

ARQUITETURA COMO AUTOBIOGRAFIA
FILMES DE **HEINZ EMIGHOLZ**

Desenho (211) A base da maquiagem

“Abaixo, à direita, encontram-se as últimas palavras do poema em prosa *Le Démon de l'analogie*, de Stéphane Mallarmé: Absurdo, Significação, Diferente, Personalidade, Morte, Tormento. Acima, um feixe fixado ao cabo elétrico com grilhões desaparece em um buraco engessado na parede da sala do edifício histórico Zippelhaus, em Hamburgo. Nesse espaço foi rodado o filme *Demon*, que mostra detalhes arquitetônicos do Palácio d'Abraxas, de Riccardo Bofill (1982), em Saint-Quentin-en-Yvelines, próximo a Paris. Esses detalhes tornam-se também visíveis no filme *O bando sagrado*. Montado como um 'Versalhes do povo', um céu potemkiniano do Estado social, no qual Klaus Behnken e John Erdman interpretam os anjos Roy e Jon, que cantam a música de Nikolaus Utermöhlen, *Innsbruck, ich muss dich lassen* [Innsbruck, tenho que deixá-la]. Ao fundo, vê-se na lápide de Georges Rodenbach, em Paris, o torso, a axila direita e a cabeça de um homem de bronze oxidado. Na parte em que você põe a mão, muitas pessoas já tocaram. Ali, o bronze brilha em tons dourados, como um denominador comum.”

(Extraído de: *Arsenal*, 11 de março de 1993)

ARQUITETURA COMO AUTOBIOGRAFIA

FILMES DE HEINZ EMIGHOLZ

30 de julho a 13 de agosto, 2015

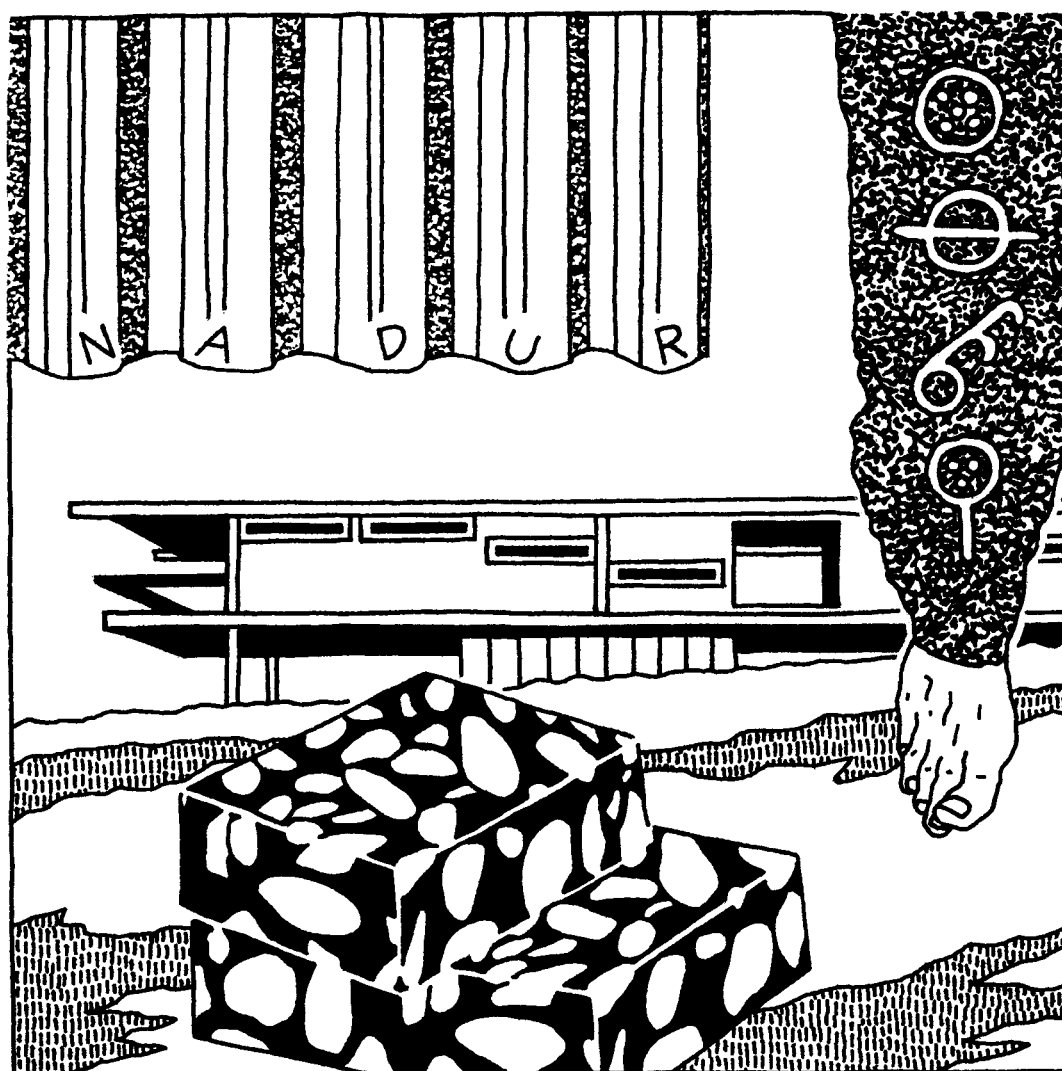
Centro Cultural São Paulo

R. Vergueiro, 1000 - Paraíso
São Paulo - SP | 01504-000

Informações: (11) 3397-4002

Preço do ingresso: R\$1,00

Sala Paulo Emilio - 99 lugares
Sala Lima Barreto - 99 lugares



Convidamos a todos para a mostra *Arquitetura como autobiografia: Filmes de Heinz Emigholz*, que ocorrerá entre os dias 30 de julho e 13 de agosto, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Com 24 filmes, entre longas e curtas metragens, esta é a maior retrospectiva de filmes do celebrado artista e cineasta alemão Heinz Emigholz fora da Alemanha e conta com a presença do diretor para duas conversas abertas ao público. Todos os filmes são inéditos no Brasil e serão apresentados em seus formatos originais de projeção (35mm, DCP e arquivo digital em alta resolução).

Gostaríamos de agradecer às distribuidoras de cinema *Filmgalerie 451*, *Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.* e *AMOUR FOU Vienna*, por nos oferecerem concessões para que a mostra fosse viabilizada. Em especial, Viviana Kammel, da *Filmgalerie 451* – a principal distribuidora dos filmes de Emigholz – por trabalhar conosco atenciosamente desde a concepção deste projeto.

O *Centro Cultural São Paulo* foi escolhido não apenas pela qualidade do espaço de cinema, mas também porque sua arquitetura dialoga diretamente com a arquitetura retratada nos filmes de Emigholz, oferecendo ao público uma experiência in loco similar à experiência proporcionada pelos filmes que abordam o tema. Agradecemos aos curadores de cinema do *CCSP*, Célio Franceschet e Letícia Santinon, pela calorosa recepção ao projeto e por tornar o *Centro Cultural São Paulo* um parceiro na realização da mostra.

Nossos agradecimentos ao programador cultural do *Goethe Institut São Paulo*, Luiz Rangel, por viabilizar a parceria com a instituição, cujo aporte financeiro e apoio institucional foi fundamental para a realização do projeto.

Arquitetura como autobiografia: Filmes de Heinz Emigholz foi concebida a partir de uma conversa sobre a arquitetura como protagonista no cinema e desenvolvida ao longo de dois anos. O catálogo busca estender o projeto para além das salas de cinema e aprofundar o público no processo de Heinz Emigholz.

Desejamo-lhes uma ótima mostra e esperamos encontrá-los na sala de cinema ou explorando a arquitetura ao seu redor. ■

Prefeitura de São Paulo

Fernando Haddad

Secretaria de Cultura

Nabil Bonduki

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**Direção Geral**

Pena Schmidt

Divisão Administrativa

Diogo Lima Oliveira e equipe

Divisão de Curadoria e Programação

Pena Schmidt e equipe

Divisão de Acervo, Documentação e Conservação

Aloysio Lazzarini de Almeida Nogueira

Divisão de Bibliotecas

Juliana Lazarim e equipe

Divisão de Produção e Apoio a Eventos

Luciana Mantovani e equipe

Divisão de Informação e Comunicação

Marcio Yonamine e equipe

Divisão de Ação Cultural e Educativa

Alexandre Araujo Bispo e equipe

Coordenação Técnica de Projetos

Priscilla Maranhão e equipe

Curadoria de Audiovisual

Célio Franceschet e Letícia Santinon

GOETHE INSTITUT SÃO PAULO**Diretoria do Goethe-Institut São Paulo e da América do Sul**

Katharina von Ruckteschell-Katte

Diretoria de Programação Cultural

Martin Bach

Programação cultural

Luiz Rangel

Isabel Hölzl

Tatjana Lorenz

Lorena Vicini

Comunicação

Simone Malina

Gabriel Rodrigues Borges

ARQUITETURA COMO AUTOBIOGRAFIA: FILMES DE HEINZ EMIGHOLZ**Realização e produção**

Anamaué

Curadoria

Aaron Cutler

Mariana Shellard

Distribuidoras dos filmes de Heinz Emigholz

Filmgalerie 451

Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.

AMOUR FOU Vienna

Legendagem

4Estações

Coordenação de produção e Coordenação editorial

Mila Zacharias

Assistente de produção

Ana Carolina Druwe

Projeto gráfico

Catharine Rodrigues

Organização editorial

Aaron Cutler

Mariana Shellard

Tradutores

Mariana Shellard

Hedda Malina

Revisão

Duda Costa

Gilda Morassutti

Edite Rothje

Agradecimentos

Lucius Barre

Phil Coldiron

Heinz Emigholz

Barry Hoggard

Tanja Horstmann

Dulce Horta

Stephen Lan

Viviana Kammel

Gesa Knolle

Monika Mairhofer

Olaf Möller

Frieder Schlaich

Benjamin Seroussi

Carolin Stern

Andrew Tracy e *Cinema Scope*

James Wagner

Corinne Weinhofer

Carsten Zimmer

INTRODUÇÃO**02**

De ator a observador: uma introdução à obra de Heinz Emigholz

Aaron Cutler e Mariana Shellard

ARGUMENTO DA SÉRIE *FOTOGRAFIA E ALÉM***14**

Narração — Espaço — Projeção

Heinz Emigholz

ENTREVISTA**18**Arquivos Pessoais: Heinz Emigholz fala sobre *Perret na França e Argélia*

Entrevista com Heinz Emigholz por Aaron Cutler

SINOPSES**28****FILMOGRAFIA GERAL****44****PROGRAMAÇÃO****48**

De ator a observador: uma introdução à obra de Heinz Emigholz

Aaron Cutler e Mariana Shellard

Há mais de vinte e cinco anos o artista alemão Heinz Emigholz procura transmitir a passagem do tempo no cinema através da arquitetura. Seus filmes apresentam passeios contemporâneos por edifícios e outros espaços arquitetônicos, mostrando como são habitados e como foram transformados por seus usuários ao longo de sua história. Os filmes focam trabalhos de arquitetos modernistas como Louis Sullivan, Rudolph Schindler, Pier Luigi Nervi, Auguste e Gustave Perret, entre outros. Estes arquitetos e suas obras são apresentados a partir de um ponto de vista pessoal, oferecendo ao espectador um recorte sobre a herança que o século XX deixou ao século XXI.

Emigholz está envolvido em todas as etapas da criação de seus filmes. Ele os dirige, escreve, edita, fotografa e produz por meio de sua própria produtora, Pym Films. Ao longo de sua carreira realizou mais de cem filmes, dos quais um conjunto de vinte e quatro compõe a programação desta mostra – a maior do artista já realizada fora da Alemanha.

O programa corresponde à série em processo *Fotografia e além* e dois importantes precursores, sendo que um deles, *O prado das coisas*, terá sua estreia internacional em uma nova restauração em DCP durante a mostra. Este artigo introduz a obra de Emigholz, com ênfase nos filmes da mostra – todos inéditos no Brasil –, que participaram de inúmeros festivais internacionais em cidades como Berlim, Buenos Aires, Jerusalém, Locarno, Nova Iorque, Roterdã, Toronto e Viena.

