.

⁹² TARKOVSKI, 1998, p.45.

⁹³ MERLEAU-PONTY, 1999.

⁹⁴ EISENSTEIN, 1989, p.117, tradução nossa.

elemento que viria a modificar sua estrutura e sua relação com o ser humano: a perspectiva, que contribui para estabelecer "os olhos [como] o ponto central do mundo perceptual"⁹⁵. Bazin (1991) menciona que esse fato equilibra de maneira significativa o simbolismo e o realismo das formas. "Visto que a percepção é a iniciação ao mundo"⁹⁶, seu refinamento viria a provocar modificações substanciais na compreensão da relação do ser com o espaço ao seu redor.

A partir desses avanços, o acontecimento mais importante nas artes visuais viria a ocorrer no século XIX, com o surgimento da fotografia, conforme atesta Bazin (1991). O autor afirma que não seria por acaso que as lentes que constituem o "olho fotográfico" tenham sido denominadas de *objetivas*, pois o que torna a fotografia original em relação à pintura é precisamente tal objetividade⁹⁷. A lente substitui o olho humano, sendo a única coisa que se coloca entre o ser humano e a realidade que representa, e "pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo"⁹⁸. O autor complementa:

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. [...] Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente *re-presentado*, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (BAZIN, 1991, p.22).

Oportuno destacar a subversão da psicologia da imagem através da presença, então eternizada, do objeto. A objetividade da lente fotográfica aproxima a Arte de forma incomparável à realidade, levando nossos olhos a admirarem o que "não saberiam amar", como acrescenta Bazin (1991). Porém, em determinado momento, a *estaticidade* das imagens encontra a necessidade de ser expandida. O surgimento do Cinema permite que a realidade representada tome um novo espaço e se desenvolva no tempo, com imagens inseridas em um universo narrativo. Segundo Koeck (2013), a narrativa faz parte essencialmente da vida humana e sua inserção no filme foi viabilizada de forma estratégica para a produção de sentido.

Os primeiros filmes dos precursores do Cinema limitavam-se a poucos minutos, contudo, "os Lumière compreenderam bem cedo que a representação fílmica do mundo não era

⁹⁵ PALLASMAA, 2011, p.16.

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, 1999, p. 346.

⁹⁷

⁹⁸ BAZIN, 1991, p.22.

da ordem do simples registro, e sim da construção de um espaço-tempo"⁹⁹, contando com uma estrutura desenvolvida pela imaginação dos realizadores. Ainda assim, Sadoul (1964) relata que, apenas dezoito meses depois da criação do cinematógrafo, seus espectadores passaram a abandonar gradativamente as exibições. Interessante é que as filmagens dessa época, que ocorriam nas ruas da cidade, inicialmente levavam os espectadores às projeções à procura de se verem na tela. Talvez o que impulsiona o Cinema a se reinventar ou lançar-se a novas experimentações seja a necessidade humana de encontrar respostas sobre si e sobre o mundo.

Sendo um ser essencialmente espacial, ao buscar essas respostas, o sujeito reflete acerca do lugar que o absorve, físico e espiritualmente. Quando constrói algo, realiza uma projeção sobre a terra modificando a natureza, e conseqüentemente imprimindo no espaço traços particulares tanto quanto universais.

Levando em conta a *multidimensionalidade* espacial, Eisenstein (1989) afirma que apenas a câmera cinematográfica consegue resolver esse problema em uma superfície plana, tendo como "ancestral indiscutível" a Arquitetura, uma vez que ambos compartilhariam da utilização do espaço de forma primordial, criando através dos seus elementos uma *atmosfera*. Assim, o universo cinematográfico se transforma e desenvolve, incorporando elementos e solidificando o pensamento de Bazin (1991) de que "por outro lado, o Cinema é uma linguagem"¹⁰⁰.

3.2 LINGUAGEM E SIGNIFICADO

O cineasta francês Jean-Luc Godard em recente entrevista (informação verbal)¹⁰¹ pontuou a separação, presente também nas ciências humanas, entre a língua e a linguagem. Reafirmou que, língua não é linguagem, algo que explora também graficamente em um de seus filmes, *Imagem e Palavra* (2018). Diferentes povos falam diferentes línguas, assim como vivem sob diferentes ordens culturais. A linguagem, por sua vez, seria amparada por uma junção entre imagem, língua e discurso. A experiência de assistir à sua obra *Filme socialismo* (2010) ilustra essa afirmação, em que propositalmente suprimindo a legenda em determinadas cenas, nos

⁹⁹ GARDIES, 2020, p.101.

¹⁰⁰ BAZIN, 1991, p. 25.

¹⁰¹ Entrevista concedida a C S Venkiteswaran no International film Festival of Kerala, via Youtube, em marco de 2021.

impede de compreender a língua falada por personagens, restando apenas imagens. Godard busca atestar que o filme deve dominar não apenas a língua, mas sobretudo, a linguagem.

Metz (1991) afirma que passar de uma imagem para duas imagens já seria caminhar da imagem para a linguagem. Ainda conforme Godard, a linguagem necessita de uma imagem-discurso para materializar-se, e é nesse ponto que reencontramos o Cinema. Tendo na película sua matéria-prima, muito rapidamente a câmera passa de uma captura objetiva para se tornar testemunha ativa e intérprete da realidade¹⁰². Dessa realidade, singularmente documentada pelos precursores Lumière, à teatralidade do ilusionista e cineasta francês George Méliès, até encontrar o Cinema do norte-americano D.W. Griffith e do soviético Sergei Eisenstein, decorrem cerca de 20 anos para considerarmos uma evolução da linguagem cinematográfica. As particularidades que a compõem, ao que Martin (2005) chama de "escrita própria", permitiram que o Cinema se transformasse em um poderoso meio de comunicação. Metz (1991) acrescenta que, para estabelecer essa comunicação, tal expressão artística pode ser definida como um "sistema de signos" dado o que "existe de abundante nesta linguagem tão diferente de uma língua"¹⁰³. Sobre o caminho traçado pela *sétima arte*, Martin (2005) atesta:

Inicialmente espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de *processos de expressão fílmica* cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem (MARTIN, 2005, p. 22, grifo nosso).

A importância da menção a esses processos provém da definição do autor de que, assim como as palavras, o filme necessita ser lido e decifrado, de modo a se "compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica"¹⁰⁴. Portanto, alguns de seus principais elementos constitutivos nos auxiliam no modo de ver o filme e identificar os significados próprios à realidade que retrata. Estariam incluídos alguns termos que aprendemos quando nos aproximamos de uma produção, como "enquadramento", "plano", "narrativa" e "montagem". Pela multiplicidade de recursos envolvidos, podemos concluir que, do mesmo modo que são complexas as palavras, os filmes possuem "tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores"¹⁰⁵; assim como, em consonância com o objeto central da pesquisa, a casa possui tantos sentidos quanto forem os seus moradores.

¹⁰² MARTIN, 2005.

¹⁰³ METZ, 1991, p.23.

¹⁰⁴ MARTIN, 2005, p. 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.34.

Tomemos como exemplo o método elaborado por Koeck (2013) ao utilizar-se dos elementos fílmicos para analisar e interpretar as estruturas arquitetônicas e urbanas das cidades. O autor alega que o entendimento dos filmes e da linguagem cinematográfica poderia ajudar a elucidar debates contemporâneos sobre o espaço, oferecendo perspectivas inovadoras e desvendando as camadas escondidas dos espaços e práticas sociais. Em suas próprias palavras:

Em primeiro lugar, isto requer um abrandamento da nossa difícil compreensão da percepção do espaço e do tempo em arquitetura [...], e quero começar mostrando que, por meio de filmes e imagens em movimento, chegamos a um acordo com um conceito muito mais suave e difuso de espaço. Aprendemos a entender o sentido espaço-temporal das leis da imagem da câmera, e este sentido sem dúvida teve uma influência em nossa percepção do espaço real (KOECK, 2013, p.107, tradução nossa).

Assim, constatamos a relevância das imagens cinematográficas na investigação da relação do sujeito com o espaço. Koeck (2013) ainda afirma que "a linguagem do filme e do Cinema é não apenas universalmente compreendida, mas também cria emoções"¹⁰⁶. Além da imagem, a significação expressa a partir de uma linguagem exclusiva ao Cinema revela representatividade também nas formas de habitar.

No período citado como crucial no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o cineasta norte-americano D.W. Griffith ficou popularmente conhecido como o precursor da *montagem* no Cinema, principalmente depois do seu épico *The birth of a nation* (1915). As considerações feitas por Martin (2005) colocam esse recurso como um processo central, descrevendo-o como a "organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração"¹⁰⁷. Já de acordo com Bazin (1967), a montagem permite que meras fotografias animadas ascendam ao nascimento do filme como forma de Arte e o surgimento de uma linguagem que dá sentido e significado a partir da justaposição das imagens. Na dimensão simbólica, Xavier (1983) aponta uma outra perspectiva que não privilegia apenas a montagem:

Para Bazin, a rigor, o cinema não representa as coisas, ele é um decalque do mundo, e é neste liame essencial com a realidade que se marca o seu valor e destino dentro da cultura. Seu pensamento desloca de modo radical o eixo da questão da especificidade do cinema: ao contrário de privilegiar a montagem, ele privilegia a reprodução do *continuum* da vida. Defende a construção de um olhar que respeite os dados constitutivos de uma situação em bloco, não maculando e, ao mesmo tempo, fixando na película a qualidade de cada momento enquanto duração vivida (XAVIER, 1983, p. 23).

Concordando com esses termos, Martin (2005) explica que os sentidos conferidos ao filme partem inicialmente do "rigor" da representação realista, a tal ponto que objetos

¹⁰⁶ KOECK, 2013, p.108, tradução nossa.

¹⁰⁷ MARTIN, 2005, p.167.

inanimados podem ser vivificados diante dos nossos olhos. Bazin (1991) também afirma que isso se dá através do arranjo espacial e temporal dos elementos, originando um código inteiramente novo de ordenação, assim fazendo do Cinema a "arte fenomenológica por excelência"¹⁰⁸. Desse modo, os demais recursos da linguagem cinematográfica atuam de forma a garantir a ordenação desses elementos.

Referindo-se à *fixação* na película de cada momento retratado, Xavier (1983) indica um segundo recurso: o *enquadramento* das imagens. Ao ser enquadrada pela lente cinematográfica, a imagem dá o primeiro passo para a reprodução do real. O enquadramento detecta os parâmetros espaciais a serem exibidos no quadro (*frame*) de acordo com a ordem de significância que assumirão no *plano*. Essa tal ordem de significância aponta para o traço autoral, inevitavelmente presente na obra, uma vez que a partir do momento em que a imagem é enquadrada, o diretor responsável toma não apenas a decisão do que estará nela contido, mas também o que ficará de fora. Isso é responsável por ditar parte da atmosfera que será transmitida através das imagens. A partir disso, o conteúdo dos quadros passa a ser organizado de acordo com a escolha dos planos, que segundo Martin (2005) podem ser condicionados ao alcance de inteligibilidade da narração, para facilitar a percepção. Contudo, vale destacar que ainda que haja um condicionamento da percepção, o modo que cada receptor a encara envolve outros tantos fatores, partindo do seu próprio ser e do seu universo particular, aludindo ao pensamento lacaniano.

É nesse sentido que Koeck (2013) identifica que o espaço possui "áreas conceituais" compartilhadas com as do filme, e entre estas encontra-se o "enquadramento do espaço". No espaço físico, a ideia de enquadramento se daria através das suas fronteiras, em particular as aberturas entre o interior e o exterior, que atuariam como uma forma de *enquadrar* a paisagem externa ao espaço construído. Analogamente, o autor coloca o enquadramento no Cinema como uma espécie de "janela" que emoldura o espaço do filme. Remetemos assim às considerações feitas acerca dessa abertura por Bollnow (2019), que teria o papel de *recortar* determinada *cena* do ambiente e fazer dela uma imagem. Na casa, as aberturas, seja de qual for o tipo, possuem a função de *abrir-se para o mundo*. No Cinema, como expressa Xavier (1983), "a câmera cinematográfica revelou novos mundos, até então escondidos de nós: como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas mudas"¹⁰⁹.

¹⁰⁸ METZ, 1991, p. 43, tradução nossa.

¹⁰⁹ XAVIER, 1983, p.84.

Fazendo referência ao "ritmo das multidões", é possível identificar o papel da dimensão humana atrelado a um último recurso, a *narrativa*. No filme, a narrativa é responsável por guiar o espectador no universo representado, contando uma história, podendo apresentar personagens e, ainda, o meio em que estão inseridos. Koeck (2013) aponta a perspectiva de que a narrativa é parte da experiência humana e conseqüentemente, “arquitetura e cidade tornam-se agentes que podem ser estudados por seu significado narrativo em uma forma representada ou mediada (por exemplo, no filme), bem como em uma existência não mediada (por exemplo, no espaço real)”¹¹⁰. A narrativa atua, portanto, como um referencial, ao mesmo tempo em que estaria submetida às imposições do espaço.

Dito isso, concluímos que os quatro recursos citados (montagem, enquadramento, planos e narrativa) podem trabalhar juntos evocando símbolos e auxiliando na construção de significado de uma obra, possibilitando identificar a relação da linguagem cinematográfica com o espaço. É nesse sentido que a análise fílmica desponta como caminho fértil para o desvendamento das camadas do lugar, segundo sua relação íntima com os moradores, através da poética da imagem em movimento.

¹¹⁰ KOECK, 2013, p. 20, tradução nossa.

4 A ANÁLISE FÍLMICA

Até aqui, abordamos a capacidade do Cinema em expandir nossa visão e entendimento acerca do universo retratado na tela, assim como suas aproximações com a Arquitetura na manipulação do espaço. Em se tratando do interesse nos mais variados lugares, a sensibilidade artística age como um *potencializador* na percepção dos detalhes e, conseqüentemente, amplifica a experiência do observador com o ambiente e seus valores. Como afirmam Rosário e Alvarez (2019):

Essa capacidade de ir além de nossa experiência cotidiana é provavelmente uma de suas principais virtudes: graças ao Cinema, podemos *ver e sentir* – e às vezes até mesmo entender – o que nos escapa, sejam *pessoas ou lugares*, ideias ou emoções, passados distantes ou recentes e, especialmente, todos aqueles simultâneos presentes que já passaram (ROSÁRIO E ALVAREZ, 2019, p. 1, grifo e tradução nossos).

Através das imagens podemos ver e sentir, literal e subjetivamente, realidades que nos escapam ao conhecimento imediato e que versam acerca de elementos que constituem nossa existência. A cultura, apesar da grande diversidade e a incapacidade temporal de um estudo aprofundado em todas as suas perspectivas, revela uma riqueza de interpretações, capazes de refinar o olhar em outras áreas de conhecimento. Cabe enfatizar que o objetivo do presente trabalho, porém, não é a investigação exclusivamente antropológica, tampouco exclusivamente cinematográfica, pois entendemos que ambos os casos requereriam um outro tipo de abordagem. Mas sim, considerar a influência das culturas apresentadas, levando-as em conta enquanto uma das dimensões humanas, e focar a análise através do Cinema, que possibilita o contato com todas as partes do mundo, a fim de investigar traços da relação do sujeito com o espaço habitado em contextos distintos. Para tanto, nos utilizamos das imagens e das narrativas nelas contidas na busca de uma interseção entre o olhar artístico e o aporte teórico em que nos baseamos. Desse modo, apesar de admitirmos a existência do traço autoral do diretor da obra, presente em cada uma de suas partes, optou-se por direcionar a investigação àquilo que se apresenta e nos remete aos conceitos destacados pelos autores estudados, nos permitindo imergir na experiência cinematográfica, condicionados por tais elementos.

A casa, presente em todas as civilizações da humanidade em suas mais surpreendentes formas, aparece também representada em alguns filmes com destaque. As maneiras de apropriação do espaço, refletindo no processo subjetivo em que o ser humano habita o mundo, aponta para a afirmação de Bachelard (1996) de que “todo espaço verdadeiramente habitado

traz a essência da noção de casa”¹¹¹. A presente pesquisa parte, pois, desse objeto, tido como cenário. A análise fílmica é desenvolvida de modo a fazer "pontes (i)materiais entre a realidade e os espaços interiores poéticos", uma vez que "os espaços fílmicos também são locais específicos de significado, dando aos espectadores perspectivas críticas da experiência humana e valores compartilhados"¹¹².

A primeira obra selecionada introduz os argumentos mencionados. Natural da cidade de Teerã, capital do Irã, Abbas Kiarostami é tido como um dos cineastas mais celebrados da contemporaneidade, demonstrando extrema atenção aos detalhes e tendo projetado em suas obras uma arquitetura local, de seu povo e seu país, a ponto de ter quem o considere um "poeta do espaço por excelência"¹¹³, explorando-o através de travessias. Kiarostami descreve: "a jornada faz parte da nossa cultura e está ligada ao misticismo; para nós o que é realmente importante não é a meta que desejamos alcançar, mas o caminho que devemos percorrer [para alcançá-la]"¹¹⁴. Assim, iniciamos essa *jornada* imergindo no universo sagrado da cultura iraniana, acompanhando os personagens do filme *O vento nos levará* (1999), que transitam por entre as ruas de Siah Darih, vilarejo da província do Curdistão, no Oriente Médio.

Como um sistema de várias das suas produções, o filme possui apenas um ator profissional, Behzad Dorani, que é quem representa o personagem principal, enquanto o restante do elenco é todo composto por moradores da região. Com um roteiro que passou diversas vezes por modificações a partir do impactante contato com a realidade *experienciada* naquele espaço, até então desconhecido pelo diretor, o olhar peculiar sobre os seus habitantes e sua relação com o lugar, desafiados pelas condições impostas, permite o conhecimento de nuances do habitar em uma cultura rica e cheia de simbolismos.

Na linha dos filmes realizados por Kiarostami, temos em seguida o cineasta português Pedro Costa como outro representante do Cinema contemporâneo, habituado a criar ficções partindo de contextos e situações reais. Selecionamos inicialmente seu segundo longa-metragem *Casa de Lava* (1994), que se passa na Ilha do Fogo, em Cabo Verde, no continente africano. O filme mostra a vida dos seus moradores às margens do vulcão no povoado de Chã das Caldeiras. Sobressaem os elementos de uma cultura marcada pela colonização portuguesa,

¹¹¹ BACHELARD, 1996, p. 200.

¹¹² ROSÁRIO E ALVAREZ, 2019, p. 155, tradução nossa.

¹¹³ CHESHIRE, 2016, p. 71.

¹¹⁴ KIAROSTAMI apud ELENA, 2005, p. 75, tradução nossa.

com características adaptadas às dos povos originários, cercados de uma paisagem marcante e ao mesmo tempo opressora.

Segundo relatos, após uma viagem à ilha de Santiago, também em Cabo Verde, que ocasionou uma ruptura em seus métodos de filmagem, Costa transformou completamente o roteiro que havia desenvolvido para o projeto como resultado da "força dos encontros acontecidos"¹¹⁵ na localidade. É quando ele passa a se utilizar, assim como Kiarostami, de um grande número de atores não profissionais, geralmente moradores da região, buscando uma aproximação ainda maior com a realidade, tanto nesse quanto nos filmes seguintes.

Segundo Duarte (2010), depois do fim das gravações de *Casa de Lava*, de volta a Portugal, Costa conta que havia feito a promessa de ir até o bairro das Fontainhas em Lisboa, composto em sua maioria por imigrantes cabo-verdianos, para entregar cartas e lembranças dos familiares e amigos que permaneciam em sua terra natal. A partir dessas visitas, o diretor passa a frequentar diariamente por dois anos a localidade, o que resultou em uma produção extensa, conhecida como a "trilogia do bairro das Fontainhas".

Em 2019, Costa realiza seu filme mais recente, *Vitalina Varela*, segunda obra do diretor analisada aqui, e terceiro filme eleito para o estudo. Tendo como painel o bairro de Cova da Moura em Lisboa, que possui características semelhantes às do extinto bairro das Fontainhas, demolido pelo governo português, Costa adentra mais uma vez na realidade dos imigrantes cabo-verdianos no assentamento também predominantemente ocupado por africanos. O diretor relata que em 2013 estava à procura de uma locação para um de seus filmes, quando lhe falaram de uma casa cujo dono havia acabado de morrer, e por isso estava disponível. Todavia, ao chegar lá não a encontrou vazia. Deparou-se com a figura imponente da cabo-verdiana Vitalina, viúva do homem, e que acabara de chegar a Lisboa, "toda de preto, um rosto extraordinário, enlutado". Ela então recebe o cineasta em seu novo lar, compartilhando sua história acerca da "infância nas montanhas da sua ilha, seu primeiro amor, Joaquim, o casamento, sua fuga para trabalhar em Portugal"¹¹⁶. Em *Vitalina Varela*, Costa desenvolve uma narrativa baseada em uma história real, que remete a tantos outros percursos migratórios entre os continentes, com 25 anos de diferença entre *Casa de Lava* e este último.

¹¹⁵ DUARTE apud DUARTE; MAIA; MOURÃO, 2010, p. 12.

¹¹⁶ Entrevista com Pedro Costa concedida a Jordan Cronk no Film Comment, em 2020.

Por fim, viajamos de volta a outra realidade interiorana, expressamente diferente das encontradas nas obras anteriores. Encerramos a análise com um panorama da cultura brasileira que nos é familiar, nesse caso permeada de particularidades em um município histórico com uma população de cerca de 12 mil habitantes, no norte de Minas Gerais. A cidade de São Romão é palco do filme *Girimunho* (2011), dos mineiros Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, que convidam a entrar nas casas locais com a calorosa recepção das portas escancaradas do sertão, cercadas por uma aura mística banhada pelas águas do rio São Francisco.

A cultura brasileira, fundada a partir de heranças dos povos indígenas e africanos, assim como pelas marcas deixadas pela colonização portuguesa, é representada por meio dos habitantes e das ruas do município, que é um dos mais antigos de Minas Gerais. Próximo aos processos de Kiarostami e Costa, Helvécio Marins Jr. acumula os relatos colhidos em oito anos de vivências no território, que culminaram na realização do filme, utilizando como atores as pessoas que conheceu durante esses anos e que compartilharam com ele suas histórias e “causos” locais.

Colocado isso, as obras abordadas foram selecionadas pela proximidade documental das realidades que apresentam, refletindo aspectos socioespaciais, e contando com a participação de nativos que interferem diretamente na concepção narrativa, o que resulta na referida mistura de elementos reais e fictícios, ambos em conformidade com o contexto testemunhado. Numa travessia intercontinental, navegamos por um "mapeamento cultural", segundo as palavras de Bruno (2002), reafirmando a função do filme enquanto forma de cartografia moderna.

A análise dos filmes segue o método ensaístico, segundo apontamentos realizados por Meneghetti (2011) acerca do ensaio-teórico, tendo em foco a casa como objeto central de estudo, assim como a cultura e o *genius loci* enquanto objetos derivados, conforme apresentado anteriormente. Baseado nos pontos expostos ao longo da explanação teórica, tais reflexões buscam a compreensão da realidade espacial através da articulação entre conceitos, imagens e sentidos em constante movimento, assim como se dá tanto na Arquitetura, quanto no Cinema.



