



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE MINAS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO



LÍDIA ESTER PEREIRA DOS SANTOS

**CINEMA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA: REFLEXÕES SOBRE ESPAÇO
DOMÉSTICO E IDENTIDADE A PARTIR DO FILME THE HOUSE (2022)**

OURO PRETO
2026

LÍDIA ESTER PEREIRA DOS SANTOS

**CINEMA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA: REFLEXÕES SOBRE ESPAÇO
DOMÉSTICO E IDENTIDADE A PARTIR DO FILME THE HOUSE (2022)**

Trabalho Final de Graduação apresentado ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a Obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Professor Dr. Guilherme Ferreira de Arruda



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
ESCOLA DE MINAS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Lídia Ester Pereira dos Santos

Cinema como ferramenta pedagógica: reflexões sobre espaço doméstico e identidade a partir do filme The House (2022)

Monografia apresentada ao Curso de Arquitetura e urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Arquiteta e Urbanista

Aprovada em 24 de julho de 2026

Membros da banca

[Doutor] - Guilherme Ferreira de Arruda - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Doutor] - Rodrigo Nogueira da Cunha - (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Arquiteto e Urbanista] - Igor Antunes Leocádio - (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Guilherme Ferreira de Arruda], orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 28/07/2026



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Ferreira de Arruda, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 28/07/2026, às 16:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1148752** e o código CRC **2FECA6D3**.

"Um lar é o lugar onde o amor e a vida podem se encontrar; uma casa não é nada, nada além de um conjunto de tijolos." Trecho da música de encerramento do filme *The House* – Santaolalla, 2022, *tradução nossa*.

RESUMO

O presente trabalho, intitulado Cinema como ferramenta pedagógica: reflexões sobre espaço doméstico e identidade a partir do filme *The House* (2022), investiga a relação entre cinema e arquitetura a partir do filme *The House* (2022), uma antologia de animação em *stop-motion* que transforma uma mesma casa em protagonista de três narrativas ambientadas em períodos temporais distintos. A questão central é de que modo o audiovisual contribui para a reflexão arquitetônica e o que o filme revela sobre a identidade de quem habita e o espaço doméstico, e o que isso implica para o papel do arquiteto. A hipótese é a de que *The House* (2022) atua como instrumento crítico para essa reflexão: ao representar a casa em três tempos distintos, o filme permite analisar como a identidade de quem habita se perde, desaparece e se reconstrói, e como cada uma dessas condições produz consequências existenciais profundas. A fundamentação teórica articula autores da fenomenologia do espaço e do habitar, Norberg-Schulz, Pallasmaa, Tuan e Bachelard, da crítica à mercantilização da moradia, Lefebvre e Rolnik, e da crítica à prática arquitetônica convencional, Colomina, Kapp e Loos, com suporte metodológico em Cruz (2020), sobre o cinema como instrumento de investigação arquitetônica. Espera-se que a pesquisa contribua para o estímulo ao uso do audiovisual como ferramenta crítica no campo da arquitetura e para a reflexão sobre o valor humano do habitar.

Palavras-chave: Habitar; *Genius Loci*; Identidade; Espaço doméstico; Cinema e arquitetura; *The House*.

ABSTRACT

This study, entitled Cinema as a pedagogical tool: reflections on domestic space and identity through the film *The House* (2022), investigates the relationship between cinema and architecture through *The House* (2022), a stop-motion animated anthology in which the same house becomes the protagonist of three narratives set in different time periods. The central research question is how audiovisual media can contribute to architectural reflection, what the film reveals about the identity of its inhabitants and the domestic space, and what these insights imply for the role of the architect. The study is based on the hypothesis that *The House* (2022) serves as a critical tool for architectural inquiry. By portraying the same house across three distinct temporal contexts, the film enables an analysis of how the identity of those who inhabit it is lost, disappears, and is reconstructed, as well as how each of these conditions generates profound existential consequences. The theoretical framework draws on the phenomenology of space and dwelling, particularly the works of Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Yi-Fu Tuan, and Gaston Bachelard; critiques of the commodification of housing by Henri Lefebvre and Raquel Rolnik; and critical perspectives on conventional architectural practice proposed by Beatriz Colomina, Silke Kapp, and Adolf Loos. The methodological approach is supported by Cruz (2020), who discusses cinema as a tool for architectural investigation. It is expected that this research will encourage the use of audiovisual media as a critical instrument in architectural studies and contribute to broader reflections on the human dimension of dwelling.