O título *Arquitetura como autobiografia: Filmes de Heinz Emigholz* faz referência a uma subsérie homônima de *Fotografia e além*, que engloba seus filmes mais conhecidos sobre importantes arquitetos modernistas. E também faz referência à própria biografia do artista, como explica na entrevista presente neste catálogo. Ainda fazem parte do catálogo textos e desenhos autorais seus, sinopses dos filmes inclusos na mostra e a filmografia geral do artista.

Primeiros filmes

Emigholz nasceu perto de Bremen, em 1948, e estudou desenho, literatura e filosofia antes de migrar para o cinema. Desde o início de sua carreira explorou outras atividades artísticas, como o desenho e a escrita, que compartilham os mesmos temas de seus filmes, e ainda atuou em filmes próprios e de outros diretores. Em 1974, começou uma série de desenhos, em processo, chamada *Die Basis des Make-Up* [A base da maquiagem], a qual, como em alguns de seus filmes, remete a um diário surrealista com imagens frequentemente eróticas, bélicas e melancólicas.

O cinema foi inicialmente abordado por Emigholz em uma investigação sobre a construção do tempo a partir do material fílmico. O artista fotografava sequencialmente paisagens com a linha do horizonte bem definida em campos essencialmente despovoados, casas em áreas urbanas e corpos de água. As sequências de imagens eram então reorganizadas, tendo como base complexas partituras visuais que retratavam movimentos de câmera mecânicos, como pans horizontais e zoons, impondo-os sobre a linha do horizonte.

Segundo o artista, seu início no cinema veio a partir de um interesse em juntar diferentes configurações de trechos temporais como se fossem matéria física. Ele acreditava que o cinema era uma espécie de arquitetura imaginária cuja base era formada por unidades de tempo. Após os primeiros filmes silenciosos, Emigholz passou a utilizar trilhas sonoras, como em *Demon* (1976-77), baseado no prosema *Le Démon de l'analogie*, de Stéphane Mallarmé, recitado por atores diante da câmera, em francês, alemão e inglês.

Ao concluir este período, e vivendo entre os Estados Unidos e a Alemanha, Emigholz passou a explorar a narrativa ficcional, através da qual fez referência a cineastas diversos, como Carl Theodor Dreyer, Josef von Sternberg, Michelangelo Antonioni e Isidore Isou, em quatro longas – a *Trilogia dos anos 70* (1974-1987) e *O bando sagrado* (1986-90). Neles, investigou a morte de uma era e de sua própria vivacidade juvenil. A trilogia, em particular, carrega o lema “Cada década possui seu próprio acesso ao céu”, que descreve ironicamente a arrogância e teimosia do pensamento ideológico da juventude. Em sua terceira parte, *O prado das coisas* (1974-87), um narrador morto relata suas memórias póstumas enquanto assistimos a fragmentos de outras histórias que descrevem um sentimento em comum, de perda.



Os atores John Erdman (Jon) e Kyle deCamp (Liza) em *O bando sagrado* (1986-90).

O filme apresenta edifícios como indícios de memórias e evidências contra o esquecimento de fatos históricos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Este interesse sobre a arquitetura passou a ser aprofundado em *O bando sagrado* (também incluso na mostra), no qual o percurso de um grupo de amigos que partem em busca de autoconhecimento é envolvido por edifícios emblemáticos, como A Sagrada Família, em Barcelona, e a Catedral de Colônia. Cada um dos personagens representa um aspecto da personalidade de Emigholz, tornando o filme um mergulho em sua busca pessoal.

O artista quebrou financeiramente durante a realização de *O bando sagrado*, levando-o a rever seu método de trabalho. Ao mesmo tempo em que começou a lecionar cinema experimental na Universidade das Artes de Berlim (onde ficou até 2013), começou a planejar um filme-ensaio utilizando vários níveis de metalinguagem para explorar espaços arquitetônicos sem atores, em uma abordagem mais direta de seu tema principal.

O crescente interesse na arquitetura como expressão do pensamento humano o aproximou do conceito de “Próxima Natureza”, concebido pelos teóricos da Escola de Frankfurt, no qual toda criação humana é classificada como sendo a próxima natureza que domina e substitui a natureza primitiva. Ele viajou pelos Estados Unidos e pela Europa documentando edifícios de arquitetos modernistas que refletissem essa ideia, para reuni-los em um único filme.

Percebendo que havia coletado muito material, Emigholz decidiu dividi-lo em diversos filmes. Em 2001, lançou *Os bancos de Sullivan* (1993–2000), *As pontes de Maillart* (1995–2000), *A base da maquiagem II* (1983–2000), *Miscelânea I* (1988–2001) e *Miscelânea II* (1988–2001) e os organizou em uma série em processo, uma espécie de catálogo cinematográfico, denominada *Fotografia e além*.

Fotografia e além

A série foi concebida, segundo Emigholz, como a “construção de uma expressão fílmica sobre a atividade artística e criativa. O olho como interface entre o cérebro e o mundo externo, o olhar como força composicional projetando uma ideia no mundo exterior”¹. Além de um registro, os filmes são a própria atividade artística, ou seja, a maneira em que a informação é organizada neles é fruto de uma ação criativa. Dividida em algumas subséries temáticas, a série explora o conceito de Natureza Próxima a partir de diversas linguagens cinematográficas que variam entre registros simples e diretos de edifícios e composições complexas com sobreposição de camadas de imagem e som acompanhadas por reflexões pessoais.

A primeira subsérie – *A base da maquiagem* – explora o processo criativo do próprio artista ao observar seus materiais de criação. *Arquitetura como autobiografia* investiga visualmente a obra de importantes arquitetos e engenheiros civis modernistas, e *Decampamento do Modernismo* é uma trilogia que conclui esta subsérie. *Miscelânea* é uma compilação de sobras de estudos e materiais de outros filmes. Também fazem parte de *Fotografia e além* três filmes sobre arquitetura que não pertencem a nenhuma subsérie, e um filme que possui sua própria subsérie, *Estilo de vida como autobiografia*.

¹ Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *Goff no deserto* lançado em 2006 pela distribuidora Filmgalerie 451.

A base da maquiagem

O título *A base da maquiagem* refere-se a um livro sobre técnicas de maquiagem da década de 1930 e cria uma analogia entre o ato de maquiar e o de fazer cinema. *A base da maquiagem I* (1974-83), e seus subsequentes *A base da maquiagem II* e *A base da maquiagem III* (1996-2004) são o ponto de partida de *Fotografia e além*, quando o artista se volta aos inúmeros cadernos de anotações e de rascunhos que construiu ao longo de anos, para observá-los. Eles são animados página a página, sendo possível identificar o planejamento das filmagens de *Trilogia dos anos 70* e *O bando sagrado*, entre outros longas inacabados, e, ainda, exploram assuntos que são potenciais referências para trabalhos futuros.

A leitura visual dos cadernos cria uma sequência, a partir da qual podem ser feitas conexões imaginárias entre as imagens, convidando o espectador a participar da criação. Essas leituras são intercaladas por colagens, desenhos (da série de mesmo nome) e estudos cinemáticos de locações arquitetônicas, sugerindo vínculos entre os diferentes elementos que também correspondem às outras práticas do artista. Ao longo da sub-série são acrescentados novos elementos condizentes com a produção de Emigholz em um determinado período.

Assim como os cadernos já haviam participado dos filmes de ficção como objetos de cena e se tornaram os protagonistas, Emigholz deixou de existir através de seus personagens e passou a protagonizar os novos filmes, utilizando uma perspectiva subjetiva. Com isso, ele propôs uma nova base para a construção de seu cinema.

Arquitetura como autobiografia

Esta é a maior das subséries de *Fotografia e além*, com sete filmes monográficos (cinco longas e dois curtas) que descrevem visualmente a obra dos arquitetos Louis Sullivan, Bruce Goff, Rudolph Schindler, Adolf Loos e Auguste e Gustave Perret, e dos engenheiros civis Robert Maillart e Pier Luigi Nervi. (Os filmes sobre Nervi e os irmãos Perret também fazem parte da subsérie *Decampamento do Modernismo* e por isso serão discutidos individualmente mais adiante).

Emigholz definiu um método de abordagem no qual as locações são exploradas a partir da perspectiva de seu olhar, delineando a sequência como um passeio por edifícios. Estes são escolhidos de acordo com o interesse pessoal do artista e apresentados na ordem cronológica de constru-



Casa Rodriguez, em Glendale, Califórnia, em *As casas de Schindler* (2006-07).

ção. Algumas informações, como nome, localização, datas de construção e filmagem, são apresentadas em intertítulos antes de cada edifício. Cada filme, porém, exprime características particulares que resultam da reflexão do artista no momento em que ele os realiza.

Em *Os bancos de Sullivan*, Emigholz apresenta os últimos oito edifícios construídos pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, no centro-oeste dos Estados Unidos, poucos anos antes do início da Grande Depressão. Estes edifícios, visivelmente sólidos e elegantemente ornamentados, simbolizam a abordagem romântica de Sullivan sobre a natureza e exprimem seu ideal de que “a forma sempre segue a função,” que posteriormente se tornou lema do Modernismo. *As pontes de Maillart*, filmado em seguida, sugere uma evolução deste conceito ao descrever a obra do engenheiro suíço Robert Maillart como uma investigação sobre o funcionamento intrínseco da natureza, através de paisagens onde a construção humana se integra à natureza local.

Goff no deserto (2002-03) apresenta uma visão geral da obra do arquiteto norte-americano Bruce Goff, explorando a evolução e radicalização de seu design muito particular de edifícios construídos entre 1922 e 1988, em dife-

rentes partes dos Estados Unidos. As imagens revelam a tendência do arquiteto a construir metáforas sobre o poder da natureza frente ao homem. O deserto no título é uma referência bíblica que sugere um perfil profético de Goff e que também cria um isolamento em relação aos demais arquitetos da subsérie. Cobrindo a maior parte do século XX, a última locação apresentada no filme é a ruína de sua obra prima chamada Shin'enKan, uma casa desenvolvida entre 1956 e 1979. Ouvimos um narrador pela primeira vez – ele conta a história da casa e do misterioso incêndio que a consumiu em 1997, após todo o entorno ter sido comprado por um empreendedor local.

As casas de Schindler (2006-07) e Loos ornamental (2006-08) são introduzidos com enunciados que projetam o presente (do momento em que os filmes foram realizados) no passado, e orientam o espectador em direção a uma reflexão sobre a sociedade de hoje, frente àquela em que os dois arquitetos austríacos viveram. Rudolph Schindler mudou-se em 1914 para os Estados Unidos, onde trabalhou com Frank Lloyd Wright, montou seu próprio escritório de arquitetura na Califórnia e naturalizou-se norte-americano. No filme, um narrador aponta para o desaparecimento das casas do arquiteto na paisagem urbana poluída de Los Angeles, direcionando as cenas seguintes para um reencontro com elas e seus ambientes domésticos tranquilos.

Adolf Loos, por outro lado, permaneceu na Europa, onde trabalhou em diferentes países durante o Império Austro-Húngaro e após sua queda. Em *Loos ornamental*, o narrador apresenta o local de nascimento do arquiteto, onde hoje existe uma placa em sua homenagem na entrada de um hotel moderno. O filme segue em tom melancólico apresentando edifícios impecavelmente conservados, que em muitos casos parecem ter perdido suas funções originais por estarem desabitados. A obra do arquiteto – emblemática por criticar o ornamento tradicional europeu – existe como um ornamento da história de um império morto.

Miscelânea

A morte e a guerra são temas centrais da subsérie de sete curtas-metragens *Miscelânea*, realizada paralelamente aos demais filmes de Emigholz. Ela serve como recipiente para reflexões e memórias diversas e se divide em dois grupos: *Miscelânea I-III* e *Uma série de pensamentos*.