O VENTO NOS LEVARÁ (1999)

Abbas Kiarostami

4.1 ATRAVÉS DO SAGRADO IRÃ: O VENTO NOS LEVARÁ (1999)

Começamos pelo Oriente Médio, no Irã. Ainda que a maior parte do país seja composta de áreas urbanas, que na contemporaneidade presenciam uma crescente modernização, há inevitavelmente em sua base as raízes da cultura persa ancestral dotada de conceitos intocáveis. Desse modo, sendo possível encontrar "lugares remotos que ainda não foram transformados pela vida moderna"¹¹⁷, os vilarejos rurais iranianos são marcados por uma representatividade ainda mais particular, contendo em sua paisagem e nos modos de vida, símbolos profundamente enraizados, refletidos em cada parte do espaço habitado.

Diante da escassez de informações disponíveis, tanto sobre a província do Curdistão, quanto dos seus distritos rurais, um deles onde está localizada a vila de Siah Dareh aqui transportada para o Cinema, revela-se a importância da documentação do lugar pelas imagens na película. Segundo o censo de 2006 e última atualização demográfica realizada, a vila possui menos de 100 habitantes, distribuídos por volta de 11 famílias. Em seu entorno imediato é possível notar o afastamento de outros aglomerados populacionais, como mostra o mapa da Figura 9, tratando-se de uma localidade cercada por grandes porções desérticas e formações montanhosas.

Figura 9 - Mapa de Siah Dareh, Província do Curdistão, Irã



¹¹⁷ NANCY apud SAVINO; CHIARETTI, 2016, p. 36.

Fonte: A autora, adaptado do Google Earth

No filme *O vento nos levará* (1999), acompanhamos o personagem principal Behzad com seus colegas de trabalho em uma jornada até o vilarejo, situado a 350 km da capital Teerã, de onde eles partem. Enquanto repórteres, o objetivo é documentar uma tradicional cerimônia fúnebre islâmica em que as mulheres dilaceram seus rostos quando algum membro da comunidade morre, em sinal de luto. A iminência de morte da Sra. Malek oferece a oportunidade que esperavam. O que não esperavam, porém, é que ao chegar lá, os dias se alongariam e a morte da senhora se "recusaria" a chegar, fazendo com que permanecessem na longínqua vila por mais tempo do que imaginavam.

De início, percebemos o estranhamento entre aqueles homens metropolitanos e a paisagem que atravessam, onde tudo o que os olhos podem alcançar, de um lado a outro, é a natureza em sua forma peculiar (Figura 10). Esse *cenário* é o primeiro indicativo de que o lugar para onde se deslocam é "uma região perdida, onde a força do instinto e o conhecimento da experiência constroem a existência"¹¹⁸. Ouvimos ao longe suas vozes dentro do carro ao interpretarem um mapa, em que as coordenadas se baseiam nos elementos da paisagem que surgem no caminho. Behzad e seus companheiros admiram uma das imensas árvores a que o mapa faz referência (Figura 11) e que aponta para a entrada da vila, a partir de onde se deparam com os primeiros vultos humanos, trabalhadores do campo. Um dos homens no carro observa que aquela é uma "terra de plantio" e que por isso, era normal encontrarem pessoas trabalhando estrada afora (Figura 12).

Figura 10 - Estrada para Siah Dareh



¹¹⁸ SANTANA, 2019, p. 104, tradução nossa.

Figura 11 - Árvore no topo da montanha aponta o caminho



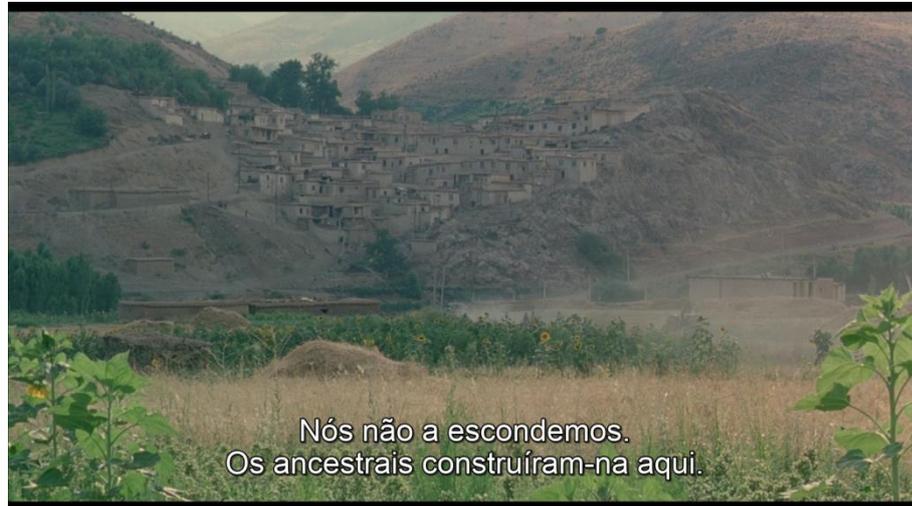
Figura 12 - Repórteres se informam com trabalhadora do campo



No meio do caminho, o pequeno Farzad, sobrinho do homem responsável por recebê-los, os aguarda para guia-los até o lugar. Ao despontar no horizonte a primeira imagem da vila, erigida entre os morros como se fosse parte integrante da natureza, um dos repórteres diz ao menino que aquela era uma vila bem escondida pelos seus moradores. O jovem Farzad responde: "Nós não a escondemos. Os ancestrais construíram-na aqui", revelando indícios da ancestralidade atrelada à religiosidade, que integrariam a estrutura socioespacial do lugar (Figura 13). A própria tendência à uma verticalização física e simbólica dos espaços e caminhos percorridos, que permeia toda a narrativa, aponta para tradições esotéricas do Oriente, conforme atesta Cheshire (2016). Nesses primeiros minutos, essa tendência é expressa através da forma que os homens buscam se orientar, segundo as instruções recebidas. De acordo com o

iranologista francês Henry Corbin, essa orientação pode se relacionar à importância dada aos "sinais do vertical", próprios do mundo espiritual que se desenvolveria em tal dimensão¹¹⁹.

Figura 13 - Primeira vista da vila de Siah Dareh



As primeiras informações do local, portanto, se referem à morfologia da vila, com construções distribuídas desordenadamente, seguindo a estrutura das rochas sob as quais repousam. Não por acaso, Siah Dareh é conhecida como uma das muitas "vilas suspensas" existentes na região¹²⁰, que feitas de "terracota e pedra não exigiram nenhum arquiteto, uma vez que foi a mão simples e o julgamento do homem que cuidou delas"¹²¹. Num olhar preliminar, saltam à visão as aberturas das casas, que se voltam para fora como olhos encarando o mundo externo posicionado ao longe, e a uniformidade das suas cores e texturas contribuem para uma espécie de camuflagem com a natureza que as cerca.

Quando os homens se aproximam da entrada da vila, o carro para de funcionar, os deixando no meio da estrada. Nesse momento, Farzad sugere a Behzad que os dois continuem a pé até o destino, e abre caminho escalando as rochas que se encontram à sua frente. Esse movimento assume um caráter significativo quanto à declaração de Cheshire (2016) sobre o simbolismo contido na verticalidade, uma vez que pode ser visto como uma forma de deixar para trás a "terra plana" e entrar "no domínio vertical, onde o tempo e outras leis que governam o mundo lógico e cotidiano perdem força e um drama da alma se inicia"¹²². Isso é reforçado no

¹¹⁹ CHESHIRE, 2016.

¹²⁰ SANTANA, 2019.

¹²¹ Ibid., p. 107.

¹²² CHESHIRE, 2016, p. 71.

primeiro contato direto dos moradores da vila com os estranhos que se aproximam. Eles os recebem com olhares curiosos do alto do telhado das suas casas, utilizados como terraços por onde transitam (Figura 14). Assim como os trabalhadores do campo, apresentados colhendo o seu sustento, os primeiros moradores estão intimamente relacionados com as casas que habitam, numa ligação simbiótica que nos dá a impressão de que aquelas construções são um prolongamento dos seus corpos, posicionados no topo das moradas como se as guardassem do invasor.

Figura 14 - Construções de Siah Dareh



Podemos ver alguns semblantes por entre janelas entreabertas e suas cortinas, que garantem a privacidade do interior ao mesmo tempo que permitem a visão de fora, para quem está dentro. Nesse sentido, Cheshire (2016) evidencia a importância da exegese espiritual islâmica no filme, que aponta para conceitos de uma “ideia original de Oriente”. É o caso de "*zahir* (o exterior, o aparente, o texto corânico) e *batin* (o interior, o oculto, o significado esotérico)"¹²³, que podem ser reconhecidos na forma com que o espaço e seus habitantes são retratados, numa constante contraposição entre exterior e interior. Portanto, além da força simbólica do vertical, o interior que permanece oculto também guarda aspectos da cultura, encontrando na casa um dos seus objetos de expressão. O diretor Abbas Kiarostami testemunha que mesmo depois de tantos anos no seu país, nunca havia entrado na casa de ninguém com facilidade. "Primeiro tenho que tirar os sapatos, depois tenho que respeitar a casa e as pessoas

¹²³ CHESHIRE, 2016, p.72.

que moram lá, e sempre lembrar que sou um estranho na casa deles"¹²⁴, relata o cineasta iraniano.

Retomando à narrativa, nesse ponto também é possível contemplar visualmente os traços que compõem as fachadas das edificações, caracterizadas pelo uso de materiais comuns a arquiteturas *vernaculares* da região, como pedra, adobe, barro, tijolos, frequentemente presentes no chão, paredes e telhados, assim como as esquadrias colorizadas em azul que se repetem em grande parte das habitações. As cores e texturas potencializam a *sensorialidade* através da experiência cinematográfica, segundo o que diz Pallasmaa (2016), sobre o filme ser "visto" também com os músculos e a pele, e as diferentes superfícies na tela possibilitariam uma espécie de exploração tátil. A observação desses elementos encaminha não apenas a uma imersão cultural, como também ao entendimento da atmosfera que compõe o lugar. Como confirma Shafiee (2020):

Essas superfícies imperfeitas, muitas vezes cobertas parcialmente por plantas, enfatizam a realidade das imagens. Elas transmitem a sensação de que essas superfícies são as paredes de uma casa. Elas estão vivas como as pessoas que moram nessas casas: elas mudam, se adaptam, racham e envelhecem com essas pessoas. Essas paredes são criaturas vivas que contam a história de si mesmas e das pessoas que vivem por detrás delas (SHAFIEE, 2020, p.30, tradução nossa).

Kiarostami alega ainda que esse tipo de construção herda o costume dos próprios moradores serem responsáveis por construir suas casas, utilizando-se de artifícios conhecidos entre eles para proteção contra elementos naturais, como o sol e a chuva¹²⁵. O clima naturalmente severo, correspondente à esta região do Oriente Médio, é fator determinante na forma assumida e nos materiais utilizados nas casas, contribuindo para a permanência dos métodos tradicionais de construção. Assim, é possível notar que as casas se configuram a partir de fatores naturais, mas também subjetivos e filosóficos, dada a permanência da tradição. É o caso da noção de "sabedoria doméstica" islâmica, que versa sobre o modo como o espaço dessas habitações deveria ser vivenciado. De acordo com a obra *History of islamic philosophy* (2015):

Naṣīr¹²⁶ é enfático ao apontar que *manzil* não significa simplesmente uma casa, "mas um tipo especial de arranjo [a vida que se torna operativa entre um marido e uma esposa, um pai e um filho, um senhor e um servo, um proprietário e uma propriedade. [Não importa] se sua casa é feita de madeira e pedra, tenda e mastro, a sombra de uma árvore ou o canto de uma caverna". A sabedoria doméstica (*hikmati manzili*)

¹²⁴ KIAROSTAMI apud SHAFIEE, 2020, p.42, tradução nossa.

¹²⁵ KIAROSTAMI apud SAEED-VAFA; ROSEMBAUN, 2003.

¹²⁶ Khwājah Naṣīr, também conhecido como Naceradim de Tus, polímata persa do século XIII que teve grande influência na filosofia islâmica.

compreende a supervisão dessa pequena comunidade, com o melhor interesse do todo em mente. (DABASHI, 2015, p.1016, tradução nossa).

Nesse quesito, fica evidente a importância dada às relações da vida íntima que conformam a casa, ressaltando a necessidade de barreiras entre o público e o privado, com vistas à manutenção de tais relações. Essas informações remetem ao que alega Rapoport (1969) sobre a forma da habitação, que corresponde a forças primárias e secundárias ou modificadoras, sendo as primárias relativas aos fatores socioculturais e as modificadoras relativas aos métodos construtivos e condições climáticas, assim como observado no contexto iraniano.

No filme, após a escalada das rochas, o pequeno Farzad direciona-se para o corredor lateral que tangencia as casas, seguido de Behzad, e a cada passo que dão são observados atentamente pelos moradores. Ao adentrarem na vila, frequentemente há pessoas sentadas em frente às casas, como as mulheres em afazeres domésticos, com peneiras sob as pernas (Figura 15). Portanto, apesar de haver um distanciamento do interior das residências, ao mesmo tempo há uma integração social entre os moradores da região, demonstrando vivências coletivas.

Figura 15 - Behzad e Farzad entram na vila



Esses seriam os passos iniciais das repetidas trajetórias que Behzad realizaria ao longo da vila, sempre acompanhado pela câmera com uma quase ausência de cortes, que nos permite participar daquelas travessias, visual e sensorialmente imersos na experiência do lugar que se apresenta. Aludimos aqui à definição de Tuan (1983) que descreve "as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade"¹²⁷ por meio da permanência, e

¹²⁷ TUAN, 1983, p. 9.

nesse sentido, somos convidados a contemplar e conhecer enquanto estranhos aqueles espaços, assim como Behzad. Isso leva à noção de lugar que, partindo de determinada experiência, um espaço é passível de ser reconhecido como um "centro de valor". Pouco a pouco é possível perceber que cada parte de Siah Dareh expressa traços existenciais dos seus habitantes, possibilitando ao personagem Behzad uma aproximação não apenas física, mas também emocional.

Da caminhada pelo vilarejo, até o destino final – a casa do tio de Farzad em que Behzad e os demais repórteres ficarão hospedados – os telhados marcam a estrutura da vila, possuindo em suas superfícies grande parte das "ruas" por onde transitam as pessoas, com escadas e pontes conferindo acesso de um canto a outro (Figura 16). Segundo Santana (2019), essa configuração em "terraços" geralmente associa-se a uma "organização reconhecível". Porém, nesse caso "o caminho dentro da aldeia é um labirinto de adobe e terracota em que a hierarquia dos espaços é abolida: são todas as casas e terraços empilhados em uma encosta"¹²⁸, e isso dita grande parte dos percursos responsáveis pela maneira que o lugar será *experienciado*.

Figura 16 - Behzad e Farzad transitam nos telhados das casas



Chegando na casa para onde se dirigiam, ouvimos a voz de uma mulher, que não aparece na tela, dando as boas-vindas a Behzad ao declarar que ela e seu marido estão honrados em recebê-lo. Atravessando a porta principal colorida de vermelho, que se destaca na parede cega

¹²⁸ SANTANA, 2019, p. 108, tradução nossa.

da fachada (Figura 17), encontra-se um pátio a céu aberto, circundado pelos demais ambientes que compõem a habitação (Figura 18).

Figura 17 - Entrada da casa do tio de Farzad



Figura 18 - Pátio interno da casa



Tuan (1983) afirma que o pátio seria responsável por fortalecer os sentidos de intimidade e exposição na casa, sendo um dos espaços que transcende tempo e cultura, pelos diversos sentidos que oferece. Nas casas iranianas, geralmente os pátios são construídos com o objetivo de iluminar o interior e proporcionar trocas de calor com o exterior, tendo em vista as condições climáticas. De acordo com Kiani (2016), a centralidade da sua localização corresponde ao papel igualmente central que possui na habitação, proporcionando o contato com a natureza enquanto são realizadas diversas atividades. Ao mesmo tempo, preserva a privacidade do interior enquanto estimula a interação entre os moradores. Percebemos sua

importância sendo explorada na narrativa, em que ocorrem vários diálogos da sacada para o pátio, assim como entre as duas sacadas que se posicionam uma em frente a outra, possibilitados pela disposição dos ambientes. Isso reitera sua relevância histórica como um "componente eficaz e organizador das casas tradicionais iranianas"¹²⁹.

. Passado o pátio, ao subir as escadas Behzad e Farzad acessam as sacadas, que abrigam os quartos (Figura 19). Esse espaço apresenta elementos que conferem identidade ao lugar, destacando-se na tendência de camuflagem com a natureza do entorno. Desse modo, para além de uma reprodução do que é visualizado, a simbolização se faz presente nas construções, através de objetos culturais apreendidos ao longo da história, na presença de cores como o azul das esquadrias e a pintura em tons de ocre nas paredes, assim como os artefatos pendurados acima das portas e a vegetação que se distribui sob o peitoril.

Figura 19 - Sacada que dá acesso aos quartos



É nesse instante que Behzad pergunta ao menino onde fica localizada a casa da senhora adoentada, e Farzad o encaminha para uma pequena porta que dá acesso ao telhado, na outra extremidade do corredor (Figura 20). Ao apontar a residência da Sra. Malek, curiosamente Farzad descreve elementos que estão presentes em quase todas as habitações do local, como "a janela azul" ou, "onde há pessoas sentadas em frente", revelando uma familiaridade que o permite distinguir os espaços com facilidade, o que não acontece com o estrangeiro. Considerando que no espaço existencial vivido há o desenvolvimento de identidades coletivas, observamos na vila de Siah Dareh a composição de uma *imago mundi* que, segundo Lefebvre

¹²⁹ KIANI; AMIRIPARYAN, 2016, p. 906, tradução nossa.

(2006), é determinante na origem do sentimento de pertencimento, através da conformação de "códigos comuns" ao lugar, que expressam essa coletividade.

Figura 20 - Farzad mostra a casa da Sra. Malek



Desse momento em diante, o filme se desenvolve através das inúmeras travessias de Behzad dentro da vila. Os trajetos, que antes fazia acompanhado de Farzad, passam a serem feitos sozinho, numa descoberta de paisagens, construções e pessoas. É através dos encontros com os moradores que há o apuro dessa experiência, estando eles constantemente ligados às suas casas, numa convergência de atributos espaciais, ambientais e humanos, que instituem a harmonia material e espiritual desse local. Apesar de, para um estrangeiro, inicialmente haver dificuldade de situar-se em meio a ruas labirínticas e corredores estreitos e semelhantes, há um forte senso de identificação através desses elementos em conjunto. Isso acaba levando eventualmente à orientação, a evidenciar o caráter do lugar, por meio de sua atmosfera particular.

As mulheres, mais presentes na vila durante o dia, horário que os homens se encontram fora trabalhando, estão em sua maioria vinculadas a atividades domésticas, cuidando de crianças, ou enquadradas por portas e janelas. Elas constantemente permanecem em casa, resguardadas na privacidade do interior, único local em que podem se despir do véu na presença dos maridos ou familiares e, portanto, espaço que afasta desconhecidos (Figura 21). Por essa razão é que Kiarostami justifica a ausência dos interiores na filmagem: "a censura iraniana no tocante a mulheres trajando *hijabs* é ostensivamente responsável, posto que solicitar que

personagens femininas os vistam dentro de casa violaria a plausibilidade"¹³⁰. Como aponta Meleiro (2006), o papel que as mulheres ocupam corresponde a regras estabelecidas pelo Alcorão que se perpetuam ao longo do tempo, impossibilitando-as de terem um papel público e sendo subordinadas ao homem, encarregado de "proteger sua decência". Um dos motivos também por que a vida naquela comunidade se apresenta através dos telhados, permanecendo os interiores como espaços subterrâneos que ocultam a intimidade da família.

Figura 21 - Mulheres no espaço doméstico



Outra importante paisagem no filme se encontra no local mais alto da região, para onde o personagem Behzad precisa se dirigir periodicamente para atender ligações no celular, único ponto onde o sinal funciona. É também lá que se encontra o cemitério, onde um homem trabalha em uma valeta, motivo pelo qual nunca vemos seu rosto, apenas ouvimos sua voz. Em um desses encontros, o homem diz a Behzad que sua namorada Zeynab o receberia e ofereceria leite fresco caso ele fosse até a casa dela, ensinando o caminho até lá. Behzad sai então em busca da casa.

Como já indicado anteriormente, o clima da região é um dos fatores determinantes para a forma das casas, e por isso, a construção de ambientes subterrâneos é tradicionalmente utilizada para o armazenamento e conservação de alimentos perecíveis¹³¹. Quando Behzad enfim chega à casa, a mãe de Zeynab o informa que ela estaria no porão ordenhando as vacas. Ao aproximar-se do local, o repórter se espanta com a escuridão no interior (Figura 22). Após

¹³⁰ ROSENBAUM, 2016, p. 85.

¹³¹ SANTANA, 2019.

alguns segundos de escuridão total na tela, a chama que Zeynab carrega ilumina o quadro novamente, ao se aproximar do animal para ordenha (Figura 23). Nesse momento, Santana (2019) faz uma precisa comparação com a caverna, espaço primitivo de abrigo, ao sugerir que:

Nesse sentido, Zeynab torna-se um mediador que facilita a relação entre o homem moderno e a caverna, uma essência protoarquitetônica consubstancial à noção de vazio, onde qualquer reflexão conceitual sobre a Arquitetura encontra sua maior dificuldade. [...] Viver na caverna supõe participar da vida da terra, retornando a uma imagem primordial (SANTANA, 2019, p. 111, tradução nossa).

Nesse sentido, Siah Dareh se apresenta como um retorno às origens. A modernidade representada por Behzad entra em confronto com a essência do habitar, especialmente nessa cena, em que precisa curvar-se para adentrar a "caverna", e seus olhos buscando uma fonte de luz encontram na chama a concretização do espaço interno do abrigo. Ainda nessa sequência, Behzad recita um poema da poetisa iraniana Forough Farrokhzad, declamando que "se vier à minha casa, oh bom senhor, traga a lâmpada e uma janela pela qual eu possa ver a multidão na rua feliz", o que nos permite simbolicamente relacionar aquela experiência aos sentidos indissociáveis à casa, e por assim dizer, às origens da Arquitetura, evocando elementos concretos como a luz e a janela.

Figura 22 - Behzad procura Zeynab no subsolo

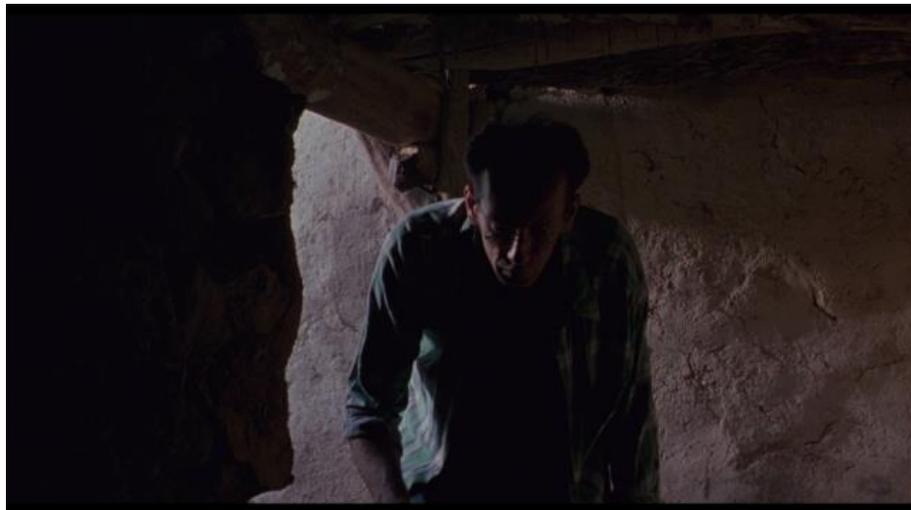


Figura 23 - Zeynab ordenha o animal enquanto Behzad recita o poema



Aproximando-se do final do filme, Behzad volta mais uma vez ao cemitério e local de trabalho do homem na valeta, quando presencia o seu soterramento após uma porção de terra invadir o espaço aberto por ele. Desesperado, Behzad sai com seu carro à procura de ajuda e, ao contar com o apoio de várias pessoas da comunidade, descobre-se imerso na realidade do vilarejo e na forma como seus moradores o habitam. Esse é o primeiro momento de choque, de uma tomada de consciência, alcançada a partir do lugar e do seu povo. Na tentativa de ajudar o homem soterrado, Behzad reflete sobre a vida e a espera pela morte da senhora que o levou a conhecer aquele lugar.