Keywords: Dwelling; *Genius Loci*; Identity; Domestic Space; Cinema and Architecture; *The House*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. CINEMA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA PENSAR A ARQUITETURA: O CASO DO FILME THE HOUSE (2022)	11
2.1. O cinema como ferramenta pedagógica para pensar a arquitetura	11
2.2. The House (2022)	15
2.3. Conceitos fundamentais para uma reflexão aprofundada sobre o filme The House (2022)	19
3. A RELAÇÃO ENTRE CASA E IDENTIDADE NO FILME THE HOUSE (2022)	22
3.1. Ato 1: Imposição e perda de identidade	22
3.2. Ato 2: Ausência de identidade	42
3.3. Ato 3: Reconstrução da identidade	54
3.4. Arquitetura revelada: The House (2022) como instrumento de conhecimento sobre o habitar	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70



Imagem 1: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.

Fonte: Netflix (2022).

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de uma experiência simples: assistir a um filme. Ao ver *The House* (2022) (imagem 1), uma antologia de animação em *stop-motion* que coloca a casa no centro de três narrativas distintas, foi impossível não perceber que ali havia algo que extrapolava o entretenimento, havia arquitetura, e havia muito o que aprender com ela.

A percepção de que o audiovisual poderia promover reflexões tão densas e relevantes para o campo da arquitetura foi o ponto de partida desta pesquisa. O cinema, ao contrário das representações técnicas tradicionais da disciplina, é capaz de revelar o espaço como espaço vivido: habitado por corpos, afetos, conflitos e memórias. E *The House* (2022), em particular, mostrou-se um caso excepcionalmente rico para essa investigação, ao transformar uma mesma casa em protagonista de três histórias que expõem, em cada ato, diferentes modos de habitar e de se relacionar com o espaço doméstico.

O filme *The House* (2022), é uma antologia de animação em *stop-motion* produzida pela Nexus Studios, dirigida por Emma de Swaef e Marc James Roels, Niki Lindroth von Bahr e Paloma Baeza. As três narrativas se passam no mesmo espaço, mas em períodos de tempo distintos. O primeiro ato, ambientado nos anos 1800, acompanha Raymond, um homem empobrecido que, ao encontrar um misterioso arquiteto benfeitor, aceita a oferta de uma casa suntuosa em troca de sua vida anterior, e descobre, progressivamente, que seus desejos de ascensão social podem conduzi-lo a caminhos perturbadores e irreversíveis. O segundo ato situa-se no presente e acompanha um incorporador imobiliário que tenta vender rapidamente um imóvel recém-reformado; a chegada de hóspedes estranhos e a persistência de uma infestação de insetos frustram seus planos e funcionam como catalisador de uma profunda desintegração pessoal. O terceiro ato projeta-se em um futuro marcado por transformações climáticas radicais: a casa permanece de pé em meio a uma inundação que tomou o mundo, e sua proprietária, Rosa, luta para restaurá-la à antiga glória, cega pelo apego ao passado para o que de mais essencial ainda existe naquele espaço.

Sugere-se, antes de prosseguir com a leitura, que o filme seja assistido, não como condição indispensável, mas como experiência que certamente enriquecerá o diálogo com as análises desenvolvidas ao longo do trabalho.

A questão central que orienta a pesquisa pode ser formulada da seguinte forma: de que modo o audiovisual contribui para a reflexão arquitetônica e, no caso de *The House* (2022), o que o filme revela sobre identidade, espaço doméstico e suas relações sociais, e o que isso implica para o papel do arquiteto?