Miscelânea I-III traça uma narrativa sobre a evolução de políticas auto-



Leonardo Nascimento de Araújo, na Copa do Mundo de 1998, em *As lágrimas de Leonardo*, curta incluso em *Uma série de pensamentos* (1986-2010).

ritárias em diferentes culturas e épocas, a partir de cenas não utilizadas da subsérie *Arquitetura como autobiografia*, *O bando sagrado* e de filmes não realizados. Em *Miscelânea I*, por exemplo, observamos de perto a versão de *A porta do inferno*, de Rodin, em Zurique, presente do governo nazista a uma empresa suíça fabricante de armamentos. Em *Miscelânea II*, uma encenação gestual e silenciosa entre três atores representa o triângulo agressor, vítima e cúmplice. Em *Miscelânea III* (1997-2004), alguns memoriais nos Estados Unidos, como o General Patton Memorial Museum sobre a Segunda Guerra Mundial, e o National Memorial, em homenagem aos mortos no atentado de 1995, em Oklahoma City, sugerem o desenvolvimento de uma cultura bélica.

Os três primeiros curtas de *Uma série de pensamentos* (1986-2010) são ensaios cinematográficos que abordam, a partir de linguagens audiovisuais próprias, o tema bíblico do sacrifício do filho. Nos filmes, assim como na Bíblia, o filho existe em um processo repetitivo de morte. Alguns exemplos deste processo são relatados em uma pintura de El Greco, em um fato trágico ocorrido em Toledo durante a Guerra Civil Espanhola, em uma peça de

áudio sobre rejeição, no esforço de um jogador de futebol, tendo em vista uma iminente perda, e em uma fotografia melancólica de soldados em um avião se preparando para um ataque. Um recém-construído museu em Essen ainda vazio conclui a série, abrigando as histórias que o antecederam e também sugerindo que ele próprio existe para abordar o tema central.

Outros filmes de *Fotografia e além*

Os longas *A caverna de D'Annunzio* (2002-05) e *Sentido da arquitetura* (2005-09) apresentam narrativas que beiram a ficção científica por imprimirem universos paralelos sobre locações pré-existentes. O primeiro, que pertence a sua própria subsérie *Estilo de vida como autobiografia*, retrata a mentalidade narcísica e compulsiva do poeta e militar italiano Gabriele D'Annunzio em um passeio por cômodos de sua mansão Villa Cagnacco. Este passeio é acompanhado por uma ruidosa sonoridade composta pela mixagem de guias de áudio do local e trechos de leituras automatizadas de textos de Joseph Conrad, Léon Laleau, do próprio D'Annunzio, entre outros, e que, ao serem combinados, declaram de forma irônica os horrores da estética fascista.

Sentido da arquitetura originou-se como uma instalação videográfica, organizada por temas, sobre a arquitetura contemporânea austríaca. Para o longa-metragem, Emigholz reorganizou o material e criou uma narrativa alegórica sobre o percurso da vida de um ser humano, da pré-escola ao crematório. Os edifícios silenciosos e essencialmente esvaziados convidam o espectador a imaginar sua existência em cada local, ao mesmo tempo em que sugerem uma realidade pós-apocalíptica, cuja única presença são os próprios edifícios.

Os curtas *Dois projetos de Frederick Kiesler* (2006-09) e *Dois museus* (2012-14) desenvolvem um discurso sobre continuidade e propõem histórias implícitas no contexto da arquitetura. No primeiro filme, o modelo para a não realizada Casa Sem Fim, seguido pelo edifício O Santuário do Livro – construído para abrigar os Pergaminhos do Mar Morto – imprimem na sequência uma conotação religiosa do espírito que se torna carne. No segundo, um passeio pelo edifício que abriga a Coleção Menil, em Houston, no Texas, construído entre 1982 e 1986 pelo renomado arquiteto Renzo Piano, seguido por um passeio pelo Museu de Arte Ein Harod no kibutz Ein Harod, em Israel, construído em 1948 pelo obscuro Samuel Bickels, evidenciam a inspiração de um arquiteto no design de outro.

Decampamento do Modernismo

A trilogia *Decampamento do Modernismo* conclui a subsérie *Arquitetura como autobiografia*, contando a história, como Emigholz descreve, da “ascensão e queda do Modernismo ao longo do tempo”². No primeiro filme, *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano* (2011-12), ruínas da Roma antiga são contrapostas a construções do arquiteto modernista italiano Pier Luigi Nervi, mostrando como o olhar do arquiteto sobre as reminiscências do passado o levou a desenvolver novas tecnologias de construção. Entretanto, a observação direta destes dois grupos de edifícios destaca um lapso de tempo entre eles, que se diferencia de milhares para dezenas de anos, em relação ao momento do filme, incitando uma dúvida sobre o futuro das construções modernistas.

O segundo filme, *Perret na França e Argélia* (2011-12), traça um paralelo entre os edifícios construídos pelos irmãos franceses Auguste e Gustave Perret, na França e na Argélia, e levanta uma discussão cultural sobre o tratamento que cada país oferece à arquitetura local ao longo do tempo. A herança deixada pelo Modernismo nos dois países conta diferentes histórias. Enquanto na Argélia esta arquitetura representa a cultura do colonizador vencido, na França ela representa um período histórico de luta e conquista. Por exemplo, o Yacht-Club em Argel, construído para uma elite majoritariamente europeia, hoje é um local para pescadores. O centro da cidade normanda Le Havre, reconstruído pelos irmãos após sua destruição durante a Segunda Guerra Mundial, hoje é patrimônio mundial pela Unesco.

Diferentemente dos filmes anteriores da subsérie *Arquitetura como autobiografia*, onde o foco central são os próprios edifícios, *Decampamento do Modernismo* explora como a arquitetura dialoga com sua paisagem. Emigholz afirma, no argumento da trilogia, que “a vida se torna parte do emaranhado arquitetônico de todo o mundo”. O artista desloca sutilmente a perspectiva dos edifícios para incorporar o contexto em que eles estão inseridos, e a desenvolve criando paralelismos que projetam períodos históricos e reflexões sobre o futuro.

Em *A pista de pouso* (2011-13), o deslocamento da perspectiva é maior, pois faz da arquitetura um elemento da paisagem e da história. A paisagem, além de literal, também é simbólica e espelha os pensa-

² Em entrevista publicada, em 2014, pela revista *Sight & Sound* (<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/heinz-emigholz-building-time>).



Embaixada italiana em Brasília, construída por Pier Luigi Nervi, em *A pista de pouso* (2011-13).

mentos e estudos de Emigholz, a ponto de buscar referências em seus trabalhos anteriores, contando uma história que, além de ser mundial, também é pessoal. Em diferentes níveis, a viagem oscila entre o espaço e o tempo, sendo descrita por um narrador que logo no início relata o voo de uma bomba prestes a explodir. A partir daí, o filme traça um percurso por diversos lugares do mundo conectados pela bomba.

O narrador questiona: *E então eu me pergunto que tipo de tempo existe entre o arremesso e a explosão de uma bomba. Não é o futuro porque a inevitável destruição ainda não ocorreu, nem é o passado porque ele será definitivamente destruído em um instante.* O simbolismo deste espaço de tempo reflete o período entre a Segunda Guerra Mundial e o presente, durante o qual o mundo continuou a se dirigir para a destruição, ainda que mantendo traços de um ideal modernista utópico.

Também, remete ao momento da realização dos filmes anteriores do artista, que deixarão de existir como retratos atuais de determinados lugares. Dos filmes que antecederam *Fotografia e além*, e durante o desenvolvimento da série até o momento, Emigholz nos mostra o caminho que vê o Modernismo traçar. Tanto em *A pista de pouso* quanto em seus outros filmes ele conta uma história subjetiva, sendo ele mesmo o sujeito desta história.

A trajetória dos filmes de Emigholz até o presente consiste em um movimento que iniciou com a ação e se deslocou gradualmente para a observação. Em suas primeiras experiências cinematográficas a ação existiu na manipulação mecânica do tempo. Em seguida, nos filmes de ficção, o tempo se metamorfoseou em histórias diversas, que abriram caminho para a observação direta de locais que poderiam por si só contar histórias sobre sociedades e sobre a vida do próprio artista.

Apesar de Emigholz ter anunciado *A pista de pouso* como sendo seu último filme sobre arquitetura, a série *Fotografia e além* não está terminada. Seus futuros projetos incluem filmes sobre o trabalho do artista dinamarquês Asger Jorn e dos arquitetos Le Corbusier, Samuel Bickels (abordado em *Dois museus*) e Eladio Dieste (também presente em *A pista de pouso*). Emigholz ainda pretende fazer filmes que explorem paisagens urbanas, música, desenho e escrita e completar uma continuação de seu filme favorito, *A saga de Anatahan* (1953), de Josef von Sternberg. ■

Narração – Espaço – Projeção

Heinz Emigholz

Nos mais antigos conceitos do narrar surgem, como recursos de construção ou de memória de textos extensos, obras estruturais. Arquiteturas pensadas, paisagens mentais que transcorrem durante o percurso do narrar. Os detalhes dessas construções imagéticas significam pensamentos particulares ou expressões gramaticais. Esses ângulos visuais transformados pela movimentação do observador constituem a dramaturgia da narração. Uma passagem de percepção e de memória através desses espaços e ao longo das peças de arranjo trazem sucessivamente à lembrança os detalhes a serem narrados do antigo narrador. A amplitude épica de sua narração se desenvolve ao longo do tempo. Cada passo no espaço imaginário evoca a lembrança do próximo passo e das frases a ele ligadas.

Portanto, mais profundo do que o texto a ser narrado, encontra-se na mente do narrador a paisagem imagética, que motiva esse texto. Nesse sentido, como texto original não verbal e representativo, a imagem de um espaço serve como meio para uma narração. Ela representa o texto, permite afastar de si as desejadas cópias da linguagem verbal da narrativa, tornando-o continuamente disponível.

A capacidade mental de memorizar de modo mais concreto o corporal e a estrutura da matéria do que a expressão da linguagem abstrata sobre o tema será utilizada nesse procedimento de retórica em duplo sentido. No processo de aprendizado, os aspectos externos são definidos a partir de uma palavra ou expressão de linguagem, tornando-se assim nitidamente funcional como quimera no universo de ideias da mente. Nessa função, os objetos perdem sua força de falar por si mesmos. Eles se desembaraçam de um próprio sentido e apenas servem como invólucros de imagem para palavras. Palavras ou ideias que, no entanto, perderiam a memória sem esses revestimentos. Desse modo, parece que no processo da memória a linguagem une-se à matéria, para, ao mesmo tempo, triunfar sobre a matéria.

Na arte narrativa da antiguidade nós vivenciamos, portanto, o processo de uma projeção interior. Imagens de material sem referência servem, ao mesmo tempo, à manutenção de um fluxo narrativo a ser transmitido. Desse modo, o destino a ser narrado está definido, não será influenciado por novas imagens. Ele se repete e torna-se ele próprio uma imagem estática, que se reproduz por meio de um desvio de uma imagem funcionalizada. O ser humano da antiguidade experimenta-se nessa repetição. O filme como mídia técnica projeta, ele próprio, os espaços de memória e não apenas os organiza por meio de um truque mental. As mídias, como a escrita, o jornal, a fotografia, o filme, a eletrônica de imagem e de dados, transferiram a complexa técnica da memória para a disponibilização de sistemas de armazenagem gerados tecnicamente. A antiga técnica da retórica ainda existe de modo rudimentar no trabalho de memorização de um ator ou orador. O texto assim gerado, no entanto, perde sua autoridade. O ator do mesmo modo poderia recitar um texto analogicamente oposto. No máximo, ele poderia imitar o narrador da antiguidade e, do seu ponto de vista, não atingiria seu objetivo.