Direcionando-se para a casa da mulher, notamos sua personificação indireta naquele lugar, com as marcas do tempo em suas paredes. Nesse momento, o repórter vê na entrada vários sapatos de pessoas que visitam o local, e a luz no interior do quarto delineia as sombras que fazem ecoar o som do choro para além dos limites do espaço, sinalizando a morte da Sra. Malek (Figura 24). A *antropomorfização* da casa assume nesse contexto o seu clímax, em que o falecimento de sua moradora é contemplado pelo envoltório da casa, de onde escapam os sons do luto e do rito aguardado pelos repórteres, e que agora se inicia. Diversas vezes ao longo da narrativa, Behzad se coloca ali em frente aguardando indícios da morte, e na ausência do corpo, substituído por portas e janelas fechadas, pôde neste instante compreender o constante movimento das pessoas durante todos aqueles dias, que se aproximavam para desejar melhoras.

Figura 24 - Casa da Sra. Malek



Essa conclusão reafirma a importância dos moradores na apreensão do lugar. A partir destes, também, é que Behzad é envolvido em sua atmosfera e levado a imergir naquela realidade, captando seus significados ocultos. Porém, silenciosamente percorrendo todos os quadros, "há também a própria aldeia, com todos os seus intrincados entrelaçamentos, ambiguidades gravitacionais e declividades inclinadas – uma maravilha arquitetônica tanto como sujeito quanto como pano de fundo"¹³². Grande parte das personagens do filme permanecem ocultas ou distantes, mas conhecer o lugar que elas habitam nos parece o suficiente para preencher as lacunas. O espaço habitado é responsável por orientar a narrativa, colocando-se como sujeito e cenário, e contando a história de um povo.

As casas, em suas particularidades, expressam a noção de abrigo do corpo e da alma¹³³, revelando essa *antropomorfização* dos seus materiais inanimados. Revestidos das características daquela região, como o sol escaldante e a terra em abundância, heranças históricas traduzem a essência do lugar. Na contraposição com a modernidade representada pela figura do visitante Behzad, a tradição que se perpetua naquele canto de mundo nos permite aproximar da *primitividade* da morada, em casas construídas pelas próprias mãos dos seus moradores. Essas construções são feitas, sobretudo, com vistas a preservar a cultura e os ritos ancestrais, que segundo Raglan (1964) fariam parte da constituição original da casa. Apesar de

¹³² SAEED-VAFA; ROSENBAUM, 2003, p. 37, tradução nossa.

¹³³ RYKWERT, 2004.

ser reproduzida "em seu aspecto exterior, [a casa] fala de uma intimidade"¹³⁴, a qual as portas fechadas mantêm guardada do mundo, ou quando entreabertas, anunciam a existência de um novo universo.

¹³⁴ BACHELARD, 1996, p. 243.



CASA DE LAVA (1994)

Pedro Costa

4.2 SOB O FOGO DE CABO VERDE: CASA DE LAVA (1994)

Partindo para Cabo Verde, o diretor português Pedro Costa nos transporta para a Ilha do Fogo em sua obra *Casa de Lava* (1994), mais especificamente para o povoado de Chã das Caldeiras. De pronto, o título do filme remete a uma construção tradicional do local feita com rochas vulcânicas e barro, o que já nos sugere um tipo particular de ocupação e modo de vida. Não por acaso, as primeiras imagens que surgem retratam um imenso vulcão em erupção na Ilha do Fogo (Figura 25), registro real feito pelo geógrafo Orlando Ribeiro em 1951, apontando para o furor da natureza que caracteriza a paisagem daquele lugar. Aos dois minutos de imagens silenciosas, o som do violino irrompe o silêncio, orquestrado pelo movimento das explosões de magma que escorrem por entre as rochas. Um corte abrupto mostra rostos e corpos de mulheres inseridas naquela paisagem, contrastando a impossibilidade de vida com a ocupação humana no local. Seus semblantes inertes, hora encarando a câmera, hora opondo-se a ela, denotam uma resistência mais tarde retratada na própria narrativa (Figura 26).

Figura 25 - Vulcão em erupção no ano de 1951, imagens feitas pelo geógrafo Orlando Ribeiro



Figura 26 - Mulheres em Chã das Caldeiras



Apesar da Ilha do Fogo ter sido a segunda das ilhas de Cabo Verde a ser habitada, na década de 1490, a área rural que compunha o povoado de Chã das Caldeiras passou a ser ocupada apenas em meados dos anos 1920, sendo uma região formada por uma grande cratera na parte inferior de um vulcão, e cercada pela reborda do mesmo (Figura 27). Segundo o historiador Alberto Nunes em sua obra sobre a história local, intitulada *Chã das Caldeiras: História, cultura e potencialidades* (2015), desde sua colonização, a Ilha do Fogo foi vista como um território propício para a prática da agricultura, como o cultivo do algodão, e para o desenvolvimento de demais atividades econômicas, como as ligadas à criação de animais, por exemplo. Entretanto, dentre as ilhas consideradas agrícolas, a do Fogo era a menos favorecida. A aspereza da paisagem destaca-se em meio às potencialidades, como descreve Orlando Ribeiro:

[...] de um lado a massa acinzentada do vulcão recortada no perfil agudo do grande cone; entre ambas e como que ameaçado por elas, o negrume de Chã, onde lavas, escórias e cinzas de sucessivas erupções representam um como retoque, cada vez mais forte, desta nota de deslocação. Apenas, à sombra da Bordeira, alguma pincelada de verdura sem brilho do manto de losna, que não quebra a austeridade essencial desta paisagem (RIBEIRO apud NUNES, 2015, p. 67).

Figura 27 - Mapa de Chã das Caldeiras



Fonte: A autora, adaptado do Google Earth

Sofrendo uma colonização portuguesa exploratória, mas ainda permanecendo naquele canto esquecido de mundo, os habitantes da Ilha do Fogo desafiaram as intempéries que se interpunham e fixaram residência naquela localidade, como anotado por Nunes (2015). O autor relaciona tal realidade ao poema escrito por Ovídio Martins¹³⁵ acerca de Cabo Verde, que descreve seu povo como "os flagelados do Vento-Leste", os quais não foram contemplados por "campanhas de solidariedade", nem "se abriram os lares para nos abrigar". Assim, o filme retrata uma tendência própria do local em que os homens, em sua maioria, costumam deixar aquela terra e migrar para Portugal, buscando melhores condições de vida. As imagens iniciais das mulheres ganham, portanto, maior de significado, uma vez que é comum elas permanecerem ali sozinhas. Como nas palavras de Pedro Costa: "as filhas do fogo. Aquela ilha é uma terra de mulheres perdidas e sós. Os homens partiram e continuam a partir"¹³⁶.

Essas informações são relevantes para a identificação do *genius loci*, segundo entendido por Norberg-Schulz (2006), uma vez que é formado pelo ambiente natural em conformidade com o ambiente modificado pelo homem, sendo esse último caracterizado, sobretudo, pelas construções realizadas na medida em que o espaço é ocupado. Compreende-se que a estrutura

¹³⁵ MARTINS, Ovídio. Somos os flagelados do vento leste. Cabo-Verde: 1974.

¹³⁶ Entrevista concedida a Carla Henriques para a Arte Capital em agosto de 2021.

física particular da Ilha do Fogo e o modo como seus moradores respondem à tal estrutura são reveladoras quanto a esse aspecto.

No início da narrativa, pouco é exposto sobre o espaço modificado pelo homem, porém o ambiente natural se impõe com tamanha força, que sua atmosfera define os rumos da história. Confirmando a tendência da migração majoritariamente masculina, as cenas seguintes mostram homens cabo-verdianos passando por uma porta em um canteiro de obras em Lisboa (Figura 28). Essa passagem remete simbolicamente à travessia da terra-mãe para a terra de promessas, e o som das vozes que conversam em crioulo não permitem que as raízes sejam esquecidas, nem o seu lugar deixado para trás.

Em seguida vemos Leão, um dos personagens principais cuja identidade descobriremos apenas mais tarde. Do alto de uma construção, ele contempla o horizonte à sua frente, para momentos depois, outro trabalhador anunciar ao contratante que ele caíra do alto do edifício. Já no hospital da cidade de Lisboa, vemos seu corpo desacordado sendo cuidado por um médico e por uma enfermeira, chamada Mariana. O médico revela o nome do doente e as poucas informações que tinha dele, já que sabia apenas que ele estava sozinho na cidade e era uma pessoa fechada. Após dois meses de coma, sua alta então é autorizada e ele é transportado de volta para sua terra, "o Leão volta para casa". Esse regresso para "casa", como coloca o médico, define todo o resto da jornada, em uma migração de retorno acompanhada de um duplo estranhamento, tanto por parte do emigrante, quanto por parte do colonizador, na figura da enfermeira Mariana, incumbida de acompanhá-lo nesse caminho.

Figura 28 - Trabalhadores cabo-verdianos no canteiro de obras em Lisboa



A relação que se estabelece entre a enfermeira e Leão pode ser vista como uma representação da "paisagem natural sobre os europeus (como no Stromboli, de Roberto Rossellini); dos nativos sobre os estrangeiros; da alquimia sobre a farmácia; do mito sobre o conhecimento"¹³⁷. Essa contraposição potencializa uma espécie de "crise identitária" instaurada nessa terra que se desenvolve ancorada em elementos provindos da sua colonização, em desequilíbrio com os da sua própria história. Sobre a colonização, Saint-Maurice (1997) explica que a Ilha do Fogo, assim como grande parte de Cabo Verde, é marcada pela miscigenação, principalmente de europeus e africanos, o que culminou na presença de brancos, negros e mestiços como povos originários do lugar. Em suas próprias palavras:

(...) este caldeamento de etnias e povos, a par de processos de fixação diferenciados, por um lado, e a miscigenação de que foi palco Cabo Verde, por outro, vai necessariamente traduzir-se não só nas relações sociais que pautam o quotidiano no arquipélago, mas também na cultura cabo-verdiana, *sensu lactu*. Esta resulta da síntese das culturas de que são portadores os *actores* envolvidos na constituição da sociedade de Cabo Verde (SAINT-MAURICE, 1997, p.38).

Como explicitado, a formação cultural da ilha, contendo traços de vários povos distintos, é resultado de uma estrutura socioespacial responsável por moldar a maneira como as pessoas vivenciam o lugar, assim como as relações entre elas. Paralelamente, a estrutura física é decisiva nessa perspectiva, em que a escassez de recursos naturais e os desafios impostos pelo ambiente levam à solidariedade entre os moradores, necessária à sobrevivência, originando uma "consciência coletiva"¹³⁸. Segundo Filho (1995), a palavra em crioulo que descreve esse traço difundido entre o povo cabo-verdiano é *morabeza*, que faz dessa uma sociedade portadora de valores únicos.

Além disso, incentivada pelo governo português a partir das décadas de 1960 e 1970, a emigração desde muito cedo passou a fazer parte da história e da vida dos cabo-verdianos, "como um fato estruturante da identidade nacional"¹³⁹. Nesse período, parte da população portuguesa migra para outros países europeus em consequência do desenvolvimento industrial decorrente do período pós Segunda Guerra Mundial¹⁴⁰, resultando na escassez de mão de obra em Portugal. Uma vez que a identidade do povo cabo-verdiano é construída sob tais condições, tudo aquilo que é ali produzido, seja material ou imaterial, reflete essa identidade.

¹³⁷ CRUCHINHO, 2010, p.37.

¹³⁸ LOPES, 1959.

¹³⁹ SAINT-MAURICE, 1997.

¹⁴⁰ FRANCO, 1971.

Em se tratando da miscigenação, porém, relata-se que na época do povoamento havia uma quantidade superior de escravos de diferentes etnias em comparação a uma pequena parcela de europeus. Considerada essa informação, em relação à ancestralidade dos povos africanos, Saint-Maurice descreve:

Encontram-se alguns elementos tipicamente africanos preservados numa forma, pelo menos, próxima do original. Andrade fala-nos na *tabanca* (sistema de ajuda mútua em caso de doença ou morte, na construção de casas, trabalhos nos campos, etc.); no batuque (tantã ritmado ao jeito africano); em práticas mágico-feiticistas; no *colasanjon* (dança que se faz por altura do São João ou Santo Antão); no trabalho das mulheres enquanto os homens descansam acabada a sementeira; no pilão utilizado para *culchir* (separar o farelo do milho) o milho, etc. (SAINT-MAURICE, 1997, p. 40).

A autora pontua também o que Andrade (1984) relata acerca das heranças portuguesas, relacionadas a alguns hábitos ainda presentes na atualidade, mas principalmente ao modo de construção e ordenamento do território urbano. Nas áreas rurais, no entanto, a rusticidade das casas remete a um tipo de arquitetura vernácula tradicional desenvolvida inicialmente por escravos e em seguida pela população livre, denominada pelo termo de origem guineense *funco*¹⁴¹(Figura 29), de formato circular e feitas principalmente de pedra. Na Ilha do Fogo, as casas da área rural são compostas predominantemente de uma combinação de pedras do tipo basalto (feitas de rochas vulcânicas) e barro (mistura de argila e areia de sedimentos eruptivos do vulcão). Segundo Fernandes (1992), foram encontrados exemplares da transição dos *funcos* para as casas retangulares em Chã das Caldeiras (Figura 30), sendo essas últimas a tipologia das *casas de lava* do filme. Com novas formas assumidas, é possível visualizar uma adaptação baseada na influência do modo de construção por parte dos portugueses, confirmando o que diz Andrade sobre a cultura de Cabo-Verde, que "[emerge] de uma multiplicidade de *microprocessos* de invenção, de imitação, de aprendizagem e de adaptação"¹⁴².

¹⁴¹ HENRIQUES, 2005.

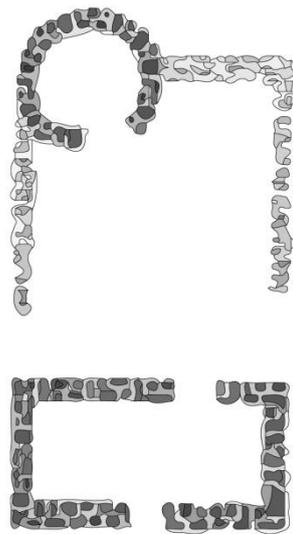
¹⁴² ANDRADE apud SAINT-MAURICE, 1997, p. 40.

Figura 29 - Exemplar de tradicional *funco* africano



Fonte: LOUREIRO apud HENRIQUES (2005)

Figura 30 - Exemplar encontrado em Chã das Caldeiras, em levantamento realizado por Pourbaix apud Fernandes (1992)



Fonte: A autora, adaptado de FERNANDES (1992)

O helicóptero, que transporta a maca do moribundo Leão aos cuidados integrais da enfermeira portuguesa, sobrevoa o vulcão, em tempo adormecido, evocando o constante perigo de erupção e o estado de alerta que paira sobre o local. Levantando a poeira do chão de terra batida em um vasto território árido, ao pouso do helicóptero saem dois oficiais que carregam o doente e o deixam embaixo de uma árvore, seguidos pela enfermeira Mariana (Figura 31). Um morador local surge perguntando se ele estava morto, e apesar de falar em crioulo, Mariana tenta estabelecer um diálogo para se direcionar ao hospital do povoado.

No caminho, são mostradas mais imagens do vulcão, que surge grandiloquente, podendo ser visto de qualquer ponto do espaço que percorrem, assim como o tom preto profundo das pedras no chão da paisagem desértica, de onde ainda surgem ao longe algumas mulheres com sacos sobre a cabeça. Esse é o primeiro indício do trabalho pesado do qual as mulheres são encarregadas e das "condições particularmente duras que a natureza reservou para o povo cabo-verdiano", que acabam por refletir nas "práticas culturais, nas *interacções*, nas trocas simbólicas que no cotidiano acontecem"¹⁴³ (Figura 32).

Figura 31 - Chegando na Ilha do Fogo, Mariana carrega o soro de Leão, que é transportado na maca pelos oficiais



Figura 32 - Mulheres surgem em meio à paisagem natural, carregando sacos sobre a cabeça



¹⁴³ SAINT-MAURICE, 1997, p. 43.

Ao chegar com Leão no hospital do povoado e apresentar-se ao médico local, Mariana deixa com ele também os medicamentos e vacinas que trouxe consigo, evidenciando a contraposição entre a "alquimia e a farmácia", uma vez que, segundo Saint-Maurice, é comum a prática de atividades mágico-feiticistas no local. Em determinada cena, vemos o embate entre Mariana e a ajudante do médico, que tira o soro de Leão e para de dar-lhe os remédios, sob a justificativa de que "uma refeição quente é tudo que ele precisa".

Dessa maneira, a imagem daquele hospital que se tornaria por mais um período a primeira casa de Leão de volta a sua terra natal, intercalada com os espaços domésticos propriamente ditos, aparece como "palco e emblema de uma sociabilidade de caráter assistencial, um espaço possível para a troca e a solidariedade entre os pobres adoentados que sofrem e os agentes sociais que procuram socorrê-los"¹⁴⁴ (Figura 33).

Figura 33 - Mariana e Leão no Hospital da Ilha do Fogo



Posteriormente, acompanhamos Mariana andando pelas ruas da cidade em *travelling*¹⁴⁵, passando por casas, estabelecimentos comerciais, cruzamentos, em maior e menor proximidade com a população. Estes observam a visitante atentamente, seja debruçados na janela, sentados em frente às edificações, ou parados nas esquinas. É a primeira oportunidade que temos de ter uma visão mais clara da ordenação do território no contexto urbano, assim como da vida na cidade. Temos acesso também aos primeiros exemplares da arquitetura popular contida na Ilha

¹⁴⁴ SILVA, 2010, p. 115.

¹⁴⁵ Movimento de câmera em que esta move-se no espaço juntamente com a ação.

do Fogo (Figura 34). Destaca-se a pluralidade de cores nas paredes rebocadas e nas esquadrias, especialmente nas portas, que recebem toda sorte de tons, dispostas com grande proximidade às vias, sem qualquer recuo, a não ser em alguns casos quando há presença de pequenas varandas que servem de espaços de encontro entre os moradores. Sobre tais tipologias, Neves (2014) descreve:

[As construções populares] têm aberturas pequenas e escassas, o suficiente para iluminar o interior sem excesso de entrada do calor durante o dia, mas conseqüentemente com o aumento de agregados familiares e do meio em que é inserido, o modelo construído é modificado de modo a adaptar-se a nova forma de estar e vivência. [...] [no] meio em que se localizam, o meio urbano, a privacidade é pouca e o movimento de carros e pessoas estranhas é muita, obrigando a uma vida voltada para dentro da casa alterando o modo de vida e o bem-estar. É neste contexto que surge um elemento de muita importância social, a varanda (NEVES, 2014, p. 21).

Figura 34 – Mariana passeia nas ruas da Ilha



Percebe-se, portanto, que a adaptabilidade e a sociabilidade são dois elementos presentes nas casas. Principalmente este último, apesar da frequente presença de cortinas que conferem certa privacidade ao interior, notamos sempre pessoas em frente aos estabelecimentos e às habitações. Elas conversam, contemplam a rua e o tempo, ocupam o espaço, remetendo à ideia de "troca e solidariedade" que não se limita à área do hospital, mas que compreende todo o povoado.

Parando em uma feira livre, Mariana recebe de uma mulher sandálias que segundo ela "são boas para o vulcão", retirando as que calçava e substituindo-as pelas que comprou, num

processo de transmutação entre sua identidade e a identidade daquele povo, que se relaciona diretamente com o espaço (Figura 35).

Figura 35 - Mariana compra sandálias na feira livre



A narrativa segue, e mais a frente outro ponto do enredo se destaca. Em meio ao local em que mulheres estendem roupas lavadas, surge outra personagem de origem portuguesa, porém em condições totalmente distintas das de Mariana (Figura 36). Edith mora na Ilha do Fogo há anos com seu filho já adulto, a tal ponto que se esqueceu do português e só sabe falar crioulo. A língua é um componente de notoriedade aqui, uma vez que o crioulo surge da citada miscigenação dos povos que no início ocuparam a localidade, estabelecendo uma fusão entre o português arcaico e as diferentes línguas faladas pelos escravos que vinham de variados pontos da África, segundo explica Filho (1995). Para que houvesse a troca de entendimento entre colonizador e colonizado, estes últimos reproduziam aquilo que escutavam do português, imprimindo suas marcas na estrutura linguística¹⁴⁶.

No processo de colonização, que comumente se dá por meio da tentativa de aculturação do povo colonizado, a língua surge como poderoso elemento de resistência, reafirmando a identidade cabo-verdiana. Em alguns momentos do filme, Mariana exclama: "Fala em português!", sendo ignorada todas as vezes. Em meio a uma predominância da cultura

¹⁴⁶ LIMA, 1992.

portuguesa sob a africana, o crioulo garante que não seja completamente extinta a identidade originária daquele povo.

Figura 36 - Mulheres cabo-verdianas e Edith



O filho de Edith, que se envolve romanticamente com Mariana, revelaria posteriormente pedaços da história da mãe, quanto ao seu companheiro que havia sido prisioneiro de guerra e morrido naquele lugar, de onde Edith nunca mais saiu e fez dali seu lar. As pessoas do local a acolheram, ao passo em que foram beneficiadas pela pensão por morte que Edith passa a receber e que compartilhava com aqueles que sonhavam em mudar-se para o povoado de Sacavém, em Lisboa. Essa relação que se estabelece é outro elemento relevante, sendo a migração uma prática definidora do lugar, principalmente em se tratando da vida daquelas mulheres que se tornam presença majoritária na localidade, encarregando-se de grande parte dos serviços disponíveis. Em um dos relatos em conversas com os moradores locais, coletados por Nunes (2015) em sua obra, podemos refletir:

Dona Berta da Silva descreve a situação de Chã das Caldeiras nos primeiros momentos do povoamento dizendo que "a vida era difícil e complicada, havia muita miséria, as mulheres viviam da recolha de lenha e carvão que seriam vendidos nos Mosteiros para aquisição de produtos de primeira necessidade. Na época de "azagua", o trabalho direcionava-se para o campo, as sementeiras, onde as mulheres faziam todo o tipo de trabalho. A vida da mulher sempre foi mais dura do que a dos homens em Chã, pois, trabalhava muito para garantir a sua sobrevivência e muitas deparavam-se e deparam, ainda hoje com problemas de saúde". Berta contou-nos ainda que chegou em Chã das Caldeiras ainda criança vinda do povoado de Campanas. "Depois de crescida, participamos na construção de Chã das Caldeiras edificando as primeiras habitações de pedras vulcânicas e cobri-las com palha e panos velhos" (NUNES, 2015, p. 81).