A hipótese que guia o trabalho é a de que obras audiovisuais, como *The House* (2022), atuam como instrumentos críticos para a reflexão arquitetônica: ao representar a casa em três narrativas temporalmente distintas, o filme permite analisar como a identidade de quem habita se perde, desaparece e se reconstrói, e como cada uma dessas condições produz consequências existenciais.

A fundamentação teórica organiza-se a partir de Cruz (2020), cuja dissertação *Arquitetura Revelada pelo Cinema* sustenta metodologicamente a adoção do audiovisual como instrumento de investigação arquitetônica, argumentando que o cinema é capaz de revelar camadas existenciais, sensoriais e poéticas do espaço que as representações técnicas tradicionais dificilmente alcançam.

Sobre a identificação com o lugar e o espaço doméstico, recorre-se a três autores centrais: Yi-Fu Tuan (2018), que compreende o lugar como centro de significado construído pela experiência e pelo tempo; Christian Norberg-Schulz (1984), cujo conceito de *Genius Loci* designa a identidade existencial do lugar como fundamento do habitar; e Juhani Pallasmaa (2017), que defende a experiência multissensorial do espaço e a noção de lar como condição existencial constituída pelo morador ao longo do tempo.

Completam o referencial: Gaston Bachelard (1978), com a dimensão poética e psíquica da casa natal e do espaço íntimo; Henri Lefebvre, via Ana Fani Carlos (2020), e Raquel Rolnik (2017), que fundamentam a crítica à mercantilização da moradia; Beatriz Colomina (1996) e Silke Kapp (2007; Kapp, Nogueira e Baltazar, 2009), que situam a crítica ao arquiteto que impõe sua visão sobre o habitante; e Adolf Loos (1900), Sales (2025), Rangel e Souza (2021), cujas contribuições aprofundam dimensões específicas da análise ao longo dos três atos.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se estrutura sobre três procedimentos articulados: a revisão bibliográfica dos autores que compõem o referencial teórico; o estudo do filme *The House* (2022) por meio da análise narrativa de cada ato, acompanhando os acontecimentos em diálogo contínuo com o referencial teórico; e o recurso a fontes complementares, como entrevistas com os realizadores do filme, reportagens especializadas e pesquisas empíricas de caráter quantitativo.

O objetivo geral é analisar de que modo obras audiovisuais atuam como instrumento para a reflexão crítica acerca o campo arquitetônico, adotando *The House* (2022) como objeto de pesquisa para investigar temas como identificação com o lugar e o espaço doméstico, além de refletir suas implicações para a sensibilidade e a prática do arquiteto.

Os objetivos específicos são: interpretar as transformações espaciais e narrativas do filme em diálogo com o referencial teórico adotado; relacionar as análises fílmicas com as contribuições dos autores pertinentes a cada ato; refletir sobre o papel do arquiteto frente ao sentido do lugar e suas implicações para o processo projetual; e discutir o potencial do cinema como instrumento crítico e pedagógico no campo da arquitetura.

Embora o filme proporcione múltiplas interpretações e diálogos com diversos campos do conhecimento, esta pesquisa concentra-se em uma leitura arquitetônica dos três atos. A análise fílmica, articulada à leitura teórica, parte do olhar de uma estudante de Arquitetura e Urbanismo prestes a se formar, e busca observar de que modo elementos espaciais, atmosferas, relações sociais e simbólicas são representados e como dialogam com a teoria da arquitetura.

O trabalho organiza-se em dois capítulos principais. O primeiro situa o cinema como ferramenta pedagógica para pensar a arquitetura, contextualiza o filme *The House* (2022) em sua produção e estrutura narrativa, e apresenta os conceitos teóricos fundamentais que orientarão a análise, com ênfase nos conceitos de espaço doméstico e identidade. O segundo capítulo dedica-se à análise dos três atos do filme, articulando narrativa e teoria em cada segmento, e encerra com uma

reflexão sobre o que o percurso analítico revelou sobre a arquitetura, o habitar e o papel do arquiteto.