A projeção técnica se liberta da projeção interior de um texto fixo de aflitiva evidência. A memória então pode ser contemplada por meio de uma mídia externa; porém, ao mesmo tempo, ela igualmente pode ser contemplada como uma mídia externa. Essa possibilidade técnica conduz a um novo jogo com a história. A decisão interior para aquele “texto” assim apresentado torna-o, com isso, também mais particular, mais lúdico e, sem dúvida, mais descomprometido – um fato criticado em alguns lugares pela perda do fator político. Sem dúvida, desaparece um sentido de evidência manipulada, pois as histórias se ramificam. Ao mesmo tempo, no entanto, o tema da própria memória apresenta-se como uma matéria objetiva. As imagens projetadas podem novamente falar por si próprias, e não são apenas membros auxiliares na retradução para uma abstrata grade verbal.

Fotografia e além tenta formar um equilíbrio entre o narrar calado de objetos e as alegações de um narrador sobre um determinado tempo decorrido. O filme apresenta o modelo de um espaço de memória arquitetônico – não como imagem interior, mas como realidade. ■

Texto de Heinz Emigholz escrito para o catálogo do Berlinale Forum, na ocasião da estreia mundial de três filmes de *Fotografia e além*, em 2001.



Arquivos Pessoais: Heinz Emigholz fala sobre *Perret na França e Argélia*

Entrevista com Heinz Emigholz por Aaron Cutler

Como você chegou em *Perret na França e Argélia*?

Entre 1986 e 1990, produzi e dirigi um longa-metragem chamado *O bando sagrado*. O filme era sobre um grupo de artistas, sendo que um deles estava morrendo, e um elaborado conjunto de edifícios. Ele foi planejado em um cenário e filmado em locações como a Catedral de Colônia e a Sagrada Família em Barcelona. Gosto de representar espaços complexos com múltiplas camadas. Quebrei financeiramente e fiquei cheio de dívidas com o filme porque eu mesmo o produzi. A partir daí, decidi descartar os atores e continuar com o que eu mais gostava. Continuei a filmar os espaços sem os atores.

Elaborei uma lista de arquitetos e engenheiros civis que eu admirava: Louis Sullivan, Robert Maillart, Rudolph Schindler, Bruce Goff, Adolf Loos, Pier Luigi Nervi, Auguste Perret, entre outros. Em 1992, comecei a preparar um documentário com voz em *off* sobre eles, seus conceitos de espaço e meus pensamentos sobre tudo isso. Filmei e filmei sem saber como editaria o material e, por volta de 1997, decidi abandonar a abordagem panorâmica.

Eu acreditava que o cinema havia perdido seu propósito como algo que pudesse explicar o mundo em qualquer nível. A internet surgiu para oferecer muitas informações, por isso eu já não precisava infestar meu filme com elas. Pude economizar este tempo e apresentar espaços em um ato de cinematografia. Não para dramatizar o material ou colocar música e outros efeitos sobre ele, mas para filmar e apresentar os espaços em uma sala de cinema adequada.

Era evidente que eu tinha material demais para um único filme. Separei o projeto em diversos filmes e criei uma ordem cronológica para



Peoples Savings & Loan Association Bank em Sidney, Ohio, em *Os bancos de Sullivan* (1993-2000).

cada um – uma espécie de catálogo de edifícios. Eu editava os edifícios na ordem em que haviam sido construídos para que fosse possível observar a evolução do trabalho de cada arquiteto. Eu filmava os espaços e, entre as imagens dos edifícios, incluía *text frames* com informações básicas, como nome, localização, ano de construção e a data em que foi filmado. Minha ideia parecia tão simples que pensei que havia centenas de filmes similares, mas fiquei chocado quando descobri que não havia nenhum. A nossa crença atual de que tudo está à disposição apenas com o clique de um botão é absolutamente falsa. É preciso fazer longas viagens para registrar esses espaços, e ninguém havia feito isso antes.

Os primeiros três curtas-metragens da série *Fotografia e além* estrearam no Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 2001. Algumas pessoas disseram “Isto é apenas para arquitetos”, mas meu

ponto de vista é outro. Nós todos temos que viver em algum tipo de moradia, então precisamos pensar sobre a arquitetura, ou sermos confrontados com o que ela é ou pode ser, mesmo que não se queira lidar com isso. Meu objetivo, desde o início, sempre foi usar as ferramentas do cinema para representar a arquitetura. Isto é subversivo, porque o cinema geralmente é elaborado para mostrar o que acontece em um espaço, mas também pode representar os próprios espaços da melhor maneira imaginável.

Atualmente existem por volta de oitenta filmes na série, incluindo nove longas-metragens. *Perret na França e Argélia* é o penúltimo filme de um grupo final que chamei de *Decampamento do Modernismo*. O primeiro, *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano*, relaciona a arquitetura dos edifícios modernistas de Nervi com as estruturas da Roma antiga. *A pista de pouso* é um filme de compilação que resume meu empreendimento com um desfecho em nível mundial.

Como você vê a evolução entre os edifícios de Perret na França e Argélia após a independência argelina?

Eu sabia que o Perret havia construído na Argélia, mas eu nunca havia estado lá. Isso fez com que a viagem e as filmagens naquele país enfrentassem tanta dificuldade que se tornaram uma história por si só. Foi comovente observar o que aconteceu com os edifícios na Argélia em comparação com os construídos na França, e como suas histórias foram divididas em duas trajetórias diferentes. Os edifícios na Argélia foram construídos durante a ocupação francesa e só depois o país se tornou independente. Gosto muito dessa dualidade no filme. Ele construiu um edifício na Argélia e, depois, talvez três na França e mais um na Argélia. Mas não enfatizei essa sequência dramaturgicamente, ela é apenas cronológica. O ritmo não foi criado por mim, e sim pelas próprias construções.

Eu não digo “isto é bom” ou “isto é ruim”. Primeiro, como documentarista, vou para esses lugares para registrá-los. Não reorganizo os móveis nem acrescento luz artificial, eu filmo tudo da forma como é. Às vezes me perguntam por que tão poucas pessoas aparecem diante da câmera, e eu respondo que é porque não uso atores. Nós filmamos em algumas ruas pequenas de Paris que frequentemente estavam

vazias. O que posso fazer? Não quero pessoas fingindo que moram no lugar. E devo dizer que fico muito feliz que as pessoas às vezes estejam ausentes, porque atores podem bloquear a visão do objeto em si. Não há necessidade de ter alguém representando um observador na imagem, você próprio pode se imaginar no local.

Perret construiu alguns ateliês de artistas em Paris, inclusive o da escultora Chana Orloff, em 1929, que foi destruído pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, seu filho transformou o espaço em uma espécie de museu de esculturas que existe até hoje. Ele nos deixou entrar – não é aberto ao público, mas nós queríamos filmar o edifício. E imediatamente me interessei por suas esculturas, o que resultou em uma sequência longa que não lida muito com a arquitetura porque o espaço é relativamente simples, mas lida com uma população inteira de esculturas. No final da sequência, aparece o busto que a artista fez de Auguste Perret. Eu adoro essa sequência porque, apesar de não haver pessoas morando no local, ele é habitado pelos espíritos daqueles que um dia estiveram vivos.

Na sua opinião, que valor as diferentes culturas dão às heranças arquitetônicas?

Parece que algumas culturas esgotam sua arquitetura. A Alemanha Oriental esgotou a RDA (República Democrática Alemã) destruindo bairros antigos e construindo novos. Nós não vivemos em um museu. Diferentes sociedades lidam de diferentes formas com sua herança arquitetônica. Não cabe a mim dizer que o que os argelinos fazem com seus edifícios está errado e o que os franceses fazem está certo, ou vice-versa. Mas nós podemos entender. Ao retratar o que está lá, podemos muito bem entender o que está acontecendo.

O que acontece com edifícios modernos ao longo do tempo? Os primeiros moradores partem, novas pessoas se mudam e as casas se transformam. Algumas se tornam obras-primas. Muitas construções de Schindler e Goff eram originalmente casas individuais e baratas, construídas por contrato. Para restaurá-las, ou simplesmente mantê-las, custaria muito caro. Quando foram feitas, a mão de obra era barata, mas agora é cara em alguns países. Muitos dos edifícios que eu retratei foram esquecidos, e apenas um projeto por arquiteto foi considerado um traba-



Immeuble D'Habitation Rue Raynouard, Paris, em *Perret na França e Argélia* (2011-12).

lho essencial. As pessoas raramente lidam com todo o leque de trabalho de um arquiteto, mas eu quero mostrar como ele começou e terminou.

A maneira como vejo este leque também muda ao longo do tempo. Quando comecei a fazer *Os bancos de Sullivan*, muitas coisas no filme eram banais. Mas hoje eu o vejo como um documentário sobre o ano de 1995, com registro de coisas que já não existem mais. *Goff no deserto* contém casas que foram destruídas pelo Furacão Katrina, assim como por outros furacões e tornados no centro-oeste dos Estados Unidos. Os filmes funcionam em primeiro lugar como registros, e depois como monumentos tanto aos edifícios como aos seus realizadores.

Alguns desses arquitetos estiveram sempre envolvidos em controvérsias. Goff e Schindler foram expulsos do movimento *International Style* [estilo internacional] porque suas perspectivas não eram aceitas como politicamente corretas. Eles tiveram muitos problemas com o setor de construção, o que os levou a construir apenas pequenas casas. Eles nunca participaram de grandes empreendimentos. Quando se faz filmes sobre esses arquitetos negligenciados, ingressa-se não apenas em uma discussão, mas também cria-se um argumento. Muitas pessoas querem falar sobre o que é bom ou ruim em arquitetura, mas quando você se depara com um filme de 105 minutos em

35mm dos prédios de Goff não pode simplesmente fazer o que Mies van der Rohe fez e dizer que são um lixo. Não pode menosprezá-los mais – você tem que olhar. E, de fato, o que gosto no trabalho de Bruce Goff é o quão presente ele é.

Como você se prepara para filmar os edifícios?

Começa comigo acidentalmente esbarrando em alguma coisa. Eu esbarrei nas casas de Schindler em Los Angeles nos anos 1980 e nem sabia o nome dele, mas me lembrei de um determinado espaço mais tarde. No caso de Goff também. Eu fui a uma de suas casas em Los Angeles, e não tinha ideia de quem ele era, mas me lembrei repentinamente da casa quando decidi fazer um filme sobre arquitetura. Lembrei também de outros espaços e comecei a pesquisar até que, em um determinado momento, decidi viajar para suas localidades.

Em 1991, fui a uma livraria no bairro de Venice, em Los Angeles, e encontrei um livro com fotos dos bancos de Louis Sullivan. Naquela época, eu pensava muito sobre a modernidade, sobre ornamento e a fachada de sustentação livre. Quando a fachada não tem o que sustentar, existe a possibilidade de desenhá-la livremente. Sullivan trabalhou muito com essas novas possibilidades. O livro tratava de meus próprios interesses, eu tinha que ir até lá, não podia contar com essas fotografias. Precisava ver por mim mesmo.

Eu não fiz uma viagem de pesquisa antes de rodar *Os bancos de Sullivan*. Fui com uma câmera 35mm para ver os prédios pela primeira vez. Foi então que tive um choque com os procedimentos da fotografia de arquitetura. Às vezes eu não reconhecia um edifício pelas fotografias, porque os fotógrafos – que possuem pouco espaço em suas publicações – usam a lente grande-angular para captar todo o edifício. Meus filmes usam lentes normais para se aproximar da perspectiva que se tem ao caminhar por esses espaços. As viagens de campo são a parte mais importante do trabalho e são muito satisfatórias.

Eu adoro filmar. Adoro tomar decisões o dia todo. Minha mente trabalha muito bem quando estou em um *set* de filmagem. Preciso limpá-la para estar pronto para o trabalho, e então, quando estou suficientemente concentrado, pode ser que eu tenha sorte o bas-

tante para chegar onde quero. Não consigo escrever um roteiro como: “Deve chover. A chuva combina com aquele edifício.” Seria ridículo, porque talvez não chova por dois anos. Então preciso reagir ao que está ali em um dia imprevisível.