Em relação ao trabalho realizado pelas mulheres, temos na personagem da jovem Tina, que perambula de um lado para o outro pastoreando cabras, a representação de que essa realidade testemunhada por Dona Berta perdura até os tempos de hoje. Em outra sequência, numa conversa com Mariana, a menina diz que está colocando as cabras para dormir no meio da noite, confirmando essa transferência do trabalho pesado para as mulheres. É nesse momento também que Mariana é convidada por Bassoé, músico da cidade e pai de Tina, para uma festa em sua casa. Essa cena é como que um retorno às origens do lugar, uma vez que encaram uma longa travessia do ambiente urbano para as proximidades do vulcão (Figura 37), onde se encontra a casa de Bassoé, que é um exemplar da arquitetura *vernacular*. As paredes espessas de rochas vulcânicas são aqui caiadas de branco, com o intuito de diminuição da absorção de calor, ainda que no caso, desbotadas pelo tempo (Figura 38). Segundo Neves, as habitações iniciais eram todas feitas principalmente dessas rochas, uma vez que era o único material em abundância no local. O autor prossegue a descrição:

Devido à falta de condições económicas e a falta de técnicos qualificados na época, as obras das casas eram feitas com a ajuda e participação de amigos e familiares. Recolhiam-se materiais como pedra, madeira, colmo, palha de cana ou folhas de bananeira e construíam-se casas desde a fundação à cobertura. (...)Toda a atividade doméstica era feita no exterior ou num anexo que servia de cozinha e um outro para os animais. Para o acabamento prefere-se rebocar e caiar as paredes interiores e as exteriores (pode ser ou não) caiadas de branco diretamente nas pedras e o pavimento em terra batida. (...)a fachada principal dispõe-se janela/porta/janela (NEVES, 2014, p. 17).

Figura 37 - Travessia para chegar a Chã das Caldeiras



Figura 38 - A festa na casa de Bassoé, para qual Mariana é convidada



A autoconstrução e a utilização de materiais próprios da terra demonstram a *primitividade* com que as primeiras habitações foram erigidas, e que continuaram a ser com o passar dos anos no povoado, desenvolvidas com uma técnica culturalmente singular que deixa suas marcas nas demais construções de toda a ilha. Por outro lado, a presença da tipologia porta e janela reproduz traços da colonização portuguesa, indicando o quanto a arquitetura *vernacular* local é caracterizada por uma "síntese cultural", como coloca Neves. A utilização da área externa como espaço de realização de atividades domésticas, assim como de socialização, pode ainda ser vista na cena em questão, em que os moradores dispõem de mesas ao ar livre para sentar, comer, beber, e até mesmo dançar ao som da música regional.

É preciso falar também dessa expressão cultural que historicamente, a partir dos anos 1940, foi amplamente desenvolvida na região, se tornando parte do dia-a-dia da população¹⁴⁷. Destaca-se a figura do artista local João Montrond, mais conhecido como Nho Djonzinho Montrond, que era violonista assim como o personagem Bassoé, juntamente com seus filhos e netos. Olhando para o filme, Bassoé poderia ser interpretado como uma alusão ao artista, revelando a Mariana que tem mais de 30 filhos, que assim como ele, tocam instrumentos. A festa é transportada para o interior da residência, um ambiente pequeno, porém completamente preenchido pela sonoridade e pelos corpos que se movem pressionados uns aos outros, levados

¹⁴⁷ NUNES, 2015.

pela dança, à luz das velas nos cantos do cômodo, como se fizessem parte daquele organismo vivo.

Em dado momento, Mariana se afasta da movimentação e é acompanhada por Bassoé. Ela olha ao redor a paisagem escura, onde predominam as pedras e areia vulcânicas, casas ao longe formadas por ambas. Ouvimos a voz de Bassoé dizer que "a música não mata a fome. A música não mata a miséria. A música não mata as lágrimas. A música é uma cachorra, é minha patroa. Um homem precisa do seu pagamento, um trabalhador precisa da sua consolação". Dessas palavras podemos apreender o significado da música naquele lugar de sofrimentos e recompensas. Importa destacar também que a música tradicional cabo-verdiana resulta do mesmo processo de combinação de várias culturas, em que os instrumentos de corda europeus são utilizados para reprodução de uma sonoridade própria, abandonando as imposições colonialistas e se tornando objeto de resistência e sobrevivência. É simbólico, portanto, a música envolver a casa, dois elementos estruturantes da identidade do povo (Figura 39).

Figura 39 - A festa estende-se para o interior da residência



Mais tarde, Bassoé revela a Mariana que ele e seus filhos estão de partida para Lisboa, para trabalhar em obras, dizendo que esse é "o destino" de todos eles. Mariana pergunta se Tina vai também, já que Bassoé diz que ela é sua única filha mulher, mas um de seus filhos responde que eles irão primeiro e depois mandarão dinheiro para ela ir, prática comum entre as famílias locais. Bassoé afirma que "quando não se tem nada, a menor coisa parece um milagre", depositando naquela migração todas as suas esperanças. Mariana alega, então, que lá eles acabarão em um "buraco cheio de ratos" ou num hospital para morrerem sozinhos, alertando

sobre o abandono que os imigrantes encaram em Portugal. Bassoé rebate que "nem os mortos descansam aqui", como se aquele fosse o único caminho possível. Ao conversar com Tina, Mariana pergunta se ela não queria ir também e Tina diz, conformada, que ainda é muito pequena, vivendo da expectativa de que um dia chegue sua hora.

Alguns instantes a frente, podemos observar uma terceira tipologia habitacional quando Mariana faz uma visita a Edith. O conjunto de casas de cerca de três pavimentos parece inacabado, com as paredes formadas por blocos de concreto aparente, em alguns pontos ainda pela metade (Figura 40). Costa (2014) revela que, atualmente, cada vez mais as construções tem substituído as rochas por blocos de cimento, ainda que a produção desse material se dê a partir da "junção de água e areia das escórias provenientes das erupções vulcânicas, existentes no solo, formando um cimento natural e pedra, também proveniente da atividade vulcânica"¹⁴⁸. O que particulariza tal tipologia, porém, é uma maior tendência à verticalização, promovida pela falta de espaço nos terrenos.

Esse tipo de habitação contrasta com o interior de uma *casa de lava* que aparece na cena seguinte, quando Mariana sai para vacinar as crianças da localidade. Caminhando entre as edificações, vemos a fachada da casa de Bassoé agora iluminada pela luz do dia, com suas portas e janelas todas fechadas, tornando secreto o interior antes ocupado (Figura 41). Há uma linearidade dos traços que faz com que, quando vistas de longe junto da paisagem, as casas sejam camufladas pelo entorno, uma vez que são feitas exatamente do mesmo material que compõe toda a ilha. Seus habitantes as ocupam, vivendo como que sujeitos à vontade soberana da natureza, que sem aviso, a qualquer momento pode apagar qualquer rastro de intervenção humana.

¹⁴⁸ COSTA, 2014, p. 57.

Figura 40 - Vista da casa de Edith

Figura 41 - Vista de uma das *casas de lava*

Em uma das casas, Mariana conhece uma mulher que diz ser a mãe do filho de Leão. Ela mostra a criança deitada em uma cama no interior, através da janela que se encontra aberta. Alguns minutos depois, é a vez de Leão retornar à vida, quando de repente acorda na cama do hospital que se recuperava e sai cambaleando porta afora. Ao cair das escadas, por não ter o equilíbrio suficiente para permanecer de pé depois do longo período de coma, Leão rola pelo chão e quando para, percebe: "Minha terra!". A identificação imediata com o lugar ao qual chama de "meu" demonstra o sentimento de pertencimento que, mesmo com o período de afastamento físico e comprometimento mental, não deixou de existir. Esse fato indica também a identificação da qual fala Norberg-Schulz atrelada ao *genius loci*, que para além da orientação vinculada ao espaço, tida como necessidade basilar da existência humana, valida também esse

reconhecimento ligado ao caráter, que permitem o ser humano habitar o mundo e transformá-lo em lugar. Assim, apesar de ter deixado a Ilha do Fogo por outra terra na qual esperava uma vida melhor, naquele lugar com todas as suas problemáticas e dificuldades é que Leão se sente plenamente em casa, com a permissão de habitar novamente o que é seu.

Adiante, Mariana em uma de suas andanças por entre as *casas de lava*, se depara com Tina e seus irmãos trabalhando em uma delas (Figura 42). Ela se aproxima e pergunta se eles não vão mais partir de Cabo Verde, e então percebe a menina na escada pintando o nome de Leão acima da porta. Eles explicam que estão consertando a sua casa, para quando Leão puder entrar ali com os próprios pés. A porta pintada em vermelho, com a inscrição do símbolo da cruz branca, que no passado pertencia às casas dos leprosos, transposta para aquela realidade, confere o sentido de abandono do lar (Figura 43). Recebendo mais uma mão de tinta vermelha que apaga o sinal, ganha acima da sua abertura o nome do futuro morador. A recepção de Leão dessa maneira restabelece sua identidade, após regressar de Portugal onde era conhecido apenas como mais um trabalhador da construção civil. Ali ele tinha um nome, uma casa, estava vivo novamente.

Figura 42 - Tina e seus irmãos consertam a casa de Leão, para seu retorno



Figura 43 - O irmão de Leão pinta de vermelho a inscrição da cruz branca na porta



No fim do filme vemos a gênese de um novo movimento migratório, prenunciado durante toda a narrativa, com Bassoé e seus filhos. Tina guia um asno, que leva a carroça com os seus pertences, e cada um dos homens traz nas mãos um instrumento, carregando consigo pedaços do seu lar (Figura 44). Algumas moradoras assistem de estabelecimentos comerciais, ou sentadas em frente às suas casas, como se aquilo fizesse parte do cotidiano do povoado, ao mesmo tempo que fosse contemplado com entusiasmo. Isso se confirma quando uma das mulheres sentadas no meio-fio grita o nome de Edith, que os acompanha nessa jornada, e quando ela se aproxima, a mulher apela: "Quando vai chegar a minha vez? Você prometeu. Eu quero morrer em Sacavém". Não por acaso, só assistimos às mulheres nesse instante. As filhas do fogo, relegadas ao trabalho braçal e pesado, edificadoras das *casas de lava* e mantenedoras da vida e morte que acompanham o ritmo da natureza naquele lugar. A ânsia por descansar corpo e espírito por toda a eternidade em uma terra que se sintam dignificadas, mantém aquecida a traiçoeira esperança de um dia partir, como aquela família.

Figura 44 - Bassoé e seus filhos se encaminham para deixar Cabo Verde rumo a Portugal



A permanência na ilha se contrapõe à efemeridade de uma existência ali, tanto quanto são efêmeras as casas construídas das lavas vulcânicas, considerando o fato histórico do desaparecimento das primeiras habitações do local, soterradas pelo fogo da erupção de 1951 registrada nas imagens que dão início ao filme, segundo narra Nunes (2015). O abandono da terra, assim como o desaparecimento das construções ao longo dos anos, são parte integrante de símbolos que aquele povo reproduz, sujeitos à ação do tempo, da natureza, das forças que não são capazes de controlar e que definem o seu ser. A casa se torna evidente reflexo da existência, incorporando significados profundos quanto à relação daquele povo com o espaço. Como proclama ainda Ovídio Martins, "morremos e ressuscitamos todos os anos, (...) teimosamente continuamos de pé". As casas destruídas são reconstruídas, numa resiliência que desafia a realidade bruta e que engrossa o sangue salgado pelo mar, mar esse que remete à perseverança, e o vento que ensina a "bailar na desgraça", como poeticamente expressa Martins.

Após o questionamento da mulher feito a Edith na referida cena, um corte mostra a mãe do filho de Leão, cujo nome nunca saberemos, deitada no chão de sua casa diante da porta que se encontra aberta (Figura 45). Passados alguns segundos de inércia, ela levanta a vista para fora, mirando provavelmente o vulcão à sua frente, e recolhe-se para pegar o balde que representa o trabalho, saindo de casa e continuando a labuta à qual se encontram condenadas, ela e todas as pessoas que ali permanecem.

Figura 45 - Mulher deitada no chão da sua casa



Por sua vez, a travessia de Bassoé e seus filhos aponta para uma nova realidade que irão enfrentar, a mesma retratada rapidamente no início no filme, com Leão no canteiro de obras. Mais do que o trabalho e a sonhada prosperidade, porém, passarão a habitar um lugar completamente diferente. Assombrados pelas palavras de Mariana de abandono e sofrimento em uma terra estrangeira que nada quer saber dos cabo-verdianos, eles prosseguem naquela marcha, movidos pela esperança.



VITALINA VARELA (2019)

Pedro Costa

4.3 NAS RUAS DE LATA DE PORTUGAL: VITALINA VARELA (2019)

O português Pedro Costa também é o realizador do terceiro filme objeto de análise, nos deslocando cerca de 25 anos depois de *Casa de Lava* (1994) para Portugal. Precisamente, para o bairro de Cova da Moura, situado na capital Lisboa e ocupado predominantemente por imigrantes vindos de diferentes locais da África, em sua maioria, de Cabo Verde (Figura 46). Essa linearidade temática, presente em toda a filmografia do diretor, confirma a incessante busca de determinados cineastas em retratar o mais fielmente possível a realidade de alguns povos. Em relação ao bairro em questão, Carvalho (2010) explica:

Em meados da década de 1980, a Cova da Moura tornou-se no maior bairro de imigrantes em Portugal. A pobreza e a exclusão social, aliada à falta de oportunidades económicas, empurraram os imigrantes para espaços de segregação residencial. Estes, tal como a população autóctone a residir no bairro, *accionaram* redes sociais de amizade e de solidariedade, reproduzindo e reconfigurando novas práticas culturais, com vista a resolver conjuntamente os seus problemas e melhorar as suas condições de vida na nova zona residencial (CARVALHO, 2010, p. 50).

Tais características que compõem o bairro de Cova da Moura assemelham-se ao modo, anteriormente aprofundado, como os habitantes da Ilha do Fogo se relacionam entre si, criando uma sólida rede de apoio e um forte senso comunitário, motivados pelas duras condições de vida. Além dos fatores socioeconômicos apontados por Carvalho (2010), Saint-Maurice (1997) acrescenta ainda que "a concentração de uma minoria étnica num espaço geográfico restrito cria, por um lado, as condições para o fechamento do grupo – o gueto – e por outro, reforça a sua identidade cultural e étnica num quadro de defesas face ao grupo dominante"¹⁴⁹. Esse contexto é um campo fértil para as lentes de um artista sensível, que leva sua equipe para ambientações reais à procura de "apreender a beleza que o realizador via no bairro e na vida de seus habitantes"¹⁵⁰.

¹⁴⁹ SAINT-MAURICE, op. cit., p. 83.

¹⁵⁰ DUARTE; MAIA; MOURÃO, 2010, p. 11.

Figura 46 - Mapa de Cova da Moura, Bairro de Lisboa



Fonte: A autora, adaptado do Google Earth

Em *Vitalina Varela* (2019), a personagem principal, que dá nome ao filme, é uma mulher cabo-verdiana que morou a vida toda na ilha de Santiago, mais uma das que foram abandonadas pelo companheiro, e passa a vida toda – mais especificamente 40 anos – à espera da prosperidade e do dinheiro que ele promete mandar para que se reencontrem depois da mudança para Portugal. O que nunca acontece de fato, e ainda pior, ela vem a receber apenas a notícia da sua morte. A narrativa acompanha a chegada de Vitalina até Cova da Moura, que herda e deve ocupar a casa do falecido marido, lá permanecendo pelo resto de sua vida e deixando para trás, como tantos outros antes e depois dela, a única terra que poderia chamar de *sua*.

As primeiras imagens do filme mostram o corredor de um cemitério no meio da noite, com homens cabisbaixos saindo do seu interior ao fim do velório de Joaquim, esposo de Vitalina que acabara de morrer (Figura 47). Na cena seguinte, acompanhamos uma sucessão de movimentos em que esses homens retornam para suas casas. Essa procissão silenciosa nos aparece como uma resposta à anterior caminhada do personagem Bassoé e seus filhos em *Casa de Lava* (1994), em que na realidade, diferente do que imaginavam, estariam novamente entregues à própria sorte. Batalha apud Góis (2008) reforça que esse abandono tem origem na "falta de interesse por parte do governo colonial em promover investimentos infra estruturais

em Cabo Verde, de modo a criar empregos que ajudassem a fixar a população"¹⁵¹, o que aliado a um histórico de secas, foi responsável por impulsionar a pobreza no local na década de 1960 e contribuir para o fluxo migratório entre os dois países. Nas palavras de Ranciere (2014), "a sorte dos explorados", que vindos de longe e deixando tudo o que tinham, as vezes perdendo até a vida para trabalhar em estaleiros portugueses, "se amontoaram ontem nos *bairros de lata* suburbanos antes de serem expulsos para habitações novas, mais claras, mais modernas, não necessariamente habitáveis"¹⁵².

Figura 47 - Homens saem do velório de Joaquim



O autor aponta o papel do governo na provisão de assistência através dos conjuntos habitacionais que, sanando parte da necessidade de moradia, por vezes acaba aumentando o sofrimento daquela população migrada, retirando-os de perto da sua rede de apoio para locais distantes, genéricos e "não-habitáveis", levando em conta o total despreparo para receber pessoas com histórias, hábitos e modos de vida complexos. Segundo Raquel Rolnik em sua obra *Guerra dos Lugares* (2015), uma política habitacional ineficiente corresponderia ao que ela chama de *financeirização* da habitação, própria ao capitalismo, o que tornaria a casa um item de consumo oferecido apenas aos privilegiados, diretamente dependente do poder econômico. No caso de Cova da Moura, um dos exemplares dos chamados "bairros de lata"¹⁵³, isso pode ser visto sob a perspectiva do baixo poder aquisitivo dos moradores, que lhes renega o direito a uma moradia digna. Esse fato compromete, conseqüentemente, a qualidade de vida,

¹⁵¹ BATALHA apud GOIS, 2008, p. 30.

¹⁵² RANCIERE, 2014, p. 127.

¹⁵³ Denominação portuguesa para o que no Brasil são as favelas.

prejudicada pelo estabelecimento em estruturas deficientes e improvisadas, à mercê da informalidade e ausência de políticas inclusivas para a população residente.

Nesse contexto, não há o calor do sol de Cabo Verde que refletia na terra batida do chão, nem planos abertos ao ar livre na tentativa de capturar a imensidão da natureza que envolvia suas ilhas. Pelo contrário, no escuro da noite ou dos interiores envolvidos pela falta de luz, que permeiam quase que completamente os 124 minutos de exibição, acompanhamos personagens percorrendo becos, vielas, construções precárias e recantos que parecem esquecidos. Esse fator representa uma das características dos bairros desenvolvidos de forma ilegal, que por serem carentes de infraestrutura, sofrem com uma significativa ausência de eletricidade tanto no interior das casas, quanto exterior a estas, algo que é captado pelo diretor de fotografia Leonardo Simões, expondo nuances particulares daquela realidade.

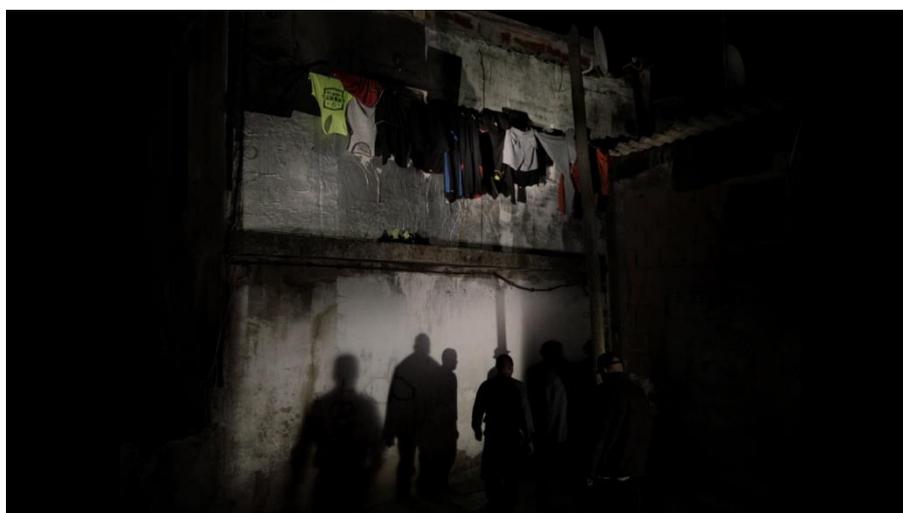
Em relação a disposição das habitações, podemos contrastá-las à cena de *Casa de Lava* em que Mariana sai para conhecer as ruas da ilha, tanto na cidade quanto nas áreas rurais, encontrando residências que se abrem para vias iluminadas ou as *casas de lava* suspensas na paisagem. Em Cova da Moura, a proximidade entre uma habitação e outra, aliada a gabaritos de mais de um pavimento e vias de acesso sem planejamento, impede a livre passagem da luz natural, prevalecendo a penumbra em grande parte dos espaços. Assim, nos "bairros de lata suburbanos" há a predominância de um ambiente modificado pelo homem que, na tentativa de sobrevivência, ocupa cada mínima metragem de área livre disponível. Ademais, o modo de vida desenvolvido no local tem que passar por um exercício de adaptação, pois como descreve Batalha:

Os primeiros migrantes laborais cabo-verdianos, vindos do interior rural, tiveram de se adaptar a uma vida urbana em Portugal, passando de camponeses a operários. E embora a sua visão do mundo tivesse de se ajustar à nova condição social, continuaram ligados aos valores e representações sociais fundamentais da sociedade rural cabo-verdiana. Enquanto os pais tentavam manter e reproduzir o mundo social que deixaram em Cabo Verde, os filhos cresceram numa espécie de limbo social: por um lado, não se identificaram com o mundo dos pais, mas, por outro, também não ganharam um espaço social satisfatório na sociedade portuguesa pós-colonial (BATALHA apud GOIS, 2008, p.27).

Os imigrantes que ocupam predominantemente esses bairros, portanto, expressam no espaço seus costumes e traços culturais, havendo uma adaptação gradativa que impacta diretamente no modo de vida.

Em *Casa de Lava*, primeiro nos situamos no ambiente natural, para depois analisar o espaço construído, e assim, testemunhamos uma progressão do *genius loci*. Em Vitalina Varela, vemos antes de mais nada o grande paredão de uma tipologia em dois pavimentos, onde as sombras das silhuetas dos homens que chegam do velório acusam tratar-se de suas moradas, com as roupas penduradas no varal balançando contra o vento, como fantasmas que convivem ali com eles (Figura 48). Não há uma relação próxima entre paisagem natural e casa, uma vez que não há paisagem para ser vista, e, portanto, o estabelecimento de um lugar é comprometido, como se aquelas edificações estivessem ali deslocadas ou, aproveitando o jogo de palavras, *fora-de-lugar*.