Espera-se que esta pesquisa contribua para o estímulo ao uso do audiovisual como ferramenta crítica e poética no campo da arquitetura e reflexões sobre o valor simbólico e afetivo do habitar e do papel do arquiteto como criador de lugares dotados de sentido e memória.

2. CINEMA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA PENSAR A ARQUITETURA: O CASO DO FILME THE HOUSE (2022)

Este capítulo apresenta o percurso que fundamenta a escolha do filme *The House* (2022) como objeto central de análise deste trabalho. Para isso, organiza-se em três movimentos: primeiro, discute o cinema como ferramenta pedagógica para a reflexão arquitetônica, evidenciando sua capacidade de revelar dimensões do habitar que as representações técnicas tradicionais tendem a deixar de lado; em seguida, contextualiza o filme, sua origem, sua estrutura em três atos e as escolhas estéticas e narrativas que fazem da casa o verdadeiro protagonista da obra; por fim, apresenta os conceitos teóricos fundamentais que orientarão a análise desenvolvida no capítulo seguinte, identidade e espaço doméstico.

2.1. O cinema como ferramenta pedagógica para pensar a arquitetura

A compreensão da arquitetura tem sido historicamente mediada por meios de representação próprios da disciplina, como plantas, cortes, elevações, perspectivas e maquetes que, embora indispensáveis à prática projetual, tendem a privilegiar leituras formais, técnicas e objetivas do espaço. Conforme observa Rodrigo Serafino da Cruz (2020), em sua dissertação de mestrado *Arquitetura Revelada Pelo Cinema. O filme como processo de investigação da arquitetura*, os arquitetos acabaram por acreditar que suas representações de linhas geométricas seriam representações da própria realidade, e que sua linguagem seria capaz, sozinha, de traduzir as vivências experimentadas nos espaços arquitetônicos. Essa crença, contudo, revela uma limitação importante: ao se concentrar nos aspectos mensuráveis e visuais do espaço, a arquitetura frequentemente deixa de lado as dimensões existenciais, sensoriais e poéticas que constituem a experiência humana de habitar.

Para Cruz (2020), a arquitetura é por vezes retratada através de imagens impactantes que suprimem as pessoas em suas atividades, eclipsando as possibilidades que a vida cotidiana impõe aos espaços em seu uso real. Tais representações pouco se propõem a aludir a questões que se desenrolam espacialmente, como o medo, a melancolia, o afeto ou a memória, ficando, por vezes, dissociadas da vida que efetivamente acontece nos lugares.

Diante dessa problemática, o autor propõe a investigação da arquitetura a partir de um outro meio: o cinema. "Para compreender os espaços mais amplamente", argumenta, "precisamos investigar outras camadas, não apenas as formais, técnicas e objetivas. A arquitetura não deveria dialogar apenas consigo mesma. Poderia ganhar muito se saísse do seu meio para conversar com o mundo" (Cruz, 2020, p. 14). O cinema, assim como a arquitetura, lida com questões espaciais e, dentro de seu campo de expressão, cria para si uma linguagem própria de representação do espaço. Ambos enfrentam o dilema de representar o espaço como ideia, como ficção ou como realidade vivida. Contudo, enquanto as representações tradicionais da arquitetura são estáticas, o cinema, em sua linguagem, "reproduz o movimento cinético da experiência que temos ao percorrer espaços na vida real" (Cruz, 2020, p. 14). Essa característica confere ao audiovisual um potencial singular: o de representar o tempo-espaço de maneira mais próxima da experiência efetivamente vivida na arquitetura, conectando os espaços às histórias, aos eventos e aos personagens que neles habitam.