A preparação é importante, e a primeira etapa é perceber a relação entre seu próprio pensamento e o de outra pessoa ao lidar com espaços complexos. Eu me sinto gratificado com o trabalho desses arquitetos. Às vezes, os edifícios de Bruce Goff e Adolf Loos eram difíceis de ser encontrados porque não eram bem divulgados, mas encontrá-los em suas redondezas era sempre maravilhoso. Quanto mais a fundo eu fui na série, mais importante as redondezas dos edifícios se tornaram para mim. Perret e seu grupo de arquitetos reconstruíram todo o centro da cidade de Le Havre; então as cenas em *Perret na França e Argélia* contemplam tudo. Mas na Argélia muitas cenas não contêm nem sequer um prédio de Perret. Algumas sequências se estendem por sete ou oito planos antes de aparecer um prédio dele, porque a vida urbana das redondezas me interessou.

A série maior de documentários que contém *Arquitetura como autobiografia* se chama *Fotografia e além*, o que significa que ela trata do que a sua mente lê através de sua retina. Por exemplo, quando um espaço que já foi desenhado é retratado, as imagens são construídas com algo que já estava lá. Meus filmes sobre arquitetura apresentam uma construção duplamente codificada, na qual cada filme cria uma composição no topo da composição de outra pessoa.

Eu e minha equipe trabalhamos na trilha sonora tanto quanto nas imagens. Primeiro, nós gravamos o som sincronizado à imagem e depois gravamos também todos os ruídos presentes dentro e fora dos espaços. Então criamos a sequência sobrepondo o som, após as imagens serem editadas. Não queremos acrescentar sons artificiais ou música porque já tem muito ali. Até mesmo o silêncio possui características diferentes em cada ambiente. E assim o espaço que está fora do quadro entra na imagem através do som.

Quando comecei a mostrar esses filmes, algumas pessoas disseram que eram slide-shows ou filmes mudos. Isto é uma bobagem. Quando você olha para algo de uma maneira muito profunda, também escuta. Além do mais, você descobre que existe um aspecto temporal em sua visão e audição. E não é a fotografia, pois ela

representa apenas um curto momento, um centésimo de segundo, enquanto o cinema é um contêiner para um espaço maior de tempo. Algumas pessoas não enxergam movimento, mas em cada quadro eu vejo algo se movendo, mesmo que seja apenas o ar.

O quão definidas são suas sequências antes de filmá-las?

Parto do princípio de que cada cena deve ser perfeita. A sequência não está pronta em minha mente, salvo algumas conexões de imagens específicas. Existem sempre partes de uma imagem que reaparecem em outra imagem. Eu faço a conexão a partir daí. Tenho todo o edifício em mente, e a certa altura digo: “Agora eu consegui.”

Não sei como levarei a sequência adiante – se irei para dentro ou fora, para cima ou para baixo. Decidirei no processo de edição. Mas as imagens precisarão estar bem compostas, precisam estar perfeitas. E também precisam ter possibilidades de conexões com outras imagens que as circundam. Isso é muito diferente da fotografia de arquitetura que produz imagens que não se conectam. Quando crio a sequência de um filme, faço por volta de sessenta planos para que eu possa construir um espaço complexo e então conectá-los a outros. Mas eu nunca apresentarei uma sequência como um *tableaux* autossuficiente.

Além disso, não tenho em mente as durações das cenas. A duração do meu olhar é intuitiva. Trata-se da quantidade de tempo que consigo olhar e por quanto tempo vejo algo interessante no plano da imagem. Algumas imagens são mais complicadas que outras, por isso elas precisam de mais tempo e espaço. Mas frequentemente, quando revejo esses filmes – eu também sou um espectador –, sempre vejo algo que não tinha visto antes.

O que mais o surpreendeu ao fazer filmes sobre arquitetura?

Quando eu ainda pretendia fazer um único filme, me deparei com um bloqueio na edição. Fiquei satisfeito ao olhar o material bruto e não senti necessidade de acrescentar qualquer coisa. Queria apenas olhar para ele do jeito que estava. Gostei do que vi e tive que lidar com isso. Os próprios espaços me fizeram repensar como eu queria apresentá-los.

Em todos os meus filmes sobre arquitetura, utilizo mais ou menos a mesma estratégia – vou para um lugar, filmo edifícios e depois edito. Mas cada filme desenvolve um estado de espírito diferente. Quando vejo *Loos ornamental*, tenho uma sensação depressiva sobre como tudo aquilo terminou com o Terceiro Reich na Áustria após 1933.

Já em *As casas de Schindler*, mesmo que os dois arquitetos tenham sido contemporâneos e que eu use métodos similares para filmar os edifícios, o sentimento em relação a alguém que mora em outro país e é capaz de experimentar com maior liberdade provoca um efeito diferente. Acrescento certo tipo de fotografia sobre os edifícios, mas aprendi que, quando você deixa que eles falem por si, eles falam.

A pista de pouso será o último longa-metragem na série sobre arquitetura e uma razão pela qual eu estou parando é porque está ficando cada vez mais complicado fazer esse tipo de filme. Eu queria fazer um filme sobre os edifícios do arquiteto mexicano Luis Barragán (1902-1988), mas não foi possível porque o direito de imagem deles pertence à empresa de design Vitra, detentora de 100% da Fundação Barragán na Suíça, que me cobrou 30 mil euros para filmá-los. Foi um choque, porque eu pensava que estava fazendo um serviço para o legado de Barragán. Mas eles querem lucrar com isso. Nós fomos para a Cidade do México e filmamos três de suas esculturas públicas, cujo direito de imagem a fundação não detém, mas em geral eu receio que estudos desse gênero sejam inviabilizados se as organizações capitalistas investirem em direitos de imagem em geral.

Este é um tema novo e devemos pensar sobre ele. Você pode tirar milhões de fotografias de um ambiente tridimensional, mas, se alguém repentinamente diz que detém o direito de imagem sobre esse ambiente, a documentação se torna impossível. Se continuar assim, o mundo em breve não será mais documentável, já que todo palhaço endinheirado pode dizer: “Chamarei a polícia se você filmar isso.” Mais que repugnante, é uma atividade de censura perpetuada pelo capitalismo. É muito pior do que na Argélia, onde a polícia não se importou quando nós explicamos o que estávamos fazendo. Os argelinos não queriam dinheiro.

O que significa *Arquitetura como autobiografia*?

Algumas pessoas escrevem autobiografias e outras as constroem. Acho que os próprios espaços, se olharmos para eles, dizem algo sobre a maneira como seus construtores pensavam o espaço e o que podiam conquistar nele. A maioria das pessoas acha que uma autobiografia deve ser escrita, mas ela pode ser representada através de edifícios, que podem ser lidos. É preciso ler o que se vê: o que o arquiteto fez com o espaço, e por que o fez naquele momento.

Como seus filmes sobre arquitetura são autobiográficos?

Quando olho para eles e leio que eu estava em um lugar especial em um dia especial, penso que fez sentido na minha vida estar lá fazendo aquele trabalho. É uma espécie de diário. No momento, existem tantos filmes realizados que eu gostaria de assisti-los um após o outro e me sentir saturado por esses espaços. Porque depois de um tempo esqueço por onde já passei na vida. ■

Trecho da entrevista publicada originalmente em inglês pela *Idiom Magazine* em 15 de fevereiro de 2013 (<http://idiommag.com/2013/02/personal-records-heinz-emigholz-on-perret-in-france-and-algeria/>).

A BASE DA MAQUIAGEM I (THE BASIS OF MAKE-UP I | 20' | 35MM)**Direção, fotografia, montagem:** Heinz Emigholz**Produção:** Pym Films em colaboração com BMI

Primeira parte da série *Fotografia e além* e alicerce da *Trilogia dos anos 70* (representado na mostra pelo *O prado das coisas*). O filme apresenta uma leitura visual dos diários de Heinz Emigholz, realizados entre 1974 e 1983, e um diário de seu pai Heinrich Emigholz, de 1941, assim como colagens, desenhos e fotografias de lugares por onde passou, como Nova Iorque e Hamburgo. Um registro suspenso no tempo do processo de criação do artista, no qual existem lugares como superfícies de variados meios de expressão que se transformam em cenas de futuros filmes.

O PRADO DAS COISAS (DIE WIESE DER SACHEN | 88' | 16MM RESTAURADO EM DCP)**Direção, fotografia, montagem:** Heinz Emigholz**Roteiro:** Heinz Emigholz (*Vermoderte Schließlich bis auf das tote Skelett* de Eckhard Rhode, *A sentença de Anaximandro* em traduções de Nietzsche, Diels e Heidegger)**Som:** Alfred Olbrisch, Vincenz Nola**Elenco:** Eckhard Rhode, Wolfgang Müller, Andreas Coerper, Hilka Nordhausen, Klaus Dufke, Hannes Hatje, John Erdman, Ueli Etter, Heinz Emigholz, entre outros**Produção:** Pym Films com Hilfe von Alfred Olbrisch, Eckhard Rhode, Klaus Dufke, Renate Merck, Elke Granke, Rüdiger Neumann, Ueli Etter, Silke Grossmann, entre outros

Longa-metragem de ficção realizado entre 1974 e 1987 e terceira parte da *Trilogia dos anos 70*. O filme contém, entre outros, trechos de um

Estas sinopses são referentes aos filmes contemplados pela mostra. Os créditos dos filmes são parciais e podem ser lidos integralmente no website da produtora Pym Films (www.pym.de).

livro de Eckhard Rhode (também ator no filme), textos de Nietzsche e Heidegger, e imagens de um curta inacabado, *Schenec-Tady IV*, de 1975. A ação acontece na cidade de Clonetown, entre 1974 e 1979. Charon, um terrorista desiludido e pouco confiável, narra, às margens do esquecimento, sua decadência eminente a um negociante de carros sequestrado. Em suas memórias ele traz à tona seu segundo e terceiro ego – um artista megalomaniaco e um perverso vendedor de tapetes. O narrador onisciente está morto e fala de uma cama de hotel em Vancouver, mascarando ópio e lembrando todos os lugares onde já viveu.

Cenas do cotidiano, filmadas em Super 8, e aceleradas, evidenciam o efêmero de tudo o que se movimenta em contraste com a permanência do imóvel. No porão de velhos navios encalhados, marinheiros ainda fazem sexo, em imagens sombrias que lembram os filmes de Josef von Sternberg. No programa de televisão *Mil casas*, o âncora traça o perfil de edifícios históricos. *O prado das coisas* foi a primeira tentativa de Emigholz de explorar, através do cinema, espaços arquitetônicos como indícios de histórias humanas.

O BANDO SAGRADO (DER ZYNISCHE KÖRPER | 89' | 35MM)**Direção, roteiro, fotografia:** Heinz Emigholz**Assistente de câmera e coordenação de produção:** Frieder Schlaich**Direção de arte:** Ueli Etter**Montagem:** Renate Merck**Som:** Alfred Olbrisch**Elenco:** Klaus Behnken (Roy, o editor), Eckhard Rhode (Carl, o escritor), Wolfgang Müller (Fred, o desenhista), Kyle deCamp (Liza, a fotógrafa), Carola Regnier (Bela, a tradutora), John Erdman (Jon, o arquiteto), Bernd Broaderup (Rob, o personagem fictício)**Produzido por:** Pym Films com a ajuda de Klaus Behnken, Eckhard Rhode, Andreas Senn, Bernd Schultheiss, Hans Etter, Rüdiger Neumann, Bruce Richard Hewetson, Christian Bouqueret, Michael Kellner, Erik Berganus, Daniel Maier-Reimer, Ulrike Felthaus, Zwinger Gallery, Museu de Etnologia de Hamburgo, Café Gnosa, Hameister Bistro, Kumpelnest 3000**Apoio:** Agências públicas de cinema de Hamburgo e Renânia do Norte-Vestfália, em colaboração com WDR e NDR

Último longa-metragem de ficção de Emigholz. O editor de livros Roy (Klaus Behnken) está morrendo e, junto com ele, a República Federal da Alemanha. Seus amigos reúnem o que para Roy são apenas os detritos de uma vida que já não existe mais – seu dinheiro, suas fotografias e seus diários. O grupo, que se dissolve com a morte de um membro, é composto por um desenhista, um escritor, um arquiteto, uma fotógrafa e uma tradutora. Seus papéis impregnam-se uns aos outros enquanto eles são conduzidos em uma jornada, em busca de autoconhecimento.