Figura 48 - Retorno às casas após o velório de Joaquim



Nesse momento, nos deparamos com mais um "portal", por onde os homens passam e se distribuem, simbolizando a travessia para seu novo mundo. Logo em frente, uma grande escadaria dá acesso a uma das casas e, assim como em todas as outras que aparecem em seguida, as portas se abrem para logo após se fecharem (Figura 49). Nesse aspecto, existe também, apesar de poucas aberturas que façam a integração de dentro para fora, uma sensação de que a rua faz parte da casa, devido a estrutura labiríntica do local, com caminhos apertados que não deixam claro os limites entre as casas e o espaço público. A estrutura das habitações são todas muito parecidas, correspondendo a traços evidentes de autoconstrução, que segundo Maricato (1982), nessa situação não se trata de um dado simplesmente cultural, já que essas pessoas, diferente da realidade das áreas rurais onde residiam, agora fazem parte de uma massa assalariada e integrada à economia capitalista. A autora afirma que a autoconstrução nesses bairros compensa a falta de alternativas, pois não há condições financeiras de pagarem por esses

bens e serviços, apesar de serem parte da classe trabalhadora. Bens e serviços que, inclusive, deveriam existir como um direito, mas que o poder público considera como mercadoria.

Maricato pontua:

É principalmente através da autoconstrução que a maioria da população trabalhadora resolve o problema da habitação, trabalhando nos fins de semana, ou nas horas de folga, contando com a ajuda de amigos ou parentes, ou contando apenas com a própria força de trabalho (marido, mulher e filhos). A construção da casa se estende por muitos anos absorvendo a maior parte das economias conseguidas sempre em prejuízo de outras necessidades, já que o salário é baixo para suprir satisfatoriamente todas as necessidades que tem a classe trabalhadora para se reproduzir, em meio urbano. A solidariedade, quando existe, é uma determinante para a sobrevivência. O contato direto com a produção da casa também. Não há outra escolha possível como não há outra arquitetura possível para substituir aquela que caracteriza o espaço de residência da classe trabalhadora, mantidas as condições em que se dá a produção desse espaço [...] (MARICATO, 1982, p.73).

Figura 49 - Homens se dirigem às suas casas



Outro elemento que se destaca na estrutura das casas são as portas e em alguns casos, fachadas, com cores vibrantes, refletindo em uma tentativa de personalização e expressão cultural (Figura 50). Segundo Pedro Costa, "eles [os imigrantes] gostam muito de cores primárias e brilhantes. Eles gostam de pintar suas casas de azul e amarelo, verde e vermelho. E a vida deixa suas marcas na tinta; seus desenhos e lembranças"¹⁵⁴. As palavras do cineasta traduzem a necessidade de expressão da vida pregressa por meio das casas, buscando reconhecimento e conforto em um espaço frio e distante.

¹⁵⁴ Entrevista com Pedro Costa concedida a Jordan Cronk no FilmComment, em 2020, tradução nossa.

Figura 50 - Homens entram em suas casas, as portas possuem cores vibrantes



Pedro Costa comenta também o insucesso do governo na prestação de assistência social, contando sobre a tendência de pintarem as casas do bairro de amarelo visando satisfazer os interesses da população local, mas na verdade causando um efeito oposto. O cineasta afirma: "Eles odeiam. Suas casas foram feitas por suas próprias mãos, tijolo por tijolo. E mesmo que as paredes fossem um pouco tortas, eles as amavam"¹⁵⁵, o que testifica a incongruência entre o que pretende o governo e os desejos dos moradores. A autoconstrução passa a fazer parte de um sentimento de pertencimento existencialmente necessário, explicitando o fato de que "o espaço (...) é revelador das condições de existência dos que lá habitam"¹⁵⁶. Batalha acrescenta:

Mas a instalação em “bairros de lata” foi também, em larga medida, uma decisão consciente, reconhecendo que aí podiam ficar juntos, formar redes de solidariedade, ter as suas hortas e melhor reproduzir o mundo social de um Cabo Verde rural. Construíam as suas “barracas” com materiais trazidos dos estaleiros de construção onde trabalhavam. Tal como outros fluxos migratórios, na sua fase inicial, a migração era sobretudo de homens solteiros ou casados que deixavam a família em Cabo Verde. As mulheres começaram a chegar uns anos mais tarde, quando os homens já estavam instalados e sabiam que iriam ficar por um período longo, mais longo do que muitos, inicialmente, haviam planeado. Nos “bairros de lata” não era difícil acomodar as mulheres e filhos que se iam juntando; as “barracas” de madeira e chapa de zinco canelado deram lugar a “barracas” de cimento, e quando o espaço faltava construía-se um “anexo” (BATALHA apud GOIS, 2005, p.31-32).

É normal que, para esse pertencimento, haja também a necessidade de reprodução de hábitos comuns à terra natal, como a referida agricultura das hortas improvisadas próximas às habitações. Em determinado momento do filme, vemos Vitalina com a enxada nas mãos, trabalhando a terra como se estivesse em Cabo Verde, porém em meio à escuridão característica

¹⁵⁵ Entrevista com Pedro Costa concedida a Jordan Cronk no FilmComment, em 2020, tradução nossa.

¹⁵⁶ SAINT-MAURICE, 1997, p. 97.

do seu novo habitat, o que se torna uma adaptação forçada para que consiga se adequar ao novo espaço (Figura 51).

Figura 51 - Sequência em que Vitalina Varela trabalha na terra



Voltando à narrativa, relativo às tipologias, em uma das casas mostradas em sequência podemos ver mais nitidamente a presença da verticalização que marca as habitações do bairro. Essa característica é resultante dos "anexos" citados por Batalha visando uma ampliação da construção original de acordo com a necessidade surgida, ou ainda a partir da melhoria, por menor que seja, da condição financeira, que reflete diretamente nas habitações (Figura 52). Isso corrobora as palavras de Rolnik, de que no contexto das grandes cidades as casas são objetos de poder. Podemos observar também a circulação através da escada situada na parte externa, nos remetendo à casa de Edith no filme anterior, *Casa de Lava*, possuindo uma configuração semelhante, e que pode ser considerada uma ação por vezes involuntária de reproduzir técnicas comuns de sua terra originária. Godinho testemunha que "em Cabo Verde, na ilha do Fogo, é referido que na casa rural mais abastada de dois pisos o acesso ao andar faz-se por uma escadaria, que às vezes é exterior e abre para a varanda"¹⁵⁷.

¹⁵⁷ GODINHO, 2010, p. 45.

Figura 52 - Circulação através da escada situada na parte externa da residência



Figura 53 - Estabelecimento comercial anexo à residência, que também possui uma circulação externa



Em seguida, surge em cena um estabelecimento comercial com algumas pessoas no interior e um homem parado em frente (Figura 53). Locação que segue os elementos característicos do bairro, se tratando de um espaço anexo a uma residência¹⁵⁸, integra a vida pública às áreas privadas na rotina das ruas. Um dos homens sai de dentro do comércio e chama outro, como se tivessem combinado previamente de se encontrar para resolver algo. Com essa passagem, pela primeira vez, a câmera invade uma das casas. A escuridão exterior que se repete no interior não permite que tenhamos uma visão mais nítida daquele espaço. Apenas quando

¹⁵⁸ DUARTE, 2010.

alguém acende uma luz em um cômodo vizinho, é que podemos ver uma cama de casal com o lençol manchado de sangue, nos revelando que se trata da casa do falecido Joaquim. Os homens varrem, passam pano, recolhem os pertences agora sem dono, e a sensação de *enclausuramento* é evidenciada por um plano no qual um deles olha através da janela por uma grade de ferro desgastada, como se fosse prisioneiro naquela casa (Figuras 54 e 55).

Figura 54 - Homens organizam a casa do falecido Joaquim



Figura 55 - Homem olha através da grade contida na janela



Recorrendo à literatura cabo-verdiana, encontramos as palavras do poeta Manuel Lopes ao expressar: "pobre de mim que fiquei detido/ na ilha tão desolada/ Rodeada de mar/ as grades também da minha prisão", referindo-se ao sentimento também compartilhado por grande parte dos moradores de Cabo Verde mostrados em *Casa de Lava*. Ao chegar em Portugal, porém,

não são libertos da prisão alegórica em que acreditavam se encontrar, permanecendo atrás de grades cada vez mais reais. Essas grades estão tanto na estrutura física dos bairros que passam a ocupar, quanto metaforicamente implicadas na segregação socioeconômica e o descaso que enfrentam, decorrentes do abandono político da antiga colônia assim como do racismo com que se deparam. Batalha analisa:

Uma conjugação de “etnicidade”, “raça”, “classe social” e práticas culturais contribuiu para os segregar no mundo social dos “bairros de lata” e, mais recentemente, dos “bairros sociais” construídos ao abrigo do Plano Especial de Realojamento (PER). São estes imigrantes “pretos” que a restante sociedade portuguesa vê como sendo a “comunidade cabo-verdiana”. Os imigrantes cabo-verdianos e seus descendentes são geralmente definidos pela sociedade portuguesa como “cabo-verdianos”, “pretos” ou “africanos” e raramente (senão mesmo nunca) como “portugueses”. Os descendentes – geralmente designados como segunda geração –, apesar de nascidos e criados em Portugal, de terem até nacionalidade portuguesa, continuam a ser vistos, e frequentemente a verem-se, como “africanos” ou “jovens de origem africana” (BATALHA apud GOIS, 2005, p. 30).

Na cena seguinte, presenciamos a chegada de Vitalina Varela na cidade. Sua silhueta marcada ao longe no interior do avião, esperando as escadas para poder descer, é a representação de todo um povo que segue os mesmos passos. Curiosamente, ela pisa no chão de pés descalços, refletindo a maneira como costumava andar na sua terra para realizar o trabalho no campo, o que retrata a ideia da experiência de pertencer a uma nova pátria. Pedro Costa relata as palavras de Vitalina ao dizer que "os únicos momentos em que eu posso esquecer todo meu sofrimento é quando eu estou trabalhando na terra, uma enxada nas mãos, pés descalços. Lá eu sou feliz"¹⁵⁹. Segundo o diretor, aquele instante em que pisa em novo chão, simbolicamente representa sua tentativa de deixar para trás seu sofrimento.

Mulheres cabo-verdianas, que aguardam para realizar a limpeza do avião, observam sua descida. Numa recepção melancólica, uma delas abraça Vitalina e diz que ela chegou atrasada, pois o enterro do seu marido havia sido há três dias. "Aqui em Portugal não tem nada pra você. A casa dele não é sua casa, volte para sua terra", a mulher sussurra em crioulo, evidenciando o desolador sentimento de *desterritorialização* proveniente da migração. Vitalina prossegue em seu caminho e chega na casa de Joaquim sozinha, e a primeira imagem que aparece internamente foca um porta-retrato antigo em que está vestida de noiva, reflexo de toda a vida que foi perdida através daquela separação (Figura 56). Na janela do quarto, novamente as grades simulam o aprisionamento, que se comparadas às casas de Cabo Verde principalmente nas áreas rurais, com suas aberturas livres, reforça a diferença das duas realidades (Figura 57).

¹⁵⁹ Entrevista com Pedro Costa concedida a Jordan Cronk no FilmComment, em 2020, tradução nossa.

Figura 56 - Porta-retrato com a imagem da jovem Vitalina em seu casamento



Figura 57 - Vitalina no quarto, olhando através da esquadria gradeada



Um corte mostra na cena seguinte um homem através de escombros, vagando no meio da noite. Aquelas ruínas evocam um modo de vida marginal, tal como o bairro que habitam se encontra às margens de Lisboa (Figura 58). Mais tarde descobrimos que se trata de Ventura, o padre da região, também imigrante cabo-verdiano e parente distante de Vitalina. Ele declara que "a vida não é fácil, sem uma casa para ser homem, entre buracos e becos, um homem sem casa, um trabalhador, seu lugar é nos becos", sustentando o teor existencial que há na relação homem-casa, e manifestando as deficiências dessa relação naquele contexto.

Por todo o filme, vemos várias pessoas entrando e saindo da casa, que é agora de Vitalina (Figura 59). Elas prestam condolências, ocupam os espaços em silêncio, prometem ajuda

consertando o telhado que se encontra defeituoso, remetendo ao *djuntamon*¹⁶⁰ cabo-verdiano. As trocas e solidariedade que caracterizam o povo de Cabo Verde se repetem e são carregadas para sua nova vida em Portugal, uma vez que aquelas pessoas estão relegadas a erguer uma cidade dentro de outra com suas próprias mãos, e lá estabelecerem residência com os poucos recursos disponíveis.

Figura 58 - O Padre Ventura em meio aos escombros



Figura 59 - Vitalina recebe visitas, que prestam condolências



¹⁶⁰ Expressão de importante valor social e cultural em Cabo Verde, que significa o ato de literalmente juntarem as mãos para realizar algum trabalho que qualquer morador esteja precisando, como forma de sobrevivência e senso de coletividade.

Ao longo do filme, um casal é convidado por Vitalina para fazer uma refeição em sua casa. O homem elogia o sabor da comida caseira que o lembra de sua mãe, que se encontra em Cabo Verde, e revela que ele e sua companheira estão morando na rua atualmente (Figura 60). Apesar da pobreza que também marca a dureza da vida na terra que deixaram, lá eles tinham um lugar para habitar, enquanto agora vagueiam como indigentes sem teto de um canto a outro. Sobre a importância da habitação, Saint-Maurice (1997) aponta para a existência de um "nome de casa" na cultura cabo-verdiana, pelo qual as pessoas são conhecidas antes mesmo do seu nome de batismo, ou "nome de igreja". Essa possível associação do nome com a casa se aproxima do seu papel essencial no sentimento de pertencimento social do sujeito, nem sempre presente entre a população imigrante em Portugal.

Durante a conversa, o homem conta que havia se tornado amigo de Joaquim na prisão, e que ele sempre falava em consertar a casa, rebocar as paredes, trocar os ladrilhos, para que quando Vitalina chegasse, pudesse vê-la arrumada, pois "ele tinha a cabeça cheia de sonhos". A descrença do companheiro de Joaquim quanto a possibilidade de mudanças, confrontada com o desejo de uma casa melhorada, a aparência de uma vida que "deu certo", era entendido pelo falecido como o cumprimento de um propósito.

Figura 60 - O casal se alimenta da refeição preparada por Vitalina em sua casa



Mais tarde, novamente sozinha, Vitalina fala à casa como se conversasse com o espírito do marido, afirmando que ele havia feito um péssimo trabalho naquela construção, "a janela é um bueiro, e continuo batendo a cabeça naquela porta de *merda*". Ela discorre sobre a casa que eles começaram a construir na única vez que Joaquim a tinha ido visitar por 45 dias, e que nesse

curto período de tempo, eles haviam levantado do zero. Uma casa grande, "incomparável", com dois quartos, banheiro, cozinha. As palavras de Vitalina retornam ao que Saint-Maurice (1997) escreve acerca do contraste entre as expectativas das mulheres e a realidade que encontram quando finalmente chegam a Portugal. Em um dos testemunhos registrados em seu livro, uma mulher conta que quando encontrou seu marido e viu o conjunto de casas do bairro onde ele morava, exclamou: "Isso é barraca de galinha!" ao que o marido respondeu: "Não, não, lá mora alguém". Considerando a casa como um produto cultural, é inevitável a comparação com o lugar que deixaram, formado por casas separadas, montanhas, espaço para os animais, nas palavras da esposa. Esses três elementos que constituem espaço, paisagem e hábitos, fundamentam um modo de vida "roubado" de suas origens. Saint-Maurice (1997) conclui:

[...] o espaço segregado, espelho da exclusão social de quem são alvo as camadas mais desfavorecidas da população, imigrante ou autóctone, foi sem dúvida a área que mais marcas deixou a quem foi construindo imagens retratadas a distância as quais encerravam expectativas que mais não iam do que além de um *tecto* digno para quem emigra para trabalhar e trabalha para sobreviver. O problema é tanto mais agravado quando determinadas formas de habitar estão carregadas de significações que a cultura produz: "Essas casas são todas de animais?". O confronto entre a origem e o destino é penosamente sentido (SAINT-MAURICE, 2005, p. 92).

A autora pontua que esse fato está ligado à sensação de desorientação, retirando um dos componentes fundamentais da existência humana, segundo Norberg-Schulz (1980). Além disso, se o ser não é capaz de orientar-se, também não é capaz de identificar-se com o espaço, rompendo a relação sujeito-ambiente e minando o estabelecimento de um lugar. Desse ponto de vista, a partir da experiência ao longo do tempo, sendo-lhes permitido conhecer o local em que passam a habitar, as modificações que os moradores advindos de Cabo-Verde realizam no espaço auxiliam a encontrar orientação e identificação com o meio, e assim, imprimir traços do seu ser. Seja através das pinturas, das hortas improvisadas, do estabelecimento de espaços originários, como a igreja em que dado momento o padre Ventura conversa com Vitalina, ou principalmente, através das casas, onde estabelecem relações profundas de vizinhança, o *genius loci* passa a ser, enfim, concretizado.

No fim do filme, pela primeira vez a luz do sol brilha sobre Vitalina e Ventura, e não por acaso eles estão andando no cemitério (Figura 61). Ali seria a única casa na qual os imigrantes cabo-verdianos encontrariam algum calor que lembre sua terra, o vento forte balançando as plantas que agora repousam sob suas lápides e a dignidade derradeira de um lugar só seu, que os fez deixar a ilha para o sonho de morrer em Portugal.

Figura 61 - Vitalina e Ventura andam em meio às lápides no cemitério



Em um dos últimos acontecimentos da narrativa, Vitalina está deitada na sua cama, quando escuta um barulho vindo de fora. Descalça, ela atravessa a porta pintada de um azul desbotado, e encontra homens trabalhando em seu telhado (Figura 62). Rapidamente, ela se recorda da construção que há anos ela e Joaquim trabalharam sem parar por 45 dias, e as imagens de uma jovem Vitalina carregando blocos de cimento na cabeça, enquanto Joaquim os agrupa no alto da construção, são exibidas em *flashback*¹⁶¹. Ao fundo, as imensas montanhas marcam a paisagem e, apesar da predominância de tons terrosos, o verde das árvores e de algumas plantas recostadas sob a fachada se destacam vivamente. De mesmo modo, as aberturas ainda não acabadas, abrem-se para o mundo que os rodeia, o mundo que os pertence (Figura 63).

Figura 62 - Os homens cumprem a promessa de consertar o telhado de Vitalina



¹⁶¹ Recurso utilizado no Cinema, em que a narrativa em sua ordem cronológica é interrompida para a aparição de eventos que ocorreram anteriormente.

Figura 63 - Vitalina e Joaquim na construção da sua casa em Cabo Verde



Evidenciando e retomando aqui um ponto importante aos 72 minutos de filme, Vitalina acorda no meio da noite e fala mais uma vez à casa como se estivesse se direcionando ao marido. Ela argumenta que eles deveriam ter ficado em Cabo Verde, "nós não tínhamos muito, mas era nosso. Nós trabalhávamos na terra juntos. Aqui nós não somos ninguém". As palavras de Vitalina remetem à vinculação entre casa e identidade. Em Cabo-Verde, o pouco que tinham era realmente deles, e a casa construída por suas próprias mãos possuía um significado diferente na terra de onde vieram. Como dito por Vycinas apud Relph (1976): "[o fenômeno da casa] é algo esmagador e imutável, ao que estamos subordinados e a partir do que nosso modo de vida é orientado e dirigido, mesmo que tivéssemos saído de casa muitos anos antes"¹⁶².

Na realidade mostrada, essa tensão sempre acompanha os imigrantes, ainda que deixem sua terra para uma terra estrangeira, como vemos em Portugal. Em Cova da Moura, a casa se torna diretamente dependente do dinheiro, tendo a segregação social um papel proeminente. Ainda assim, a casa surge adaptada às condições oferecidas como "refúgio do corpo, da memória e da identidade"¹⁶³, auxiliando na concretização da dimensão do *genius loci* ali. No bairro português, para os imigrantes cabo-verdianos que ocupam seu espaço bravamente, é a casa que os ajuda a garantir: "serei um habitante do mundo, apesar do mundo"¹⁶⁴.

Ela se curva sob a chuvarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se esticar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras. Tal casa chama o homem a um heroísmo do cosmos. É um instrumento que serve para enfrentar o cosmos. As metafísicas "do homem jogado no mundo" poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada no temporal, encarando a cólera

¹⁶² VYCINAS apud RELPH, 1976, p. 39, tradução nossa.

¹⁶³ PALLASMAA, 2016, p. 98.

¹⁶⁴ BACHELARD, 1996, p. 226.

do céu. Contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo (BACHELARD, 1996, p. 227).

Figura 64 – Vitalina ergue-se no telhado de sua casa





GIRIMUNHO (2011)

Clarissa C. e
Helvécio M. Jr

4.4 PELO BRASIL DOS RIOS E VEREDAS: GIRIMUNHO (2011)

Chegamos ao Brasil com o filme *Girimunho* (2011). Apesar da diversidade cultural das regiões, que pode ser comumente interpretada pela presença de vários países dentro de um só, podemos identificar traços representativos de uma *singularidade* da cultura brasileira. Essa característica tem raízes nos primeiros povos que se apropriaram das terras tupiniquins, os indígenas, e mais tarde, os escravos trazidos do continente africano pelos colonizadores portugueses, num sincretismo cultural que dá origem a uma outra cultura particular, igualmente rica e complexa. Segundo Gilberto Freyre em sua obra *Casa-Grande e Senzala* (2003), a posterior ocupação da terra se deu a partir de uma "predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos"¹⁶⁵, trazendo nações "quase inteiras" de países africanos para o trabalho agrícola. O autor aponta que o povo português carrega uma herança histórica de "indefinição" étnica e cultural que contribuiria para uma rápida miscigenação ao chegar ao Brasil e deparar-se também com os povos indígenas. Porém, longe de ocorrer uma simples reprodução da cultura europeia, Darcy Ribeiro descreve no livro *O Povo brasileiro* (2015):

O que tenham os brasileiros de singular em relação aos portugueses decorre das qualidades diferenciadoras oriundas de suas matrizes indígenas e africanas; da proporção particular em que elas se congregaram no Brasil; das condições ambientais que enfrentaram aqui e, ainda, da natureza dos objetivos de produção que as engajou e reuniu (RIBEIRO, 2015, p. 20).

Além da coexistência de diferentes povos, um dos elementos apontados por Ribeiro (2015) como definitivo no modo como o Brasil vem a se desenvolver posteriormente é precisamente a estrutura ambiental com a qual se depararam, criando o vínculo direto entre cultura e espaço. A contraposição entre os hábitos e costumes dos europeus e africanos, que ao chegarem no continente passaram a ocupar o local e desenvolver nele suas técnicas, com um clima diferenciado e condições físicas distantes das que encontravam em sua pátria, contribuiu para uma adaptação condicionada pela experiência dos povos indígenas. Estes últimos, integrados materialmente e espiritualmente à terra, que muito antes da colonização já habitavam, apresentavam um entendimento e modo de vida que, apesar de terem sido escravizados, possibilitaram a permanência de um povo estranho nesta localidade.

Mais do que transmissores de modos tradicionais de sobrevivência na floresta úmida, desenvolvidos em milênios de esforço adaptativo, os índios foram o saber, o nervo e

¹⁶⁵ FREYRE, 2003, p. 33.

o músculo dessa sociedade parasitária. Índios é que fixavam os rumos, remavam as canoas, abriam picadas na mata, descobriam e exploravam as concentrações de especiarias, lavravam a terra e preparavam o alimento. Nenhum colonizador sobreviveria na mata amazônica sem esses índios que eram seus olhos, suas mãos e seus pés (RIBEIRO, 2015, p.313).