O filme é uma elegia sobre um estilo de vida que chegava ao fim e que refletia uma promiscuidade, tanto sexual quanto intelectual. Se, de um lado, os seis personagens contêm a multifacetada existência do próprio artista, representada nos desenhos de Fred (Wolfgang Müller), nos escritos de Carl (Eckhard Rhode) ou nos diários de Roy, de outro, os amigos também na vida real compartilhavam com o artista suas próprias criações. Ao longo desta jornada, acompanhamos ainda as visitas que o arquiteto Jon (John Erdman) e a fotógrafa Liza (Kyle deCamp) fazem aos sítios arquitetônicos, como A Sagrada Família, em Barcelona, e a Catedral de Colônia, onde a solidez caminha ao lado da fragilidade da vida humana.

OS BANCOS DE SULLIVAN (SULLIVANS BANKEN | 38' | 35MM)

Direção, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Colaboradores: Ueli Etter, Thomas Wilk

Desenho de som: Martin Langenbach

Produção: Pym Films em colaboração com FilmFörderung Hamburg e o WDR, Wilfried Reichart

Segunda parte de *Fotografia e além* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme apresenta os oito últimos edifícios construídos pelo arquiteto norte-americano Louis H. Sullivan (1856-1924) para instituições bancárias do centro-oeste dos Estados Unidos. Sullivan expressou através de seus edifícios um ideal da cultura americana de força, acessibilidade e igualdade, também compartilhado pelo poeta Walt Whitman, de quem era admirador. Construções intactas em tijolo aparente, elegantes ornamentos em cerâmica, vidro e mosaico e luxuosas decorações de interiores sustentam uma era passada que coexiste com a modernidade já obsoleta de 1995, ano em que foram filmados.

AS PONTES DE MAILLART (MAILLARTS BRÜCKEN | 24' | 35MM)

Direção, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Colaboradores: Andreas Senn, Thomas Wilk

Desenho de som: Martin Langenbach

Produção: Pym Films em colaboração com FilmFörderung Hamburg e o WDR, Wilfried Reichart

Terceira parte de *Fotografia e além* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme apresenta 13 construções do engenheiro civil sueco Robert Maillart (1872-1940), todas realizadas na Suíça e filmadas por Emigholz, em 1996. Maillart levou para a engenharia civil a beleza do desenho, mantendo a economia de materiais e eficiência nas construções através da simplificação da forma. Para tanto, precisou compreender o funcionamento intrínseco da natureza que carrega esses elementos em sua essência. O filme revela a comunhão entre as estruturas de Maillart e o meio ambiente ao seu redor, com a mesma simplicidade e serenidade que a caracteriza.

A BASE DA MAQUIAGEM II (THE BASIS OF MAKE-UP II | 48' | 35MM)

Direção, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Desenho de som: Heiner Büld

Produção: Pym Films em colaboração com FilmFörderung Hamburg e o WDR, Wilfried Reichart

Quarta parte de *Fotografia e além* e alicerce dos longas-metragens *O bando sagrado*, *Fluß ohne Ufer* [Rio Sem Margens] e *Schwarzer Hafen* [Porto Negro], os dois últimos inacabados. O filme apresenta uma leitura visual dos diários e cadernos de rascunho de Emigholz realizados entre 1983 e 1996, assim como desenhos e estudos cinemáticos de um dos bancos de Sullivan, da obra *A porta do Inferno*, de Auguste Rodin, entre outros. O erotismo e a escatologia no filme remetem a *O bando sagrado*, beirando o pornográfico, devido a sua transparência, e lida com a destruição por guerras nucleares, a morte do artista e de um período da vida.

MISCELÂNEA I (MISCELLANEA I | 20' | 35MM)

Direção, roteiro, desenhos, fotografia e montagem: Heinz Emigholz

Elenco: Kyle DeCamp, John Erdman, Jochen Nickel, Eckhard Rhode

Edição de som: Martin Langenbach

Produção: Pym Films em colaboração com o FilmFörderung Hamburg

Quinta parte de *Fotografia e além*. O curta-metragem é um suporte para uma coleção de sobras de cenas de *O bando sagrado* e de filmes inacabados. São variações sobre o tema da morte, como a visita ao túmulo de Georges Rodenbach – escritor belga morto ainda jovem em 1895 e conhecido por seu romance *Bruges-la-morte* (1882), o primeiro a utilizar imagens fotográficas no contexto da obra literária. A morte também está presente em construções megalomaníacas, como as usinas elétricas de Hans Heinrich Müller, realizadas em 1926, que remetem ao cenário do clássico *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. E, por fim, um olhar próximo e demorado sobre a versão em bronze de *A porta do inferno*, de Rodin, em Zurique – presente do governo nazista à companhia de armamento suíça Bührle como agradecimento pelas boas negociações.

MISCELÂNEA II (MISCELLANEA II | 19' | 35MM)

Direção, roteiro, desenhos, fotografia e montagem: Heinz Emigholz

Elenco: Ueli Etter, Jochen Nickel, Ronny Tanner

Edição de som: Martin Langenbach

Produção: Pym Films em colaboração com o FilmFörderung Hamburg

Sexta parte de *Fotografia e além*. O curta-metragem é um suporte para a coleção de cenas, sobras e “achados” dos filmes *Os bancos de Sullivan*, *As pontes de Maillart* e *A caverna de D’Annunzio*. Lugares como o memorial em homenagem à equipe morta no acidente do ônibus espacial *Challenger*, em Ohio, a paisagem bucólica da Ponte do Diabo no passo de São Gortardo, que conecta a Suíça alemã à italiana, e um castelo em Arco traçam uma conexão entre o patriotismo e o fascismo conduzida por uma visão romântica do homem e de sua cultura. Três atores reencenam um drama simbólico no contexto de uma exposição das serigrafias do artista Ueli Etter (colaborador de Emigholz em diversos filmes), que representam uma onda contínua. A ideia de continuidade encerra o filme.

GOFF NO DESERTO (GOFF IN DER WÜSTE | 110' | 35MM)

Direção, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Produção: Irene von Alberti, Frieder Schlaich

Colaboração e som: Ueli Etter, May Rigler

Desenho de som: Martin Langenbach, Bernd Popella

Produzido por: Filmgalerie 451, Stuttgart/Berlin

Coprodução: WDR, Wilfried Reichart

Apoio: MFG Filmförderung Baden-Württemberg e SWR

Sétima parte de *Fotografia e além* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme apresenta 63 construções do arquiteto americano Bruce Goff (1904-1982), todas realizadas no sul, oeste e centro-oeste dos Estados Unidos e filmadas por Emigholz, em 2002. As filmagens ocorreram quando praticamente a metade dos edifícios de Goff já não existiam mais e abrangem um período de 60 anos da vida do arquiteto – de suas primeiras casas construídas no início da década de 1920, quando ainda era adolescente, até o seu último projeto, o Pavilhão para Arte Japonesa do Los Angeles County Museum of Art, concluído em 1988, após a sua morte.

Escolas, centros religiosos, empresariais e casas ainda habitadas foram construídas por Goff com materiais locais e, em alguns casos, recicláveis. Inspirados por culturas aborígenes norte-americanas, asiáticas e africanas, os projetos adquiriram, ao longo da carreira do arquiteto, uma aparência cada vez mais orgânica, camuflando-se com o meio ambiente. Em seus projetos mais radicais, a organicidade transmite uma sensação de instabilidade e transmutação, na qual a própria natureza aparenta possuir a casa através de espaços que são abertos, tanto no interior como no exterior, para receber o seu invasor. O filme apresenta cada local envolvido em um silêncio maior que o natural, propondo uma meditação sobre o espaço.

A BASE DA MAQUIAGEM III (THE BASIS OF MAKE-UP III | 26' | 35MM)

Direção, desenhos, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Colaboradores: Ueli Etter, Helmut Herbst, May Rigler, Thomas Wilk

Edição de som: Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Nona parte de *Fotografia e além* e alicerce das longas-metragens inacabados *Second Nature – Die zweite Natur* e *Arthur Gordon Pym – Die letz-*

ten Geheimnisse der Republik [Os últimos segredos da república], este último inspirado no romance de Edgar Allan Poe *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838). O filme apresenta uma leitura visual dos diários de Emigholz realizados entre 1996 e 2004, intercalados com estudos cinematográficos. O jogo entre a natureza e sua interpretação pelo homem é representado nos múltiplos significados dos diferentes objetos registrados no filme, como os mosaicos em mármore da Co-Catedral de São João, em Malta, as esculturas de animais e deuses greco-romanos que decoram o interior da famosa mansão Villa Cargnacco, do poeta italiano Gabriele D'Annunzio, e a pedra em forma de crânio (Skull Rock) no Deserto de Joshua Tree na Califórnia.

MISCELÂNEA III (MISCELLANEA III | 22' | 35MM)

Direção, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Colaboradores: Irene von Alberti, Heiner Büld, Ueli Etter, May Rigler, Frieder Schlaich, Thomas Wilk

Edição de som: Christian Obermaier

Décima parte de *Fotografia e além*. O curta-metragem é um suporte para a coleção de cenas, sobras e “achados” de *Goff no deserto* e *A caverna de D'Annunzio*. Ele é organizado em segmentos que refletem sobre o tema da memória. O portal da antiga bolsa de Chicago, construído por Louis Sullivan, em 1894, revela através dele a modernidade da cidade. Memoriais oficiais, como o General Patton Memorial Museum, na Califórnia, e o National Memorial em homenagem às vítimas do atentado de Oklahoma City e memoriais informais, como as ruínas da fábrica de vidro de Henryetta, de onde provinha o material frequentemente usado por Goff, e o mais antigo silo de tijolos perto de Bartlesville cedem espaço ao passado no presente. Os túmulos de Sullivan, Goff e D'Annunzio encerram a jornada.

A CAVERNA DE D'ANNUNZIO (D'ANNUNZIOS HÖHLE | 52' | DIGIBETA CONVERTIDO EM PRORES)

Direção, roteiro: Heinz Emigholz

Fotografia: Irene von Alberti, Heinz Emigholz, Elfi Mikesch, Klaus Wyborny

Montagem: Jörg Langkau

Desenho de som: Frank Kruse

Colaboradores: Christoph Amshoff, Angela Christlieb, Dieter Brehde, Jan Witzel

Produção: Frieder Schlaich, Irene von Alberti, Filmgalerie 451

Coprodução: WDR, Wilfried Reichart

Apoio: MFG Filmförderung Baden-Württemberg, Filminstitut der UdK Berlin e Pym Films

Oitava parte de *Fotografia e além* e único integrante da subsérie *Estilo de vida como autobiografia*. O filme apresenta 15 quartos da opulenta mansão Villa Cargnacco (hoje, um museu), no Lago de Garda, presente do governo italiano ao popular escritor nacionalista e militar Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e onde residiu de 1921 até sua morte. Importante precursor do fascismo, e de quem Mussolini empregou diversas ideias e práticas, D'Annunzio expressou seus princípios em milhões de linhas escritas e numeradas e na decoração compulsiva e apegada a exageros quantitativos e superficiais de seu complexo residencial.

O filme traça um percurso pelos cômodos entulhados de objetos decorativos, acompanhado por vozes computacionais de leitores de tela que guiam o passeio direta e indiretamente ao reunir trechos de textos do escritor polonês Joseph Conrad, do escritor e diplomata haitiano Léon Laleau, do próprio D'Annunzio, de guias de áudio do museu, entre outros. Estas vozes oferecem uma leitura sobre o gosto de D'Annunzio que se projeta em uma leitura da cultura europeia.

AS CASAS DE SCHINDLER (SCHINDLERS HÄUSER | 99' | 35MM)

Direção, roteiro, fotografia e montagem: Heinz Emigholz

Som: May Rigler

Desenho de som: Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Produção: Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Produzido por: AMOUR FOU Vienna em colaboração com Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin

Apoio: Filmfonds Wien und Innovative Film Austria, ORF Film-/Fernsehabkommen, WDR III e WDR/3sat

Décima segunda parte de *Fotografia e além* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme apresenta 40 construções do arquiteto

austríaco naturalizado norte-americano Rudolph M. Schindler (1887-1953), todas realizadas em Los Angeles entre 1921 e 1952 e filmadas por Emigholz, em 2006. Schindler deixou a Áustria, onde estudou com Adolf Loos, para trabalhar nos Estados Unidos. Estabeleceu-se em Los Angeles, onde construiu pequenos edifícios residenciais e comerciais e diversas casas, começando por sua própria, a primeira descrita no filme.

Esta, denominada Kings Road House (hoje ocupada por um ramo do museu de artes aplicadas de Viena, MAK Center), foi um projeto conceitualmente desenvolvido em parceria com sua esposa Pauline Gibling Schindler, que visava compartilhar a casa com outro casal. A casa tornou-se referência para outros projetos do arquiteto, que tinha como clientes principalmente intelectuais, artistas e acadêmicos de classe média, levando-o a buscar soluções mais econômicas para as construções. Logo no início, o filme declara que “não há sentido em separar a construção do ambiente ao seu redor”. As cenas seguintes mostram como Schindler trabalhou seus interiores, desenhando o espaço de forma que o olhar pudesse passar sem obstruções, criou janelas com vidros, de tamanhos, formas e tonalidades variadas para a entrada de luz natural e acomodou, assim, a natureza exterior no ambiente doméstico.

LOOS ORNAMENTAL (LOOS ORNAMENTAL | 72' | 35MM)

Direção, roteiro, fotografia e montagem: Heinz Emigholz

Som: Christine Gloggengiesser

Assistente de câmera: Volkmar Geiblinger, Till Beckmann

Desenho de som: Christian Obermaier

Produção: Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Produzido por: AMOUR FOU Vienna em colaboração com Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin

Apoio: Filmfonds Wien, Innovative Film Austria e Niederösterreich Kultur em colaboração com ORF Film-/Fernsehabskommen em coprodução com WDR III e WDR/3sat

Décima terceira parte de *Fotografia e além* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme apresenta 27 construções do arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933), realizadas na Áustria, República Checa (boa parte durante o Império Austro-Húngaro) e França, entre 1899 e 1931,

e filmadas por Emigholz, em 2006. Influenciado por Louis Sullivan, durante uma estadia de três anos nos Estados Unidos, Loos revolucionou a arquitetura de seu tempo ao eliminar a ornamentação florida típica europeia. A partir daí desenvolveu um conceito estético – descrito em seu manifesto *Ornamento e crime* (1908) – baseado na simplicidade da forma, que resultava em uma economia de material e redução da jornada de trabalho.

O ornamento nos edifícios e interiores de Loos se revela nas características intrínsecas aos materiais e na maneira como os trabalhou. Os veios do mármore e da madeira substituem o talhado manual, assim como frisos, luminárias e detalhes em bronze. No filme, as construções existem intactas e muitos dos interiores aparentam ter perdido sua função original para se tornarem objetos de museu, preservando, assim, uma era passada no contexto de uma cidade moderna. O contraste entre o som ambiente externo e o silêncio absoluto interno enfatizam a ausência da vida cotidiana em muitos dos locais. O filme inicia e conclui apresentando monumentos a Adolf Loos – um onde nasceu e outro onde está enterrado – retratando as construções entre eles como memoriais ao arquiteto e a um período histórico.

SENTIDO DA ARQUITETURA (SENSE OF ARCHITECTURE | 168' | HD CONVERTIDO EM PRORES)

Direção, fotografia, montagem: Heinz Emigholz

Assistente de câmera, edição, som original e pós-produção: Till Beckmann

Desenho de som e mixagem: Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Curadoria: Charlotte Pöchhacker

Produção: Heinz Emigholz Filmproduktion, Berlin, em colaboração com ARGE Kadadesign Artimage, Graz

Apoio: “kultur steiermark”

Décima primeira parte de *Fotografia e além*. São apresentadas 42 construções de origem austríaca realizadas entre 1983 e 2005 e filmadas por Emigholz entre 2005 e 2006. O filme é um desdobramento de um projeto de instalação audiovisual itinerante, desenvolvido em Graz e curado por Charlotte Pöchhacker, para o qual Emigholz produziu material para 57 curtas sobre arquitetura contemporânea da região austríaca de Styria.

Diferentemente da instalação que dividiu os curtas por temas, o filme desenvolve uma narrativa na qual as construções simbolizam as diferentes etapas da vida de um personagem implícito.

Após o prólogo, onde se observa o campanário de uma igreja, a trajetória do filme inicia com uma casa em construção e uma pré-escola e encerra com um crematório e columbário, passando por lojas, museus, pontes, um instituto de beleza, uma prisão, um hospital, entre outros. Os edifícios foram projetados por arquitetos proeminentes contemporâneos como Klaus Kada, Gerhard Mitterberger e o casal Feyferlik/Fritzer. Em alguns casos onde espaços foram renovados, o desenho arquitetônico antigo ao lado do contemporâneo evidencia a evolução de uma sociedade. O filme apresenta todos os locais esvaziados, convidando o espectador a imaginar como seria habitá-los, e sugere que ele próprio pode ser o protagonista desta narrativa.

DOIS PROJETOS DE FREDERICK KIESLER (ZWEI PROJEKTE VON FRIEDRICH KIESLER | 16' | HD CONVERTIDO EM PRORES)

Concepção, direção, e fotografia: Heinz Emigholz

Assistentes de câmera: Till Beckmann, Christoph Brunner, Volkmar Geiblinger

Montagem: Heinz Emigholz, Till Beckmann

Som e desenho de som: Till Beckmann, Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Pós-produção: Till Beckmann, Synchro Film, Video & Audio

Produção: Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Produzido por: AMOUR FOU Vienna e KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Vienna, em colaboração com Heinz Emigholz Filmproduktion, Berlin

Apoio: Filmfonds Wien e Innovative Film Austria em co-produção com ORF Film/Fernseh-Abkommen

Apoio adicional: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung

Décima quarta parte de *Fotografia e além*. O filme apresenta dois projetos do artista austríaco naturalizado norte-americano Frederick John Kiesler (1890-1965), ambos filmados por Emigholz, em 2006. A Casa Sem Fim

(1959), concebida como uma construção sem divisórias e na qual os dois lados se unem em um movimento circular, existe apenas em maquetes que pertencem atualmente à Fundação Kiesler, em Viena. O Santuário do Livro (1959-65), braço do Museu de Israel que abriga os Manuscritos do Mar Morto, foi construído em parceria com Armond Bartos como uma larga estrutura circular que sobe a partir do subsolo em formato cônico e se abre em um estreito buraco no topo. O filme relaciona os dois projetos baseando-se nas próprias ideias de Kiesler sobre a vida como um fluxo cíclico e contínuo.

UMA SÉRIE DE PENSAMENTOS (EINE SERIE VON GEDANKEN | 91' | HD CONVERTIDO EM PRORES)

Direção e roteiro: Heinz Emigholz

Câmera: Heinz Emigholz, Benjamin Krieg

Colaboração: Ueli Etter, Till Beckmann, Gunter Krüger, Markus Ruff

Montagem: Heinz Emigholz, Till Beckmann, Markus Ruff, Jörg Langkau

Desenho de som: Jochen Jezussek, Christian Obermaier, Till Beckmann

Pós-produção: Till Beckmann, Markus Ruff

Narração: Hanns Zischler, Imri Kahn, John Erdman, Heinz Emigholz, Eckhard Rhode

Produção: Pym Films

Partes 15ª a 18ª de *Fotografia e além* e IV a VII da subsérie *Miscelânea*.

O filme é formado por quatro curtas desenvolvidos entre 1986 e 2010, frutos de ideias que se originaram durante a realização de outros projetos de Emigholz, como *O bando sagrado*. Ele aborda o tema do sacrifício do filho sob as perspectivas religiosa, política e militar, a partir de quatro linguagens cinematográficas diferentes.

El Greco em Toledo é conduzido por uma leitura da famosa pintura de El Greco *O enterro do conde de Orgaz*, de 1586, exposta na Igreja de São Tomé, em Toledo, centrada em três personagens: o jovem conde morto nos braços do velho Santo Agostinho, que veste um manto com a imagem bordada de um monge de meia-idade. *As lágrimas de Leonardo* combina imagens do jogador de futebol brasileiro Leonardo Nascimento de Araújo, durante a Copa do Mundo de 1998, com o áudio de uma peça para rádio adaptada de um texto de Emigholz, de 1986, sobre a relação entre um pai

distante e seu filho rejeitado. *A Bordo do USS Ticonderoga* analisa uma foto de Wayne Miller, de 1944, pertencente ao Arquivo Nacional dos Estados Unidos, sob o número 80-G-470922, na qual jovens soldados americanos se preparam para um ataque aéreo sobre o Pacífico ao final da Segunda Guerra Mundial. *Um museu em Essen* explora a recém-construída extensão do Museu Folkwang projetada pelo David Chipperfield Architects e filmada por Emigholz dois meses antes de sua inauguração em 2010, quando o espaço ainda se encontrava vazio.

**PARABETON – PIER LUIGI NERVI E O CONCRETO ROMANO
(PARABETON – PIER LUIGI NERVI UND RÖMISCHER BETON | 100' | DCP)**

Direção e fotografia: Heinz Emigholz

Assistente de câmera e pós-produção: Till Beckmann

Montagem: Heinz Emigholz, Till Beckmann

Desenho de som: Christian Obermaier

Produção: Frieder Schlaich, Irene von Alberti

Produzido por: Filmgalerie 451

Coproduzido por: WDR/3sat

Captação: BKM - Beauftragter für Kultur e Medien, Medienboard Berlin-Brandenburg e Filmförderung Hamburg-Schleswig-Holstein

Décima nona parte de *Fotografia e além*, primeira parte da trilogia *Decampamento do Modernismo* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme justapõe 17 construções do engenheiro civil italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979) realizadas na Itália e na França entre 1932 e 1971 e 10 ruínas do Império Romano realizadas entre o primeiro século a.C. e o quarto século d.C., todas filmadas por Emigholz, em 2011. Inspirado na resistência e maleabilidade das construções romanas antigas (as primeiras em concreto), Nervi ampliou o uso de um tipo de concreto armado mais leve chamado ferrocimento, que inicialmente era destinado exclusivamente à construção de embarcações.

Ao longo de sua carreira, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, o engenheiro construiu fábricas, estádios, centros esportivos e de exposições, entre outras grandes estruturas, com o uso reduzido de colunas, elegantes arcos de sustentação e aberturas para entrada de luz natural.

O filme evidencia a influência da Roma antiga sobre Nervi, ao observar recursos de construção para a redução estrutural de peso, como as cúpulas alveoladas de muitas de suas edificações e a do Panteão. As imagens conduzem consistentemente o olhar para o alto, seguindo o movimento ondular dos dois grupos de construções, e são acompanhadas pela riqueza e variedade de sons que ecoam em cada local. Os ruídos constantes de pássaros, carros e das conversas de transeuntes expressam a harmonia existente entre os antigos e a vida cotidiana atual.