Ao longo da história e com as diferentes formas de adaptação desenvolvidas, Ribeiro (2015) afirma que, por esse motivo também, é que há diferenças culturais também entre as regiões do país, pois a partir de "três forças diversificadoras" houve combinações conforme condições ecológicas, econômicas e imigratórias. Assim, encontrando um objeto que se repete em todos os contextos, Freyre (2003) então desenvolve um conceito a que chama de "sociologia da casa", a partir da qual encontra uma das mais profundas expressões culturais brasileiras, em que, apesar das variações regionais existentes, as casas são sempre compostas por um "conjunto de valores, mitos, tradições, símbolos, social e regionalmente dispersos"¹⁶⁶.

Dito isso, no município de São Romão, localizado no Norte de Minas Gerais, em que o rio São Francisco corta uma das margens da cidade e que serve de cenário ao filme *Girimunho*, podemos identificar na junção entre natureza e ocupação humana o surgimento de um espaço habitado com características e experiências de vida singulares (Figura 65).

Segundo narra Vasconcelos (1918), sendo primeiramente ocupada por colonizadores em meados de 1700, São Romão passa a ser considerada uma vila apenas cem anos depois, recebendo em 1831 o nome de Vila Risonha de Santo Antônio da Manga de São Romão. É importante destacar que antes disso, porém, nos anos 1600 a ilha que divide o rio ao meio, localizada em frente ao território de São Romão, já havia sido ocupada pelos índios caiapós, sendo assim conhecida como Ilha dos Caiapós. Por esse motivo, o historiador descreve:

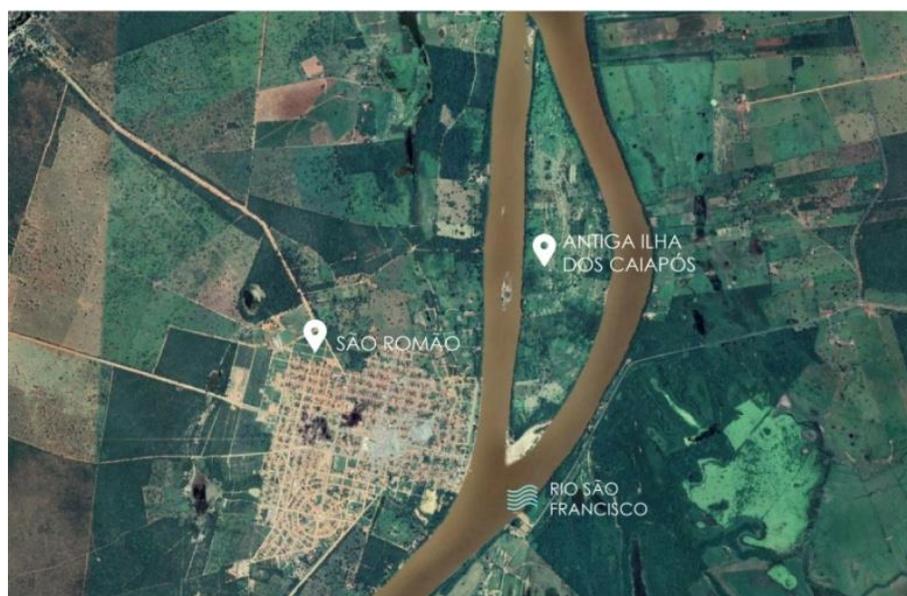
[...] as forças que partiram de Mathias Cardoso, vieram juntar-se com as do lado de cima, de modo que as *canoas* atacaram ao mesmo tempo as extremidades da ilha, desembarcando combatentes, ao passo que outras *columnas* vieram atacar por ambos os lados a populosa aldeia. Pelejou-se de sol a sol a *lucta* mais encarniçada que nunca se tinha visto no *paiz* do S. Francisco. A matança foi medonha; mas a *victoria*, completa. Celebrava-se então nesse dia a festa de S. Romão, 23 de outubro, e *dahi* veio o nome da ilha. Ainda que se tenha dito terem os vencedores exterminado cruamente os habitantes, a uma tão melancólica versão opõe-se o facto de terem muitos sido transportados para a margem fronteira e *occidental* do rio, onde, incorporados com a gente do capitão Manoel Francisco, iniciaram o povoamento do arraial, que *elle* fundou sob a invocação de Santo Antônio da Manga, o qual de *prompto* se desenvolveu, florescendo de modo que *nelle* se erigiu o Julgado de São Francisco em 1719, e foi mais tarde a *villa* risonha de S. Romão, por *acto* provincial de 13 de outubro de 1831 (VASCONCELOS, 1918, p. 31).

¹⁶⁶ FREYRE, 1979, p. 68.

Com isso, assim como na ocupação do Brasil, a história de São Romão é marcada por violentos conflitos entre portugueses, indígenas e escravos africanos, que foragidos de outras partes do país vieram abrigar-se na localidade. Expandindo-se para as terras à sua frente, a antiga ilha se transforma na Vila Risonha, permanecendo em seu território os traços insulanos, uma vez que para entrar e sair de São Romão ainda hoje é preciso atravessar um corpo d'água. Ao Leste, posiciona-se o Rio São Francisco, ao sul o Rio Paracatu, e ao norte, ambos encontram o rio Urucuia. O fato de São Romão ser um dos municípios mais antigos de Minas Gerais é também simbólico no que diz respeito a uma história que envolve lendas folclóricas e um forte senso religioso, ligados à tradição e aos ritos, aspectos da formação do povo brasileiro.

A cultura popular, assentada no saber vulgar, de transmissão oral, embora se dividisse em componentes rurais e urbanos, era unificada por um corpo comum de compreensões, valores e tradições de que todos participavam e que se expressavam no folclore, nas crenças, no artesanato, nos costumes e nas instituições que regulavam a convivência e o trabalho (RIBEIRO, 2015, p.234).

Figura 65 - Mapa de São Romão



Fonte: A autora, adaptado do Google Earth

Ademais, a presença das águas, além de marcar decisivamente a paisagem natural do local, confere um sentido de isolamento do resto do país, principalmente considerando a antiga ocupação por parte dos primeiros habitantes indígenas, que se aproxima cronologicamente da colonização do Brasil. Essa realidade evidencia sua importância histórica, deixada de lado, em

um município pouco conhecido da população nacional, permanecendo escondido no interior mineiro.

Quanto as suas características, a cidade integra o Polígono das Secas, tendo um clima semiárido que é marcado por períodos de estiagens e irregularidades climáticas. Ao mesmo tempo, em períodos de chuvas há o potencial aumento das águas, fenômeno que levou os moradores a enfrentarem em 1979 quarenta dias de cheia do Rio São Francisco, que chegou a inundar as ruas da cidade. De acordo com testemunhos dos próprios cidadãos são-romanos, a enchente atravessou um perímetro que ia apenas até o ponto em que está localizada uma imagem de Nossa Senhora das Graças, acontecimento visto como miraculoso pelos ribeirinhos. É possível perceber que essas características acabam por penetrar a construção social de São Romão, e conseqüentemente, sua relação com o espaço habitado, visto que o ambiente natural é tomado como referência para o seu desenvolvimento nos dois casos. Portanto, essa relação é ditada por uma outra maior, equivalente a ser humano e natureza, onde rio, sertão e ribeirinho sertanejo se confundem na identidade do lugar.

Em se tratando do sertão, carregado historicamente de alusões míticas, é possível encontrar não apenas "uma referência geográfica externa, mas igualmente um espaço interior, simbólico"¹⁶⁷, realidade que pode ser contemplada poeticamente através da obra de João Guimarães Rosa, que em *Grande Sertão: Veredas* (1969) escreve que "o sertão é dentro da gente". O modo de habitar o sertão tem, portanto, fundamentos intrínsecos a este universo. Concordando com Freyre (2003) acerca da casa enquanto expressão cultural, a relação que o ribeirinho sertanejo estabelece com sua morada espelha sua ligação com o meio ambiente, porquanto a própria casa se submete ao espaço em que está inserida.

No contexto do filme *Girimunho*, a personagem principal se chama Bastu, uma senhora de pouco mais de 80 anos, nascida e crescida em São Romão. Ela é casada com Feliciano que num certo dia, no meio da noite, falece enquanto dormia. Bastu passa a viver sozinha na casa que pertencia aos dois, com o auxílio das netas Branca e Preta, e do neto Batatinha, assim como conta com o suporte do restante da comunidade, em especial da sua amiga Maria do Boi, uma senhora da mesma faixa etária. A trama simples recebe toques fantásticos quando Bastu começa a desconfiar que o espírito do falecido marido a tem visitado em casa, retornando ao seu antigo cômodo de trabalho, uma sala de ferramentas.

¹⁶⁷ BOLLE, 2004, p. 314.

Alguns pontos da narrativa se destacam, como o fato das duas protagonistas serem idosas nos seus oitenta e poucos anos, moradoras de um dos municípios mais antigos do norte do estado, contempladas durante toda a vida por “causos” passados de geração em geração, e pelas águas do *Velho Chico*, que definem a trajetória dos seus dias e a atmosfera daquilo que conhecem como habitar. É como se as duas materializassem o sertão mítico contido na literatura brasileira, no folclore das festas pagãs, no sincretismo religioso dos rituais comunitários, na supremacia da natureza. A forma como Bastu e Maria do Boi se colocam como habitantes daquele interior nos conta indiretamente a história da formação do sertanejo em seu canto no mundo, e o estabelecimento do *genius loci*, que transparece o caráter do lugar.

Considerando as informações iniciais, muitas características distinguem esse espaço em que se passa a narrativa. Partindo da paisagem, diferente da cidade grande com altas densidades, prédios e ruas movimentadas, uma cidade como São Romão com cerca de 12 mil habitantes apresenta traços interioranos com uma expressiva *ruralidade*, apesar de estar inserida em ambiente urbano. Segundo pesquisa de campo realizada por Borges (2010), a cidade se divide em duas partes. O centro, área mais antiga localizada próxima ao rio, é formado por construções envelhecidas, algumas datadas do período colonial, com seus moradores em sua maioria provenientes de áreas rurais. À medida que se afasta do rio, há a ocupação de uma área mais recente, formada por novos bairros. Com isso, a impressão que se tem é que "a cidade e a roça [são] obrigadas a conviver num mesmo espaço"¹⁶⁸, em um contraste entre tradição e modernidade que aos poucos se instala no dia-a-dia do local.

As raras vezes em que as personagens de *Girimunho* transitam pelas ruas, observamos pouco movimento nos locais públicos, reforçando a atmosfera pacata do município, que se identifica com as águas do rio São Francisco que correm lenta e silenciosamente (Figura 66).

¹⁶⁸ BORGES, 2010, p. 70.

Figura 66 - Rua de São Romão



O filme inicia com a voz de Dona Maria do Boi entoando uma cantiga, antes mesmo de aparecer qualquer imagem na tela. Ao som da primeira batucada, vemos um terreiro pouco iluminado tomado por pessoas que dançam, cantam e tocam instrumentos. Nesse momento, somos remetidos à um sentido originário da vida em comunidade, principalmente em relação aos povos que primeiro ocuparam o Brasil, primordiais para a fundação da cultura brasileira. Ainda que possuam raízes distintas, alguns dos aspectos que indígenas e africanos compartilhavam era precisamente o misticismo expresso em rituais e as vivências coletivas que marcam os agrupamentos sociais. Nesse instante, podemos notar traços de um *amalgamamento* entre o ordinário e o extraordinário, rebatidos na banalidade da vida cotidiana que encontra brechas na tradição do canto e da dança ancestrais (Figura 67).

Figura 67 - Maria do Boi tocando o tambor no batuque



A relação entre personagem e espaço começa a ser definida a partir desses primeiros minutos, em que ouvimos na letra da canção causas da vida e da morte, apontando para componentes empíricos e para a memória, *experienciados* de maneira tanto individual quanto coletiva. Em meio aos corpos que dançam fora de foco, sugestivamente a câmera revela os semblantes de Maria e de Bastu, esta última se encontrando sentada em uma cadeira no fundo do plano, ambas como figuras de uma resistência da memória diante do tempo que passa.

O *batuque*, como é conhecido esse expoente da cultura popular local com raízes africanas, costumava acontecer na chamada "Rua da Alegria" em meados do século 20. Com o passar dos anos, deixa de ocupar as ruas da cidade, que se modifica com os novos costumes, e passa a acontecer no quintal da casa de Maria do Boi¹⁶⁹, filha do precursor da festividade do "Boi de Janeiro". Essa transição do ambiente da cidade para as dependências da casa de Maria, expressa uma tendência ao desaparecimento da cultura popular, mantida viva pelos descendentes que conservam simbolicamente os últimos vestígios desta em seus lares.

Enquanto isso, a casa serve de suporte para algumas pessoas, como Bastu, acompanharem a apresentação musical. A visão da porta principal, voltada para o terreiro em que se desenvolve a ação, demonstra a importância desse espaço penetrável e sua forte relação com o entorno, sobretudo por ser à céu aberto, como nas tradicionais casas indígenas em que "sua importância estratégica é muito grande, pois dele partem veredas em todas as direções: para o rio, para o roçado, o poço d'água, as áreas de caça e para outras aldeias"¹⁷⁰. Na casa de Maria, o terreiro abre caminho para o seu interior, assim como permite a passagem para todos os lugares externos a ela, agindo como um mediador entre o "mundo de casa" e o "mundo da rua", segundo expressões utilizadas por Da Matta (1997). Essa função de ligação entre os dois mundos proporciona que o exterior se torne parte integrante do conjunto da morada, cercado e apropriado cotidianamente, integrando a casa ao meio.

¹⁶⁹ BORGES, 2010.

¹⁷⁰ COSTA; MESQUITA, 1978, p. 62.

Figura 68 - Fachada da casa de Maria do Boi



A fachada da casa (Figura 68), mostrada completamente ao longo do filme, indica uma tipologia de porta e janela, componente da arquitetura popular resultante da herança lusitana, que recebeu também modificações ao longo dos anos dos povos originários, e que notamos se repetir por toda a cidade de São Romão. Segundo Olivier (2006), esse tipo de arquitetura é a "linguagem arquitetônica do povo que possui dialetos étnicos locais e regionais"¹⁷¹, configurando como parte da identidade cultural do lugar. Nesse sentido, retomamos a evocação dos ocupantes originários, a partir dos quais se iniciaria a Arquitetura Popular no Brasil, cujas principais características são discutidas por Weimer (2005):

A primeira característica parece ser sua simplicidade, por ser o resultado da utilização dos materiais fornecidos pelo meio ambiente. Evidentemente, é um produto da imaginação humana, por isso não pode ser reduzida à realização da natureza. Mas ela sempre mantém uma vinculação estreita com a natureza, em virtude das limitações econômicas às quais está sujeita. Pode-se até mesmo afirmar que ela se afasta das condições ecológicas na exata medida em que aumentam os recursos econômicos disponíveis para sua realização. Por isso mesmo, sua segunda característica é a adaptabilidade (WEIMER, 2005, p. 41).

Simplicidade e adaptabilidade são duas referências que veremos constantemente nas residências do filme *Girimunho*, exemplares que se multiplicam no sertão, Brasil afora. As formas simples e por vezes precárias demonstram a dependência da natureza, com propósitos

171 ?

que incluem a subsistência. Considerando isso, concordamos com Lemos (1979) que passa a ser desenvolvida um tipo singular de arquitetura sertaneja, como descreve:

No sertão, a arquitetura sempre foi muito simples e até mesmo precária. [...] Construções rústicas, onde a todo momento transparece a presença indígena em sincretismos normais – as palhas e folhas de coqueiros cobrindo, dividindo e selecionando ambientes, as latadas ou jiraus volteando as construções, as urupemas das janelas, os mocambos arejados, tudo isso deu à arquitetura definitiva do sertão uma cor inconfundível, onde está implícito, sempre, o despojamento (LEMOS, 1979, p. 37).

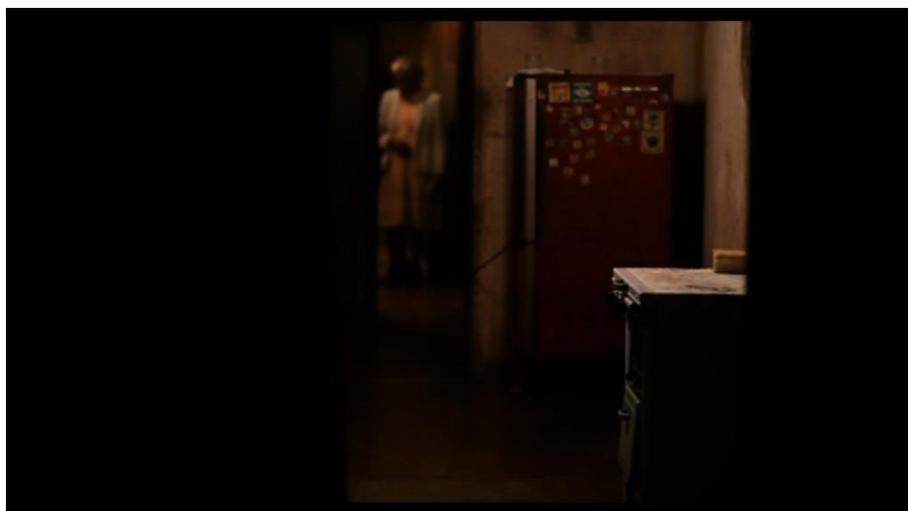
Assim, seria correto afirmar que a casa não se mantém separada da estrutura existencial dos seus moradores, integrando-se à paisagem como segmento dela, não apenas visualmente, mas subjetivamente, relegando ao sujeito que a habita uma dependência tanto física quanto emocional. Isso justifica-se pois, segundo afirma Norberg-Schulz (1980), "desde o início dos tempos, o homem reconheceu que criar um lugar significa expressar a essência do ser"¹⁷², e quando se trata do sertão vemos mais claramente essa manifestação, na criação de um lugar que "corporifica significados" através da sua história, sobretudo na arquitetura dotada de uma "cor inconfundível". Segundo o autor, o ambiente modificado pelo homem se relaciona com o ambiente natural resultando na instituição de um "centro existencial" a partir da sua imagem de mundo. Em um espaço dotado de materialidade singela, são os elementos imateriais pertencentes ao imaginário sertanejo que vem a exceder o que por muitos é considerado simplório.

Quando o som do batuque para de soar, a câmera corta para uma rua pouco iluminada e vemos Bastu atravessar a tela apoiada em sua neta Branca, no caminho de volta para casa. Chegando lá, não somos convidados timidamente a nos aproximar. Experimentando da hospitalidade própria dos moradores do sertão, outro corte nos transporta subitamente para o interior da casa, mais precisamente para a cozinha, um dos ambientes íntimos da vida em família (Figura 69). Antes mesmo de Bastu e Branca chegarem, observamos as dependências simples, com poucos ornamentos. Ao fundo, a porta de madeira se abre para as duas percorrerem o corredor que dá acesso à sala, e atravessarem a antessala até a cozinha, que é seguida de um quintal nos fundos. A planta comum a esse tipo de habitação é revelada por Zanotti (2016) em uma pesquisa de campo, que 5 anos após a gravação do filme havia encontrado a construção praticamente intacta em relação a como aparece na obra,

¹⁷² NORBERG SCHULZ, 1980, p. 50, tradução nossa.

permanecendo os seus traços representativos, ainda que face às mudanças que gradativamente afetam o resto da cidade.

Figura 69 - Interior da casa de Bastu



De onde se encontra na cozinha, Bastu ouve a voz do marido a chamar. Feliciano está na sala assistindo TV, iluminado apenas pela luz que emana do aparelho, e recebe de Bastu a reclamação da sua ausência no batuque, pois ele "não quer deixar de beber cachaça pra andar *mais* a gente". A presença da televisão na sala registra também o processo de substituição dos antigos hábitos, em que "as novas formas de comunicação de massa estão funcionando ativamente como difusoras e uniformizadoras de novas formas e estilos culturais"¹⁷³, infiltrando-se nas casas mesmo entre os mais velhos.

Aquele seria o último contato dos dois antes da morte de Feliciano, que, no entanto, não abandonaria o espaço. A "permanência" do marido, sentida sobrenaturalmente por Bastu após a morte, confessa não apenas que o sertão está dentro do sertanejo, como na obra *roseana*, mas que ele perdura *imaterialmente* impregnado no espaço que habita. Isso prenuncia que ao deixarem o mundo, tanto Bastu quanto Maria, permanecerão entranhadas na paisagem, nas construções, nas vivências que ecoarão perpetuamente. Nesse sentido, a casa é novamente objeto de identificação do sujeito com o meio, em que "uma vez que habita sua casa, ele está presente nela toda"¹⁷⁴. Sobre a "encarnação" do homem na morada, Bollnow (2019) descreve:

¹⁷³ RIBEIRO, 2015, p. 21.

¹⁷⁴ BOLLNOW, 2019, p. 309.

Habitar “em” alguma coisa significa estar nela encarnado. E se nós já chamamos a atenção para o fato de que no corpo se trata de um habitar de tipo especial, de uma ligação indissolúvel com a habitação, podemos deduzir, por outro lado, da coletividade do uso da linguagem, a suposição de que algo da relação caracterizada pela encarnação no corpo retorna também no habitar “na” casa e talvez ainda no habitar “no” espaço. Nessa medida, a noção da encarnação se mostra frutífera para o entendimento geral da espacialidade da vida humana (BOLLNOW, 2019, p.308).

Antes de mirar no perfil preocupado de Bastu, a câmera passeia por entre alguns cômodos, fixando o olhar em móveis que permanecem no escuro, com pontos de luz que lançam suas sombras sobre o chão, instigando nossa imaginação quanto aos corpos que ali costumam se mover e ocupar os espaços agora vazios (Figura 70). Como se fizessem parte da estrutura do lugar, Bastu e a ausente figura do marido confirmam a onipresença citada por Bollnow (2019), atrelando o caráter do lugar ao caráter pessoal do casal. Ela chama pelo nome de Feliciano mais algumas vezes, e com o retorno do silêncio, descobre que ele faleceu.

Figura 70 - Câmera passeia por entre espaços vazios na casa de Bastu



Em seguida, temos nas edificações presentes nas ruas da cidade uma expressão da morte, para além do silenciamento de Feliciano. É preciso destacar o sentido da cidade como prolongamento da casa ao fornecer em sua estrutura importantes elementos para a constituição da *imago mundi* dos seus habitantes, o "mundo particular" no qual se inserem as moradas. Ao badalar o sino da igreja, encaramos a rua iluminada pelo sol, focando uma construção em ruínas (Figura 71). O abandono, os acabamentos gastos, os destroços no chão, as inscrições já quase totalmente apagadas dos demais edifícios que aparecem em *travelling*, discursam sobre tempos passados. Simbolicamente aponta para a vida longa de Feliciano, enquanto Bastu passa em frente delas com suas vestimentas de cores similares às das fachadas, por vezes se camuflando em meio às paredes (Figura 72).

Figura 71 - Construção em ruínas nas ruas de São Romão



Figura 72 - Bastu caminha por entre as construções da cidade



Na beira do rio, Bastu conta a seu neto Batatinha o que aconteceu com Feliciano na noite passada, sentados embaixo de uma árvore (Figura 73). Podemos notar que não se trata de uma árvore qualquer, mas de um pé de tamarindo que existe há mais de trezentos anos e que é considerado patrimônio da cidade. No horizonte, os dois encaram o rio São Francisco, compondo um conjunto de memória, afetividade e identidade. Na sequência, o plano enquadra a paisagem natural, e ouvimos Bastu dizer ao neto que "o tempo não para, quem para somos nós". Nesse ponto, experimentamos o que Burch (1973) afirma acerca do campo vazio, que permite que o espaço tome corpo na imaginação do espectador. Ao mirar aquilo que Bastu contempla com seu neto enquanto reflete sobre a vida e a morte, ambos sujeitos à efemeridade, somos levados a preencher as lacunas das significações contidas na alegoria do São Francisco.