PERRET NA FRANÇA E ARGÉLIA (PERRET IN FRANKREICH UND ALGERIEN | 110' | DCP)

Direção, roteiro e fotografia: Heinz Emigholz

Assistente de câmera e pós-produção: Till Beckmann

Montagem: Heinz Emigholz, Till Beckmann

Som na França: Markus Ruff

Som na Argélia: Frieder Schlaich

Desenho de som: Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Produtores: Frieder Schlaich, Irene von Alberti

Produzido por: Filmgalerie 451

Co-produção de: WDR

Captação: BKM - Beauftragter für Kultur und Medien, Medienboard Berlin-Brandenburg e Filmförderung Hamburg-Schleswig-Holstein

Vigésima parte de *Fotografia e além*, segunda parte da trilogia *Decampamento do Modernismo* e incluído na subsérie *Arquitetura como autobiografia*. O filme apresenta 30 construções dos irmãos franceses Auguste Perret (1874-1954) e Gustave Perret (1876-1952), realizadas na França e Argélia entre 1904 e 1954 e filmadas por Emigholz, em 2011. O uso criativo do concreto, especialmente em fachadas vazadas, e uma combinação dos estilos neoclássico e Art Nouveau caracterizaram a obra dos irmãos que construíram casas, prédios, teatros, museus, igrejas, hospitais, entre outros. Os arquitetos trabalharam durante um período em que a Argélia ainda era uma colônia francesa e faleceram pouco tempo antes do início da Guerra de Independência Argelina, em 1954, que resultou no fim da colonização, em 1962.

No filme, a evolução da história nos dois países é naturalmente sugerida pela atual condição e uso dos edifícios locais. A Cathédrale d'Oran,

na Argélia, por exemplo, foi transformada em uma biblioteca, assim como em outros casos em que espaços anteriormente ocupados pela aristocracia foram convertidos em espaços abertos ao público em geral. Em contraste, a jornada na França revela a preocupação em conservar e manter o uso original dos edifícios. Ela culmina na reconstrução de Le Havre (1945-1964), cidade da Normandia que foi devastada durante a Segunda Guerra Mundial, e que fez do Modernismo uma arma de resistência à memória de destruição da guerra, criando, no lugar, uma história impecável de progresso.

A PISTA DE POUSO (THE AIRSTRIP – AUFBRUCH DER MODERNE, TEIL III | 112' | DCP)

Direção, fotografia e edição: Heinz Emigholz

Narração: Natja Brunckhorst

Homem na praia: Ueli Etter

Música: Kreidler

Assistente de câmera, animação, e pós-produção: Till Beckmann

Montagem: Heinz Emigholz, Till Beckmann

Som original: Till Beckmann, Heinz Emigholz, Ueli Etter, Lilli Kuschel, Markus Ruff, Christin Wilke

Desenho de som: Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Produção: Frieder Schlaich, Irene von Alberti

Captação: BKM - Beauftragter für Kultur und Medien, Medienboard Berlin-Brandenburg, Filmförderung Hamburg-Schleswig-Holstein

Coprodução com: WDR

Produzido por: Filmgalerie 451

Vigésima primeira parte de *Fotografia e além* e terceira parte da trilogia *Decampamento do Modernismo*. O filme apresenta 30 localidades no mundo afora, filmadas por Emigholz entre 2011 e 2012, e traça um percurso da arquitetura moderna após o lançamento das bombas atômicas ao final da Segunda Guerra Mundial. A história, narrada pela atriz Natja Brunckhorst e com trilha sonora do grupo Kreidler, evoca de forma confessional o fardo de ser alemão. O filme inicia e termina em Berlim, observando esculturas de Reinhold Begas – um dos principais artistas do imperialismo germânico.

Ao longo do percurso que descreve a queda da utopia modernista do pré-guerra, o filme visita o Panteão em Roma, o monumento a Gustave Eiffel, por August Perret, na base da Torre Eiffel em Paris, La Bombonera, de Viktor Sulcic e José Luis Delpini, em Buenos Aires, um armazém de Eladio Dieste, em Montevideo, Las Arboledas, de Luis Barragán, na Cidade do México, a embaixada italiana, de Pier Luigi Nervi, em Brasília, o Northfield Memorial, em Tinian, nas Ilhas Marianas do Norte, de onde partiram as bombas atômicas para Hiroshima e Nagasaki, um ponto de ônibus, de Ulrich Müther, em Binz, entre outros. Permeando a viagem, uma revisão irônica da obra de Emigholz surge em locais de trânsito, como os aeroportos por onde ele passou.

DOIS MUSEUS (ZWEI MUSEEN | 18' | DCP)

Direção, fotografia: Heinz Emigholz

Assistente de câmera, som original, e pós-produção: Till Beckmann

Montagem: Heinz Emigholz, Till Beckmann

Desenho de som: Jochen Jezussek, Christian Obermaier

Produção: Frieder Schlaich, Irene von Alberti

Produzido por: Filmgalerie 451

Vigésima segunda parte de *Fotografia e além*. O filme justapõe o museu Coleção Menil, em Houston, construído pelo arquiteto italiano Renzo Piano entre 1982 e 1986, e o Museu de Arte Ein Harod, em Israel, construído pelo arquiteto polonês Samuel Bickels, em 1948, ambos filmados por Emigholz, em 2012. A iluminação natural suave dos ambientes da Coleção Menil reflete a qualidade tranquila do bairro em que o variado acervo está localizado. Na mesma latitude e em uma área de kibutz, o primeiro edifício construído para abrigar um museu de arte no Estado de Israel detém qualidades similares. Dominique de Menil e Renzo Piano se conheceram em uma viagem planejada ao então obscuro museu israelense e ficaram encantados com a maneira na qual Samuel Bickels havia projetado a distribuição de luz natural em cada ambiente. ■

Os filmes que participam da mostra estão em destaque.

1972-1973 *Schenec-Tady I* | 27 min | 16mm | Primeiro filme da série *Anos formativos*.

1973 *Schenec-Tady II* | 18 min | 16mm | Segundo filme da série *Anos formativos*.

1973-1974 *Arrowplane* | 24 min | 16mm | Terceiro filme da série *Anos formativos*.

1974 *Tide* | 33 min | 16mm | Quarto filme da série *Anos formativos*.

1972-1975 *Schenec-Tady III* | 20 min | 16mm | Quinto filme da série *Anos formativos*.

1975 *Brooklyn Bathroom Piece* | 14 min | 16mm | Série de slides com som sincronizado.

1975 *Stair Piece* | 5 min | 16mm | Série de slides com som sincronizado.

1975-1976 *Hotel* | 27 min | 16mm | Sexto filme da série *Anos formativos*.

1976 *Schuhstück* | 8 min | 16mm | Série de slides com som sincronizado.

1976 *Tassenstück* | 3 min | 16mm | Série de slides com som sincronizado.

1976 *Wandsbek Gartenstück* | 15 min | 16mm | Série de slides com som sincronizado.

1976-1977 *Demon* | 30 min | 16mm | Sétimo filme da série *Anos formativos*.

1978-1981 *Normalsatz* | 105 min | 16mm | Longa-metragem de ficção, primeira parte da *Trilogia dos anos 70*.

1974-1983 *A base da maquiagem I* [*The Basis of Make-Up I*] | 20 min | 35mm | Fotografia e além – Parte 1.

1979-1984 *Die Basis des Make-Up* | 84 min | 16mm | Longa-metragem de ficção, segunda parte da *Trilogia dos anos 70*.

1974-1987 *O prado das coisas* [*Die Wiese der Sachen*] | 88 min | 16mm (restaurado em DCP, em 2015) | Longa-metragem de ficção, terceira parte da *Trilogia dos anos 70*.

1986-1990 *O bando sagrado* [*Der Zynische Körper*] | 89 min | 35mm | Longa-metragem de ficção.

1993-2000 *Os bancos de Sullivan* [*Sullivans Banken*] | 38 min | 35mm | Arquitetura como autobiografia – Louis H. Sullivan (1856-1924) | Fotografia e além – Parte 2.

1995-2000 *As pontes de Maillart* [*Maillarts Brücken*] | 24 min | 35mm | Arquitetura como autobiografia – Robert Maillart (1872-1940) | Fotografia e além – Parte 3.

1983-2000 *A base da maquiagem II* [*The Basis of Make-Up II*] | 48 min | 35mm | Fotografia e além – Parte 4.

1988-2001 *Miscelânea I* [*Miscellanea I*] | 20 min | 35mm | Fotografia e além – Parte 5.

1988-2001 *Miscelânea II* [*Miscellanea II*] | 19 min | 35mm | Fotografia e além – Parte 6.

2002-2003 *Goff no deserto* [*Goff in der Wüste*] | 110 min | 35mm | Arquitetura como autobiografia – Bruce Goff (1904-1982) | Fotografia e além – Parte 7.

1996-2004 *A base da maquiagem III* [*The Basis of Make-Up III*] | 26 min | 35mm | Fotografia e além – Parte 9.

1997-2004 *Miscelânea III* [*Miscellanea III*] | 22 min | 35mm | Fotografia e além – Parte 10.

2002-2005 *A caverna de D'Annunzio* [*D'Annunzios Höhle*] | 52 min | DigiBeta | Estilo de vida como autobiografia – Gabriele D'Annunzio (1863-1938) | Fotografia e além – Parte 8.

2005 *Robert Maillart and the Art of Structural Engineering* | 89 min | DV | Composto por dois filmes-entrevistas: *Bauwerke von Robert Maillart* (53 min) e *Bauingenieurskunst und Architektur* (36 min).

2005-2006 *Sense of Architecture* | 330 min | HDCAM | Instalação de vídeo composta por 57 curtas-metragens.

2006-2007 *As casas de Schindler* [*Schindlers Häuser*] | 99 min | 35mm | Arquitetura como autobiografia – Rudolph M. Schindler (1887-1953) | Fotografia e além – Parte 12.

2007 *The Whitman Project* | Codigido com Lior Shamriz | 53 min | DV.

2006-2008 *Loos ornamental* | 72 min | 35mm | Arquitetura como autobiografia – Adolf Loos (1870-1933) | Fotografia e além – Parte 13.

2008 *Ornament und Verbrechen von Adolf Loos* | Codirigido com Benjamin Krieg | 30 min | DV.

2005-2009 *Sentido da arquitetura* [*Sense of Architecture*] | 168 min | HDCAM | Fotografia e além – Parte 11.

2006-2009 *Dois projetos de Frederick Kiesler* [*Zwei Projekte von Friedrich Kiesler*] | 16 min | HDV | Fotografia e além – Parte 14.

2009-2010 *Um museu em Essen* [*Ein Museumsbau in Essen*] | 21 min | HD | Miscelânea IV | Fotografia e além – Parte 15.

1987-2010 *El Greco em Toledo* [*El Greco in Toledo*] | 1987-2010 | 29 min | HDCAM | Miscelânea V | Fotografia e além – Parte 16.

1986-2010 *As lágrimas de Leonardo* [*Leonardos Tränen*] | 29 min | DV | Miscelânea VI | Fotografia e além – Parte 17.

1987-2010 *A Bordo do USS Ticonderoga* [*An Bord der USS Ticonderoga*] | 12 min | HD | Miscelânea VII | Fotografia e além – Parte 18.

1986-2010 *Uma série de pensamentos* [*Eine Série von Gedanken*] | 91 min | HD | Longa-metragem composto pelos quatro curta-metragens acima.

2011-2012 *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano* [*Parabeton – Pier Luigi Nervi und Römischer Beton*] | 100 min | HDV | Arquitetura como autobiografia – Pier Luigi Nervi (1891-1979) | Decampamento do Modernismo – Parte I | Fotografia e além – Parte 19.

2011-2012 *Perret na França e Argélia* [*Perret in Frankreich und Algerien*] | 110 min | HDV | Arquitetura como autobiografia – Auguste Perret (1874-1954) e Gustave Perret (1876-1952) | Decampamento do Modernismo – Parte II | Fotografia e além – Parte 20.

2011-2013 *A pista de pouso* [*The Airstrip – Aufbruch der Moderne, Teil III*] | 112 min | HDV | Decampamento do Modernismo – Parte III | Fotografia e além – Parte 21.

2012-2014 *Dois museus* [*Zwei Museen*] | 18 min | HDV | Fotografia e além – Parte 22.

Emigholz também dirigiu sete videoclipes para a banda Kreidler (2012-2013) usando cenas de seus filmes. Mais informações sobre os filmes de Emigholz podem ser encontradas no seu website (www.pym.de); a grande maioria dos filmes pode ser encontrada em DVD ou Blu-ray no website da distribuidora Filmgalerie 451 (<http://www.filmgalerie451.de/>).

Realização:



Produção:

anamauê