Figura 73 - Bastu e Batatinha embaixo do pé de Tamarindo, às margens do Rio São Francisco



Após essa sequência, somos conduzidos ao interior da casa de Maria do Boi, que cozinha em seu fogão de lenha (Figura 74). Vale ressaltar que a cozinha é um dos ambientes que mais aparece em cena durante todo o filme, uma vez que a narrativa acompanha as personagens principais e estas passam grande parte do tempo desenvolvendo atividades domésticas, atribuídas ao longo da história às mulheres, responsáveis também por ordenar a vida da família no ambiente doméstico. A tradição então conforma o modo de vida de Maria e Bastu, evidenciado pela pouca presença de figuras masculinas.

Figura 74 - Maria cozinhando em sua casa



Figura 75 - Sobrinho-neto de Maria canta para a tia as cantigas que ela passa adiante



No sofá da sala, o sobrinho-neto de Maria do Boi canta uma cantiga para ela, que escuta sentada em uma cadeira a sua frente (Figura 75). Ao terminar, Maria recita novos versos, orgulhosa de passar adiante a ancestralidade através do canto para a nova geração. Borges

(2010) relata que em sua visita a São Romão em 2008, Maria já preparava o jovem para ser o próximo regente tanto no batuque, quanto no "Boi de Janeiro", garantindo assim que esse costume não fosse extinto após sua morte, da mesma maneira que garantiu seu pai antes dela. Esse traço hereditário repercute nas próprias casas, que geralmente construídas por membros da família, são passadas de pai para filho, permanecendo nelas não apenas elementos materiais, mas anos de histórias e vivências que se repetem e renovam.

Algumas cenas depois, vemos as duas senhoras sentadas na mureta em frente à casa de Maria (Figura 76), onde Bastu conta que acredita que o espírito de Feliciano a visita enquanto ela dorme, já que tem ouvido barulhos na sua sala de ferramentas durante a noite, ruídos que acordam até os vizinhos. É curioso notar que tal suspeita é acatada por Maria sem questionamentos, o que reflete as significações imaginárias sociais apontadas por Castoriadis (1982), que "impregnam, orientam e dirigem" a vida em determinadas sociedades. Aqui, isso afetaria o jeito como as senhoras se relacionam inclusive com suas casas, admitindo a normalidade da presença do sobrenatural em seu interior. Torna-se exposta, portanto, a natureza do lugar, que em seu caráter carrega a dimensão quimérica do sertão, substituindo o relato verbal e as lendas pela concretização do imaginário no espaço.

Figura 76 - Maria e Bastu conversam sentadas em frente de casa



Mais à frente, vemos Bastu adentrar um cômodo escuro que aos poucos é iluminado quando ela abre a porta e a janela, e então percebemos que se trata da sala de ferramentas da qual falava a Maria (Figura 77). Esse tipo de esquadria de madeira, que nas casas brasileiras posteriormente foram sendo substituídas pelo vidro através das novas técnicas e materiais

trazidos ao país decorrentes da Revolução Industrial, era chamada de "escuro", segundo descreve Lemos (1979). O autor explica:

As janelas residenciais eram providas somente de tábuas, os chamados "escuros", que eram sistematicamente fechadas nas horas de chuva ou muito vento, a qualquer hora do dia. Os cômodos ficavam obscurecidos e as velas e candelários quase nada iluminavam. Pode-se dizer que tais luzes mais serviam, à noite, para assegurar a inteligibilidade do espaço arquitetônico. Daí, os horários da família coincidiam com os das galinhas, [...] acordava-se com o sol e dormia-se quando ele se punha (LEMOS, 1979, p. 44).

A circunstância de que as casas sertanejas parecem intocadas pelo "progresso", manifestado sobretudo na Arquitetura, reforça a sensação fantasmagórica do lugar, tanto expressa no ambiente antes ocupado por Feliciano, quanto pelas angústias em torno sertão.

Figura 77 - Bastu na sala de ferramentas de Feliciano



As imagens de Bastu quando menina aparecem nesse ponto, após ela se dirigir ao espaço antes frequentado pelo marido, reclamando com ele por se aproveitar da sua pouca visão para "fazer travessuras". Ao surgir na tela o azul das águas do Rio São Francisco, sua voz cantarola uma cantiga. Mergulhada em suas lembranças, ela atravessa o rio de canoa (Figura 78), imagem das adaptações ecológicas indígenas e da sua profunda relação com o meio-ambiente, para logo depois aparecer soltando fogos de artifício no meio da escuridão da noite (Figura 79). Então profere: "já andei em todo canto do mundo, e não tenho medo de nada", como se a assombração que presenciara fosse apenas mais um dos episódios das suas experiências nas andanças pelo mundo fantástico em que habita.

Figura 78 - Uma jovem Bastu no rio São Francisco através de lembranças



Figura 79 – Uma jovem Bastu soltando fogos no meio da noite



Um corte nos leva para os fundos da sua casa, onde Bastu se encontra deitada na rede, com um semblante sereno, de olhos fechados e imersa em lembranças. A rede é mais um dos traços indígenas incorporados ao ambiente doméstico, sinalizando para uma vida permeada de heranças ancestrais. Ela conta à sua neta Branca, que estende roupas no varal erguido no quintal, que estava sonhando com São Paulo, "cheguei lá *avoando*". A descreve como uma cidade bonita, iluminada, e Branca pergunta se ela já tinha ido lá, ao que Bastu responde que "não, só em sonhos" (Figura 80). Os delírios da senhora, que se vinculam à sua afirmação de ter andado em todo canto do mundo, imprimem uma subjetividade quase palpável ao espaço existencial vivido, que pode ser acessado por suas fabulações, criadas diariamente a partir das visões ao seu redor. Enquanto tocam no assunto, Bastu nota um certo descontentamento da neta, que é evidenciado no dia seguinte, quando as duas vão até uma cidade vizinha para que a avó realize um exame de vista.

Figura 80 - Bastu e Branca no quintal de casa



Caminhando nas ruas do município, salta aos olhos o contraste inevitável quanto a grande concentração de pessoas, automóveis, caixas de som tocando músicas "da moda" no centro da cidade, e a poluição visual nas fachadas dos estabelecimentos comerciais, em choque com as vias silenciosas que contam a história de São Romão (Figura 81). Na volta para casa, Branca expressa sua vontade de morar naquele lugar, que para ela é uma cidade melhor que a que residem. Esse sentimento de que fora de São Romão uma vida nova com melhores oportunidades os espera, difundido entre a população mais jovem, tornou-se cada vez mais comum no sertão, incentivando os fluxos migratórios. Branca diz a sua avó que quer mudar-se para estudar enfermagem, e recebe o apoio de Bastu.

Nesse ponto, podemos notar que o isolamento do município se dá não apenas em uma dimensão territorial, mas também, econômica e social. Além das condições naturais e climáticas severas encaradas, estimulados por uma crescente globalização e meios de produção capitalista, os jovens tendem a deixar sua terra natal e buscar novos ares, alguns com a promessa de retorno, outros para não mais voltar. Segundo Borges (2010), os processos migratórios em São Romão também são decisivos na constituição da sua identidade regional.

Figura 81 - Bastu e Branca na cidade vizinha



Na balsa que atravessam de volta à cidade, Bastu fala para a neta de um tempo em que tinha ido parar no fundo do rio, porque "sabia nadar e queria nadar como um peixe", e a música popular reaparece na cena seguinte (Figura 82). As memórias que nem sempre podemos acessar visualmente, mas que estão constantemente nas palavras de Bastu, indicam um forte apego ao

passado, condizentes com suas origens. Constatamos então que a música vem da dança de Maria do Boi, em frente à sua casa (Figura 83). Ela se move ao som do violão, e em seguida junta-se ao tocador, no batuque do tambor. É significativa a presença desse momento logo após Bastu contar suas histórias para a neta, com o surgimento do terreiro da casa de Maria tendo naqueles idosos, nos instrumentos e na casa, os representantes de sua resistência, no espaço que mais uma vez se enche da sonoridade como evocação do passado. Como coloca Norberg-Schulz (1980) acerca do *genius loci*, tais elementos demonstram uma harmonia com "aquele *outro* que os homens precisam aceitar para serem capazes de habitar"¹⁷⁵, conformando a essência do lugar.

Figura 82 - Bastu e Branca na balsa



Figura 83 - Maria do Boi toca o tambor em frente à sua casa



¹⁷⁵ NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 449.

Em toda a duração do filme, percebemos o papel do interior em contato com o exterior, as vistas de dentro de casa para fora, a água corrente que metaforiza sobre a vida que lentamente se extingue ao mesmo passo que não marca o fim, no sertão mítico vivenciado de geração a geração. Segundo Norberg-Schulz (1980), o ambiente natural e seus significados "deram origem às mitologias (cosmogonias e cosmologias) que têm formado as bases do habitar"¹⁷⁶. O autor indica em suas palavras o que podemos aferir no filme acerca do papel insubstituível da natureza na vida daquelas pessoas, justificando a dimensão folclórica como influência às bases do habitar, responsável também pelo valor que conferem ao lugar. Complementando essa noção, para além das condições do local em que estão inseridas as casas, estas são também moldadas por questões subjetivas, a partir de "forças socioculturais", como afirma Rapoport (1969).

No fim do filme, assistimos a uma festa na cidade que reúne um grande público e a banda "Corpo suado", que se apresenta no palco, contrasta uma última vez a tradição e a modernidade, com a transição de uma nova cultura sobrepondo a outra (Figura 84). Essa situação remete ao início do filme, com o batuque no terreiro e as diferenças latentes entre a festa popular, representada na ação de Maria e outros moradores da cidade na confecção manual do boi bumbá para o "Boi de Janeiro" (Figura 85), e a festa-espetáculo. Na mesma noite, a jovem Branca faz sua mala para finalmente deixar a cidade, sob a promessa de sempre retornar para visitar.

Figura 84 - Banda Corpo Suado se apresenta em festividade de São Romão



Figura 85 - Maria e moradores preparam o boi bumbá para a festa do "Boi de Janeiro"



Depois disso, Bastu caminha no escuro das ruas da cidade em direção ao São Francisco, e novamente entra em uma canoa remando rio afora, enquanto Maria do Boi testemunha. Na

¹⁷⁶NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 50, tradução nossa.

manhã seguinte, Bastu aparece dentro das águas contemplando a paisagem (Figura 86). Ouvimos sua voz narrar a história de que certo dia viu peixes dourados sob os seus pés, "os *dourado era tão dourado* que mataram a luz do sol", e que após um redemoinho, eles desapareceram. O redemoinho, movimento rotatório do vento ou da água, poeticamente carrega o sentido de *turbilhão*. Na origem da palavra, algo "que gira", dispersando a poeira do chão ou abrindo espaço no meio do rio, como se momentaneamente rompesse o ordinário com aquele acontecimento fabuloso. O *girimunho*, portanto, representando uma travessia efêmera que assombra ao passo que rapidamente se desfaz, anuncia o ciclo sem fim da vida sertaneja, identidade que se confunde com a paisagem.

A imagem atual de Bastu, em oposição à juventude dos tempos de outrora, evidencia a permanência naquele lugar, de onde é impossível escapar, uma vez que se funde com sua existência. Aquela parte do Brasil esquecida e marcada por tamanha riqueza cultural que aos poucos é substituída por uma crescente homogeneização dos costumes, tem naquelas personagens sua representação absoluta. Da mesma forma, permanece com elas a casa enquanto "fundação da identidade humana", como afirma categoricamente Relph (1976), os santuários erigidos para o rito da vida banal que escondem em seu seio o extraordinário caráter do sertão.

Figura 86 - Bastu dentro do Rio São Francisco



Tanto no início quanto no fim do filme apreciamos a ancestralidade, aos poucos dissipada na população que envelhece e carrega consigo a tradição cultural que transborda diariamente no meio que vivem, um espaço que como um ente, nasce, cresce, porém não morre,

eternizando em suas superfícies o espírito dos seus moradores. Afinal, como conclui Bastu, "a gente não começa, nem acaba. A gente não é velho nem jovem, a gente vive".

A realidade particular apresentada em *Girimunho* na cidade de São Romão, fala também de uma universalidade, em que percebemos que a cultura brasileira só existe a partir da contribuição de tais culturas regionais. O Brasil originário, evocado nos relatos das vidas de Maria e Bastu, encontra-se impregnado no lugar que habitam e na maneira que encaram a vida. Essa cultura ancestral nos quatro cantos do país, se revela como forma de resistência e afirmação da identidade do povo brasileiro, moradores do mundo, acima da terra e debaixo do céu¹⁷⁷.

¹⁷⁷ HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 1980.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O QUE OS FILMES NOS FALAM

Iniciamos nossas considerações a partir do entendimento de que a relação do sujeito com o espaço habitado seria capaz de revelar traços da sua condição existencial, inerente ao habitar. Nesse sentido, encontramos uma direção reveladora em nossa busca por respostas, entendendo rapidamente que não encontraríamos soluções prontas, mas um caminho para outras e novas reflexões.

Ao pensarmos na relação do ser humano com o espaço, logo temos a espacialidade como algo indissociável do ser. Isso porque, ao reconhecer-se enquanto indivíduo, o homem identifica também o local em que está situado e o qual ocupa, enquanto habitante do mundo. O modo particular que o toma para si e faz de uma porção da terra um universo separado, demarcando um território e modificando significativamente não apenas a área que ocupa, mas também o entorno que a circunda, implica em uma concepção de valor que se apresenta de maneiras distintas nas diferentes partes do mundo. Esse valor é expresso materialmente, sendo facilmente notadas as modificações feitas pelo homem na natureza, resultando em uma paisagem única em consonância com as condições do local, previamente estabelecidas; assim como imaterialmente, através dos costumes e filosofias de vida. O conjunto de materialidades e imaterialidades formam aquilo que é entendido por cultura, e que está implicitamente relacionada com a noção de *genius loci*.

Ao reintroduzir o conceito do espírito do lugar, Norberg-Schulz acentua sua imprescindibilidade para que o ser humano possa habitar, alegando que é através da cultura que o indivíduo se enraíza na realidade, em que são imanentes a essa significados advindos de manifestações do mundo. Somado à estrutura do lugar, o *significado* aponta para o entendimento do *genius loci*, tratando-se de um elemento psíquico que permite o desenvolvimento do sentimento de pertencimento. Portanto, na análise fílmica destacamos os conceitos de espaço e caráter, dando a esse último, elevada importância, visto que a atmosfera geral expõe tanto sobre o lugar quanto sua organização tridimensional, com ambas inter-relacionadas de modo a estabelecer uma imagem espacial compreensível. Temos, pois, os elementos definidores do espaço como parte responsável por moldar também o caráter do lugar. Ainda, ao observar a relação do ser humano com o espaço habitado, adiciona-se a dimensão subjetiva, complementando a organização espacial. Nessa perspectiva, encontramos o espaço não apenas em sua condição geométrica, mas sobretudo, enquanto campo perceptual.

Observamos tomar corpo uma estrutura de análise à medida em que nos deparamos com as obras, partindo da associação entre ambiente natural e artificial, que é uma das chaves para a transformação do espaço em lugar, confirmando sua capacidade de revelar significados escondidos na localidade. A manifestação de tais significados é o objetivo original de tudo o que vem a ser construído. Assim, naturalmente o espaço habitado se nos apresentou, relacionado direta ou indiretamente com esses ambientes. Nesse ponto, a casa surge como uma das mais antigas criações humanas, relacionada diretamente com a maneira que o sujeito entra em acordo com a natureza e alcança um modo de habitá-la. Assim sendo, torna-se necessário entrar em acordo não apenas com o ambiente que o cerca, mas também com a natureza do próprio ser. Nas origens da humanidade o homem "constrói" o mundo enquanto se identifica com ele, sentindo-se pertencente a um lugar, de modo que nele consiga ainda se orientar.

Ao longo da história, novas configurações do espaço foram se estabelecendo, assim como novas dinâmicas em relação ao espaço construído, e é sabido que nem sempre as premissas de identificação e orientação foram levadas em conta. A perturbação de tal ordem é considerada por Norberg-Schulz (1980) como a principal fonte de alienação nas formas modernas de habitar, em que a crescente ausência de identificação com o espaço leva à produção de *não-lugares*. Resultado disso, é um desequilíbrio ambiental e humano, com cidades promotoras de modos de vida nocivos para a natureza e, conseqüentemente, para as pessoas que ocupam o espaço. É nesse sentido que atualmente encontramos uma espécie de homogeneização a nível mundial, resultado, sobretudo, da globalização, responsável por um gradativo apagamento de identidades locais que diferenciam os lugares e conferem a esses, valores particulares. É comum encontrarmos cidades monótonas, com construções que se repetem independente de características ambientais, com o objetivo de tornar imperativo o domínio tecnológico. Esses traços aparecem não apenas no espaço público urbano, mas adentram também as residências.

Presenciando na atualidade o predomínio de populações residentes em áreas urbanas em detrimentos das rurais, refletimos acerca da busca por tal harmonia onde a vida moderna molda os espaços, e deixa nele suas marcas. Não se trata de um retrocesso dos avanços tecnológicos, mas o reconhecimento da existência de um espírito do lugar, que deve ser respeitado para que se venha a construir o que quer que seja, garante a progressão, não de um espaço impessoal e desumano, mas que ofereça a possibilidade do homem sentir-se pertencente e onde possa imprimir as marcas da sua existência.

A casa se coloca, pois, como objeto capaz de oferecer uma multiplicidade de representações que guardam em suas concepções construtivas, assim como na intangibilidade com a qual é igualmente formada, componentes da essência do lugar. Notamos que não pode ser vista como um elemento isolado, mas como parte integrante de um todo. Assim, sendo um objeto que se situa na interseção entre ambiente natural e modificado pelo homem, a casa comunica-se com valores próprios ao ambiente ao mesmo tempo em que se conecta intimamente com os indivíduos que a ocupam. Paisagem e casa expressam os valores existenciais atribuídos espacialmente.

A partir disso, dadas as conotações assumidas pelo espaço somadas à complexidade contida na cultura e no *genius loci* como fundamentações derivadas, nos deparamos com as potencialidades de uma nova perspectiva: a de experienciar os lugares através do Cinema. A narrativa e a linguagem cinematográfica favoreceram a investigação proposta ao permitirem um acesso simultâneo a variadas dimensões espaciais, incluindo o tempo e o movimento, concomitante com a ordem poética respectiva às Artes. Isso inclui também uma expressão sociocultural própria, referente aos cenários contidos no filme. A *testificação* visual das paisagens que retratam características únicas, assim como das vivências de um povo de cultura firmada na tradição, é combinada com uma linguagem que expressa os valores captados pelos realizadores das obras cinematográficas, seja apenas enquanto testemunhas oculares ou inseridos nessas realidades.

Desse modo, o contato com o filme permitiu a visualização de qualidades e essências do espaço existencial ao fazer uma articulação de forma experiencial, como apontado por Pallasmaa (2012). Nesse sentido, buscamos confirmar a ideia de "cartografia moderna" explicitada por Bruno (2002), tomando o Cinema como um instrumento de exploração do espaço habitado, bem como de narrativas e geografias reais. Através do espaço perceptual notamos a consolidação da aliança entre Cinema e Arquitetura, com o filme sendo dotado de qualidades arquitetônicas assim como a Arquitetura é dotada de qualidades fílmicas. A seleção dos títulos realizada correspondeu a essas proposições, com obras analisadas que consideraram cenários reais, em sua maioria com atores não profissionais que, ainda que contendo elementos fictícios, interpretam suas próprias vivências, proporcionando uma sensibilidade perceptiva original para aquilo que é retratado.

Na primeira obra, *O vento nos levará* (1999), encontramos a paisagem desértica iraniana da pequena vila rural de Siah Dareh. Destacamos a princípio sua distância não apenas

geográfica, mas sobretudo morfológica, da cidade grande em que a vida moderna passa a gradativamente moldar as paisagens e os costumes. Essa localização remota, um reminiscente das tradições que se revela como uma aparição, se contrapõe à chegada dos repórteres metropolitanos que comentam estarem perdidos na vastidão da natureza. Não vemos os personagens, que se encontram dentro do carro visto ao longe, mas somos impactados nos minutos iniciais, assim como eles o são, com o ambiente natural que os guia ao lugar ao qual se destinam. A predominância dessa natureza é o que estabelece durante todo o filme uma conexão com o que descreve Norberg-Schulz (1980) acerca dos "lugares sagrados". Constituindo um microcosmo a partir de elementos naturais, como rochas e vegetação, lugares como este resgatam um sentido de primitividade, em que esses atributos contribuem para o tornarem significativo.

Na realidade demonstrada em *Siah Dareh*, vemos símbolos enraizados que, através destes, homens e mulheres se orientam e identificam a partir de espacialidades, como na cultura islâmica ligada à verticalidade dos sinais. Em grande parte do espaço construído, os moradores da vila transitam por meio dos telhados, e apesar de nunca explícito na narrativa, é através daquelas travessias rumo à verticalidade que desvendamos seus modos de vida, como se naquele movimento repousasse uma expressão do ser.

As construções camufladas, que em um primeiro olhar se confundem com as montanhas terrosas, como se estivessem nelas esculpidas, metaforizam sobre a relação íntima entre aquilo que foi alterado pelo homem e a natureza circundante. O entendimento do ambiente natural baseia-se em uma experiência primitiva da natureza enquanto um conjunto de forças. Em *Siah Dareh*, as construções são também afetadas por essas forças, como se as formas assumidas não pudessem ser contrariadas.

É nesse contexto que são expostas as casas dos moradores da vila, feitas de materiais da terra, e envoltas por barreiras que ao mesmo tempo em que permitem o contato constante com o ambiente natural, afasta os desconhecidos do seu interior. Nessa configuração, fica implícita a integração sagrada com o entorno, numa harmonia que conforma aquele estilo de vida. A exegese espiritual islâmica contrapõe o exterior e o interior, exigindo a manutenção da vida íntima, porém, os pátios internos que se abrem para fora consideram o ambiente natural como parte daquele universo místico.

Os repórteres, que acharam que não chegariam a lugar nenhum, na verdade se direcionavam para um pedaço de terra que guarda em si a essência do lugar, com espaço e caráter expressos na imagem arquetípica da vila. Ao alegar que os ancestrais escolheram a sua localização e a construíram, o menino Farzad que os encontra no meio do caminho, demonstra a reverência pela cultura local passada entre gerações, que garante a conservação do *genius loci* através dos tempos.

No segundo filme, *Casa de Lava* (1994), nos deparamos com uma história passada em uma das ilhas do arquipélago de Cabo Verde. Além de se tratar de uma ilha, na realidade analisada encontra-se também outro elemento determinante na delimitação arquetípica do lugar: o vulcão. Não por acaso nomeada de Ilha do Fogo, a localidade é marcada pela mais alta formação vulcânica de Cabo Verde. Estando ainda atualmente ativo, o vulcão teve suas últimas erupções nos anos de 1951, 1995 e 2014. Curioso observar que ainda assim, se trata de uma área utilizada para a agricultura e criação de animais, sobretudo no povoado de Chã das Caldeiras que se situa às margens do vulcão, estabelecendo uma relação com seus moradores de dependência em contraposição ao iminente terror. No povoado, assim como está no filme, as encostas das montanhas são utilizadas para o cultivo e pastoreio, enquanto as lavas vulcânicas são empregadas como material construtivo, duas partes fundamentais da sobrevivência: o alimento e o abrigo.

É por esse motivo que as *casas de lava* se apresentam também como objeto crucial na experiência do lugar, sendo um exemplo da visualização, complementação e simbolização da natureza através das modificações realizadas pelo homem. Na narrativa, sujeitos às forças externas que compõem aquele universo, os personagens habitantes de Chã das Caldeiras constroem verdadeiros protótipos do ambiente natural que os cerca, como se precisassem de autorização para habitar ali, num acordo silencioso que, ainda que momentaneamente, lhes garante a vida. O título do filme é simbólico ao conferir uma centralidade às *casas de lava*, renunciando uma existência humana a elas associada.

Assim como em *Siah Dareh*, ao partirmos do ambiente natural para alcançar o entendimento do *genius loci* da Ilha do Fogo e do povoado de Chã das Caldeiras, encontramos nas características que compõem a paisagem indicativos da sua estrutura espacial e do seu caráter. Ambos são dotados de elementos secundários como cores, texturas e vegetação, determinantes nessa definição. A escassez vegetativa, relacionada à ausência de chuvas e um clima rigoroso com a predominância de ventos desérticos, brota com timidez entre as rochas

vulcânicas que sobressaem em todos os espaços. Isso culminaria em uma população que resiste junto da natureza, tendo na luta diária pela sobrevivência a construção de sua identidade. São precisamente as particularidades naturais que determinam a organização social, a partir de traços como a cordialidade e o acolhimento. As estreitas relações de vizinhança são expressas na constante presença de pessoas em frentes às casas e nas festividades que acontecem tanto na área externa da morada, quanto em seu interior. A habitação acompanha a identidade cultural do lugar, abrigando hábitos que priorizam a coletividade, em detrimento da individualidade.

Motivados também pela falta de recursos e dificuldades enfrentadas no lugar, os moradores da ilha incorporam em sua história a emigração como esperança para uma nova vida, não abandonando, no entanto, a saudade da pátria. No retorno forçado do personagem Leão à Ilha do Fogo, a primeira frase que profere ao acordar do coma, ainda assim, é uma expressão de pertencimento à terra, vinda do seu íntimo.

É quando no terceiro filme selecionado, presenciamos uma experiência completamente diferente das duas anteriores. Em *Vitalina Varela* (2019), contemplamos a realidade de um bairro majoritariamente ocupado por imigrantes cabo-verdianos na metropolitana Lisboa, em Portugal. Sendo a cidade um espaço formado por uma multiplicidade de lugares, o bairro de Cova da Moura emerge como um lugar incomum, destacado do restante do espaço urbano, com aproximações e distâncias, simultaneamente. Ainda que Lisboa seja uma localidade envolta por rios tendo, assim, uma ligação com a natureza circundante, o mesmo não pode se dizer do bairro em análise. Esse ponto revela uma característica que comumente se repete nos grandes aglomerados urbanos, retratando uma relação enfraquecida ou praticamente perdida com o ambiente natural. Isso levaria seus moradores, por vezes, a trazerem consigo formas que possuam origem em outros lugares. A chegada da viúva cabo-verdiana Vitalina, para habitar a casa do falecido marido em Cova da Moura, reflete essa situação.

Ao chegar em um país estranho, o primeiro impacto sentido se dá no contato com a paisagem. Acostumada com a onipresença da natureza, Vitalina se depara com o popularmente chamado *bairro de lata*. As construções dispostas desordenadamente e comprimidas umas às outras confirmam a degradação e a informalidade que permeiam a localidade, bem como a sensação de *desterritorialização* dos imigrantes vindos de longe. No filme, aqueles homens e mulheres expatriados se veem diante da necessidade inconsciente da busca por objetos que os permitam se identificar e orientar em um novo espaço.

Através do modo que se apropriam e se relacionam com as casas que passam a ocupar, os personagens se estabelecem como *seres-no-mundo*, apesar de relegados a espaços marginais, aos quais são destinados após a peregrinação que os retira violentamente da sua terra. Eles revestem as fachadas com cores que acessam lugares específicos da memória, reproduzem práticas que os transportam de volta para onde nasceram, e convivem através de trocas e solidariedade que assim como antes, os permitem a sobrevivência.

O abandono experimentado pela população cabo-verdiana em *Vitalina Varela* difere significativamente do que é mostrado em *Casa de Lava*, no tocante, principalmente, às profundas relações que os habitantes da Ilha do Fogo desenvolviam com o ambiente natural. Ainda que encarando a escassez de recursos, o sentimento de pertencimento a um lugar permite o fortalecimento cultural, expressos na vida, nos costumes e nas expressões artísticas da cidade. As palavras de lamento de Vitalina demonstram a agressividade decorrente do desequilíbrio dos aspectos de identificação e orientação, que configuram como as bases do habitar. A ausência do sentimento de pertencimento, com a casa de Cabo Verde que foi perdida, e a dificuldade na percepção dos significados contidos no novo ambiente, ocultando seu *genius loci*, se mostra tão ou mais prejudicial que o fator econômico da pobreza. O estabelecimento do lugar vincula-se, pois, à identidade humana.

Por fim, percorremos o sertão mineiro com uma realidade brasileira, no filme *Girimunho* (2011). Nos afastamos mais uma vez das grandes cidades e experienciamos as particularidades de uma cidade interiorana ribeirinha, às margens do emblemático Rio São Francisco. Figura central de diversas canções, poesias e contos, o *Velho Chico* compõe tradicionalmente o imaginário brasileiro. Seu papel aqui é crucial pois, assim como evidenciado no anterior contexto insulano, a água é reconhecidamente um elemento primitivo, e por esse motivo, tem um grande poder de conferir identidade ao local. Em *Girimunho*, o rio assume o papel de uma entidade que dita o curso a ser percorridos, ao mesmo tempo em que guarda o folclore, a memória e a história de São Romão, cidade em que se passa a narrativa. Atuando como testemunha dos eventos ali vivenciados, banais ou fantásticos, suas águas acolhem a protagonista Bastu, enquanto moça e enquanto velha, aparecendo geralmente em silêncio ou acompanhada por uma *narração em off*, nos dando a impressão de que naquele ciclo infinito seu corpo incorpora-se ao rio, como um só organismo vivo. Ao recolher-se em sua casa, com uma típica arquitetura sertaneja, somos levados a reconhecer muito mais do que a simplicidade e adaptabilidade que lhe são características. Como o restante do universo ali exposto, a

habitação abre-se como portadora de anos de histórias e tradições que ajudaram a construir a imagem do ribeirinho habitante do sertão. Como o rio, a casa é indissociável do indivíduo.

São Romão, que em sua ocupação original era conhecida como a ilha dos índios Caiapós, constitui-se como uma lenda. Para adentrar seu território, é preciso a permissão do *Velho Chico*. Nas suas ruas, o tom pacato onde nada parece acontecer é subvertido pelo som ancestral do batuque de Dona Maria do Boi, que percorre o chão de pedra diante das construções coloniais, seguida pela folia e pela dança. Na história do filme, a aparição fantasmagórica de Feliciano, falecido marido de Bastu, em sua antiga casa, se apresenta ao espectador como algo crível. Bastu ilumina a sala de ferramentas na tentativa de afastar a assombração e arrasta os instrumentos de trabalho de um canto para outro, mas seu esforço se mostra em vão uma vez que personagem e espaço se confundem. Mesmo após a morte, Feliciano permanece ali, encarnado no lugar que tem o seu caráter fundido ao caráter dos seus moradores. São eles, juntamente com as construções e o ambiente natural marcado sobretudo pelo rio, que concretizam o *genius loci*, na materialização do imaginário local.

O sertão mítico se revela pouco a pouco, não só nos causos contados durante a narrativa, mas principalmente no espaço existencial que invoca o Brasil originário construído pelos índios e pelos povos africanos. Girimunho sussurra que um lugar que despreza sua história morre aos poucos, pois é através dela que se imortalizam os valores que fazem dele um lugar único.

Ao fim da jornada, nos deparamos com uma infinidade de perspectivas. Em meio a abstrações e concretudes temos, pois, a casa como objeto comum a todas as realidades. As teorias existentes e já conhecidas, tensionadas pela imagem cinematográfica, permitem uma viagem nos sentidos geográficos, artísticos e filosóficos. No início, refletimos sobre o espaço. Posteriormente, nos vimos diante da noção de lugar, relacionada a uma *experiência* espacial. São as experiências concretas que nos situam em um espaço existencial vivido, enquanto parte de um grupo cultural, como defende Relph (1999). Essa expressão do espaço é, portanto, culturalmente definida, sendo responsável pela criação de símbolos e significações compartilhados. Através da experiência possibilitada pelo Cinema, adentramos lugares sagrados, com objetos significativos que se destacam pela forma com que são reverenciados por seus moradores. A predominância do ambiente natural, com árvores, formações rochosas, corpos d'água, impõe uma atmosfera ao lugar que molda a maneira com que este vem a ser apropriado. Inevitavelmente, vincula-se à identificação e orientação do indivíduo no espaço, possibilitando-o sentir-se pertencente e habitar poeticamente. Isso apenas acontece quando

somos capazes de compreender a revelação dos objetos que formam o ambiente, pois é com esse propósito que eles são estabelecidos: revelar significados enquanto reunidos em um microcosmo.

Diante de uma realidade em que essa relação é corrompida, presenciamos o desequilíbrio entre ser humano e espaço. Mesmo que diante de uma situação de pobreza e vulnerabilidade, a falta de identificação com o lugar se mostra ainda mais prejudicial ao convívio humano, em que as relações fragmentárias com o ambiente natural, comuns nos grandes centros urbanos, impossibilitam a plenitude do habitar. Vinculada ao sentimento de pertencimento, e disposta na interseção entre o que é de fora e o que é de dentro, a casa pode ser vista como uma das expressões de um "lugar concreto". Na mesma medida em que complementa o ambiente natural, a sua construção corresponde ao indivíduo subjetivamente, atuando como uma forma de manifestação do *genius loci* e estabelecimento do *ser-no-mundo*.

Compreendemos que, naturalmente, as estruturas espaciais se modificam. Mas como atesta Noberg-Schulz (1980), não necessariamente o *genius loci* precisa ser perdido. A preservação do espírito do lugar, acessado por meio do encontro do indivíduo com seus aspectos formadores que ativam nossa consciência corporal, funde identidade com experiência espacial. A perda do senso de lugar implica em experiências medíocres e no gradativo apagamento cultural, minando os significados que são parte de necessidades humanas profundas. Quando as casas e os lugares em que estão inseridas passam a ser incluídos em uma lógica generalizante, o sujeito que os habita conseqüentemente caminha para encontrar-se desorientado e perdido no mundo.

Eis, portanto, uma das chaves para a trilha do autoconhecimento e entendimento da Arquitetura em sua essência: o aprofundamento da noção de lugar. A presente dissertação nasce com objetivo de promover o diálogo a partir de tais reflexões. Destacamos a importância da Arte em estudos interdisciplinares que, sensibilizando nossa percepção, permite conhecer realidades distantes. Retenhamos em mente que, enquanto viajantes do mundo – casa que habitam os mortais – ou mesmo do interior da nossa morada, que por vezes somos impossibilitados de deixar, como no tempo presente em que vivemos, é na vastidão que nos cerca que se encontram as respostas para as perguntas que ciclicamente nos perseguem. Basta um olhar atento.

REFERÊNCIAS

- ALVES, I. M. A ensaística e o trabalho científico. **Logos**, v. 7, n. 2, p. 14-17, 2000.
- AMENGUAL, B. Lumière é o realismo. In: NOGUEIRA, C; BAPTISTA, L; CHIARETTI, M. (org.). **Catálogo: Lumière cineasta**. São Paulo: CCBB, 2020. p. 104-117.
- ANDRADE, E. **Histoire economique des iles du cape vert de la "decouverte" à la independance (1460 - 1975)**. 1984. 486 p. Tese, Université Paris, Paris, 1984.
- AUMONT, J. **A imagem**. Tradução: Estela S. Abreu; Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2002. 317 p.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 256 p.
- BAZIN, A. **What is Cinema? Volume 1**. Berkeley: University of California Press, 1967. 183 p.
- _____, A. **O Cinema, Ensaios**. 1. ed. Tradução: Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. 326 p.
- BOLLE, W. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BOLLNOW, O. F. **O homem e o espaço**. 22. ed. Tradução: Aloísio L. Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2019. 327 p.
- BORGES, M. C. **Os errantes do sagrado: uma geoantropologia dos tempos e espaços de criadores populares de cultura em São Romão, norte de Minas Gerais**. 2010. 242 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- BRUNO, G. **Atlas of emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. Nova York: Verso, 2002. 496 p.
- BURCH, N. **Práxis do Cinema**. Tradução: Nuno Judice; Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa, 1973. 206 p.
- CARVALHO, M. L. **O desenvolvimento local e a imigração Cabo-verdiana: um olhar sobre a comunidade da Cova da Moura**. 2010. 95 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Diversidades Locais e Desafios Mundiais: Análise e Gestão) - Departamento de Economia Política, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2010.
- CASSIRER, E. **A Filosofia das formas simbólicas, Primeira Parte: A linguagem**. 1. ed. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 416 p.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. 5. ed. Tradução: Guy Reinaud. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. 418 p.

CHESHIRE, G. Como ler Kiarostami. In: SAVINO, F.; CHIARETTI, M. (org.). **Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016. p. 53-78.

COSTA, P. **Casa de Lava - Caderno**. [Entrevista concedida a] Carla Henriques. Arte Capital, 2006. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa>. Acesso em: 5, agosto, 2021.

COSTA, J. M. C. **Plano detalhado de Chã das Caldeiras na Ilha do Fogo - Cabo Verde**. 2014. 102 p. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

COSTA, I. B.; MESQUITA, H. M. **Tipos de habitação rural no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 1978. 72 p.

COSTA, P. House of the Spirits. [Entrevista concedida a] Jordan Cronk. FilmComment, 2020. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/house-of-the-spirits-pedro-costa-interview-vitalina-varela/>. Acesso em: 3, agosto, 2021.

CRUCHINHO, F. **Pedro Costa: Relações de Sangue**. Utrecht: *Portuguese Cultural Studies*. V. 3. 2010.

DABASHI, H. Khwājah Naṣīr al-Dīn al-Ṭūsī: the philosopher/vizier and the intellectual climate of his times. In: NASR, S; LEAMAN, O. (org.). **History of Islamic Philosophy**. Abingdon: Routledge, 2015. p. 940-1039.

DAMATTA, R. **A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 164 p.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

DUARTE, D. R.; MAIA, C.; MOURÃO, P. (org.). **O Cinema de Pedro Costa**. São Paulo; Rio de Janeiro; Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. 115 p.

EISENSTEIN, S. Montage and Architecture. **Assemblage Journal**, Estados Unidos, n. 10, p. 110-131, dez. 1989.

ELENA, A. **The Cinema of Abbas Kiarostami**. Tradução: Belinda Coomes. Londres: Saqi books, 2005.

FABRIS, M.; CALHEIROS, A.; CALIL, C. A. (org.) **Esplendor de Visconti**. [S.l.: s.n.], 2002.

FERNANDES, J. M. **Cidades e casas da Macaronésia, Vol. 1: Evolução do território e da arquitectura doméstica nas ilhas atlânticas sob influência Portuguesa - quadro histórico do séc. XV ao séc. XVIII**. 1992. 312 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1992.

FILHO, J. L. **Cabo Verde, retalhos do cotidiano**. Lisboa: Caminho, 1995. 248 p.

FREYRE, G. **Casa-grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. Recife: Global Editora, 2003. 375 p.

_____. **Oh de casa!**. Recife: Artenova, 1979.

GARDIES, A. A cidade Lumière. In: NOGUEIRA, C; BAPTISTA, L; CHIARETTI, M. (org.). **Catálogo: Lumière cineasta**. São Paulo: CCBB, 2020. p. 92-103.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIEDION, S. **El presente eterno: Los comienzos del arte**. Tradução: Maria L. Balseiro. Barcelona: Alianza Editorial Sa, 1995. 664 p.

GIGLIA, A. **El habitar y la cultura: perspectivas teóricas y de investigación**. Barcelona: Antrophos Editorial, 2012. 159 p.

GODINHO, M. A. S. **Cova da Moura: Bairro "histórico" em evolução**. 2010. 150 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Ciência e tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

GOIS, P. (org.) **Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana**. Lisboa: ACIDI, 2008. 262 p.

GOMBRICH, E. **A história da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2000. 714 p.

HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar**. In: HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Petropolis: Vozes, 2001.

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL OF KERALA. Jean Luc-Godard in conversation with C S Venkiteswaran. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwquFZlitTU&t=3678s>. Acesso em: 04 de março de 2021.

KIANI, Z.; AMIRIPARYAN, P. Analyzing the Homogenous Nature of Central Courtyard structure in Formation of Iranian Traditional Houses. **Procedia Social and Behavioral Sciences**, [s.l.], n. 216, p. 905 - 915, out. 2016.

KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami - Coleção Mostra Internacional de Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 328 p.

KOCH-GRUNBERG, T. **Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil - 1903-1905**. Manaus: Cedem, 1995. 79 p.

KOECK, R. **Cine-Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and cities**. Nova York: Routledge Taylor & Francis group, 2013. 212 p.

LEFEBVRE, H. **A produção do espaço**. Tradução: Doralice B. Pereira; Sérgio Martins. [s.l] [s.n], 2006. 476 p.

- _____, H. **O direito à cidade**. 5. ed. Tradução: Rubens E. Frias. São Paulo: Centauro, 2011.
- LEITÃO, L. Dora, uma arquitetura para sonhar. **Arq.urb**, São Paulo, n. 8, p. 8-14, jul. 2012.
- _____, L. **Quando o ambiente é hostil**. 2. ed. Recife: Editora UFPE, 2014. 164 p.
- LEITÃO, L.; LACERDA, N. O espaço na geografia e o espaço da arquitetura: reflexões epistemológicas. **Cadernos Metr pole**, São Paulo, v.18. n. 37, p. 803 - 822, set/dez. 2016.
- LEMOS, C. A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. 158 p.
- LIMA, A. M. **A Poética de Sérgio Frusoni: Uma Leitura Antropológica**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Português, 1992. 295 p.
- MARICATO, E. (org.) **A produ o capitalista da casa e da cidade no Brasil industrial**. São Paulo: Editora Alfa- mega, 1982. 166 p.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradu o: Lauro Ant nio; Maria E. Colares. 4. ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. 333 p.
- MARTINS, O. **Flagelados do Vento Leste**. Cabo Verde: 1974.
- MELEIRO, A. **O novo cinema iraniano: Arte e interven o social**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. 159 p.
- MENEGHETTI, F. K. O que   um ensaio-teórico?. **Revista de Administra o Contemporânea**, Curitiba, v. 15, n. 2, p. 320 - 332, mar/abr. 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percep o**. Tradu o: Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo, 1999. 662 p.
- _____, M. **O olho e o espírito**. Tradu o: Paulo Neves; Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- METZ, C. **Film Language: A semiotics of the Cinema**. Tradu o: Michael Taylor. Nova York: Oxford University Press, 1991. 268 p.
- MUMFORD, L. **A cidade na história: suas origens, transforma es e perspectivas**. 4. ed. Tradu o: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 741 p.
- NESBITT, K. **Uma nova agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NEVES, C. S. C. **Materiais e técnicas construtivas de baixo custo para a constru o em Cabo Verde**. 2014. 128 p. Disserta o (Mestrado Integrado em Arquitetura) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.
- NORBERG-SCHULZ, C. **Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture**. Nova York: Rizzoli, 1980. 216 p.
- _____, C. **Arquitectura Occidental**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999. p. 223.

NUNES, A. **Chã das Caldeiras: História, cultura e potencialidades - 1912 a 2014**. [Cabo Verde]: [s.n.], [2015]. 179 p.

OLIVIER, P. **Built to meet needs: cultural issues in vernacular architecture**. 1. ed. Oxford: Architectural Press, 2006. 445 p.

ONGARO, D. B. Z. **Geopoéticas do espaço e da mobilidade: performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina**. 2016. 109 p. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

PALLASMAA, J. **Os olhos da pele: A Arquitetura e os sentidos**. 1. ed. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011. 76 p.

_____, J. The existential image: Lived space and architecture. **Phainomenon**, [s.l.], n. 25, p. 157 - 173, out. 2012.

_____, J. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na Arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013. 152 p.

_____, J. **Habitar**. Tradução: Alex G. Imirazaldu. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016. 128 p.

RAGLAN, L. **The temple and the house**. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1969. 236 p.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986. 155 p.

RANCIERE, J. **The intervals of Cinema**. Tradução: John Howe. Nova York; Londres: Verso, 2014. 153 p.

RAPOPORT, A. **House, form and culture**. 1. ed. Milwaukee: Pearson, 1969. 146 p.

RELPH, E. **Place and placelessness**. Londres: Pion Limited, 1976. 156 p.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2015. 368 p.

ROLNIK, R. **Guerra dos lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015. 424 p.

ROSA, J. G. **Grande sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1969. 496 p.

ROSÁRIO, F. ALVAREZ, I. V. (org.) **New approaches to cinematic space**. Londres: Routledge, 2019.

ROSENBAUM, J. Assistindo em casa aos filmes de Kiarostami. In: SAVINO, F.; CHIARETTI, M. (org.) **Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016. p. 79-89.

RYKWERT, J. **A casa de Adão no paraíso**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. 288 p.

SADOUL, G. **História do Cinema mundial, Volume 1: das origens a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1963. 314 p.

SAEED-VAFA, M.; ROSENBAUM, J. **Abbas Kiarostami**. Illinois: University of Illinois Press, 2003. 149 p.

SAINT-MAURICE, A. **Identidades reconstruídas: Cabo-verdianos em Portugal**. 1 ed. Oeiras: Celta Editora, 1997. 171 p.

SANTANA, L. Siah Dareh: Terrazas y paisaje en Abbas Kiarostami. **Proyecto, Progreso, Arquitectura**, Sevilla, n. 21, p. 100 - 111, nov. 2019.

SAVINO, F.; CHIARETTI, M. (org.) **Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016. 272 p.

SHAFIEE, B. **Architectural Interpretation of Kiarostami's Poetic Cinema**. 2020. 114 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - University of Waterloo, Waterloo, 2020.

SIMMEL, G. A ponte e a porta. Tradução: Simone Maldonado. **Revista de Ciências Sociais Política Trabalho**, n.12, p. 11-15, dez. 1996.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 297 p.

TEIXEIRA, F. E. **Cinemas “Não narrativos”: Experimental e documentário – passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983. 250 p.

VANOYÉ, F; GOLIOT-LETÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. 151 p.

VASCONCELOS, D. L. A. P. **História média de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Impr. Oficial de Minas, 1918. 348 p.

WALKER, F. D. **The romance of the black river: The story of C.M.S Nigeria mission**. London: The Camelot press, 1931. 267 p.

WEIMER, G. **Arquitetura popular brasileira**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 334 p.

XAVIER, I. (org.) **A experiência do Cinema: antologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. 475 p.

_____, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.

ZEVI, B. **Saber ver a Arquitetura**. Tradução: Maria I. Gaspar; Gaeten M. Oliveira. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 240 p.