Essa aproximação entre cinema e arquitetura não é superficial. Para Cruz (2020), ela se fundamenta no modo como ambos medeiam nossa experiência existencial no mundo. O autor recorre a Pallasmaa, para quem "a forma artística mais próxima da arquitetura não é a música — como comumente se acredita —, mas o cinema. O terreno de ambas as formas artísticas é o espaço vivido, no qual o espaço interior da mente e o espaço exterior do mundo se fundem, formando um vínculo quiasmático" (Pallasmaa *apud* Cruz, 2020, p. 110). Tanto a arquitetura quanto o cinema, nessa perspectiva, criam imagens mentais de nossa compreensão de ser no mundo, apreendidas não apenas pela visão, mas por um corpo inteiro dotado de sentidos, memória, imaginação e emoção.

É justamente essa capacidade do cinema de criar um "sentido de lugar" que o torna um instrumento valioso para a reflexão arquitetônica. Como observa Cruz (2020), citando Luis Urbano, "as imagens em movimento, quando acompanhadas por uma trama ficcional, mesmo que intencionalmente linear, têm a capacidade de criar um intenso 'sentido de lugar', o que se relaciona não apenas com a matriz da realidade física do espaço que é filmado, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com as personagens, a cor, o som, a música e a estrutura narrativa do filme" (Urbano *apud* Cruz, 2020, p. 138).

O cinema, portanto, não se limita a representar a aparência dos espaços: ele revela as camadas afetivas, simbólicas e existenciais que a representação técnica dificilmente alcança. Provavelmente, "como nenhum outro método de visualização, o cinema consegue representar os espaços arquitetônicos e urbanos como espaços vividos e habitados" (Urbano *apud* Cruz, 2020, p. 138).

Reconhecer o potencial do audiovisual como meio de investigação da arquitetura é também reconhecer seu valor pedagógico. Ao conectar a vida aos espaços, o cinema oferece ao arquiteto e ao estudante de arquitetura um instrumento capaz de ampliar a sensibilidade para as dimensões humanas do habitar, aquelas que não se inscrevem nas plantas, mas que constituem o cerne da experiência de morar.

É a partir dessa compreensão que o presente trabalho adota um produto audiovisual como guia para a reflexão sobre o espaço doméstico: o filme *The House* (2022), uma obra que, ao colocar a casa no centro de suas narrativas, possibilitou reflexões de distintas camadas sobre o campo de conhecimento e atuação da arquitetura.



Imagem 2: Cartaz do filme *The House* (2022).

Fonte: Nexus Studios (2022).

2.2. *The House* (2022)

The House (2022) (imagem 2) é uma antologia de animação em *stop-motion* produzida pela Nexus Studios e disponibilizada pela plataforma de *streaming* Netflix. A obra reúne alguns dos principais nomes da animação independente em *stop-motion* contemporânea: a dupla belga Emma de Swaef e Marc James Roels, a sueca Niki Lindroth von Bahr e a britânica Paloma Baeza.

O projeto nasceu de uma proposta da produtora Charlotte Bavasso, da Nexus, que reuniu esses diretores para que, juntos, desenvolvessem um conceito comum capaz de resultar em uma trilogia de filmes. Conforme relata Baeza, em entrevista para Mitchell (2022) no portal Skwigly, "foi a Charlotte Bavasso, da Nexus, que teve a ideia louca, mas brilhante, de nos reunir para criar um conceito que pudesse ser uma trilogia de filmes. Ela nos reuniu para fazer um *brainstorm* de temas e personagens que pudéssemos ter em comum, o que foi uma experiência completamente única" (Baeza *apud* Mitchell, 2022, *tradução nossa*).

Foi desse processo colaborativo que emergiu o conceito unificador da obra: a casa. Após a sessão inicial de *brainstorming*, a ideia da casa como cenário comum revelou-se, nas palavras de Baeza, "o conceito perfeito para ambientar três histórias completamente diferentes, mas que também tinham as sobreposições que buscávamos em termos de temas e tom" (Baeza *apud* Mitchell, 2022, *tradução nossa*). A unidade narrativa foi reforçada pela colaboração do roteirista Enda Walsh e do compositor Gustavo Santaolalla, responsáveis por transpor as visões individuais dos diretores em uma estrutura coesa. O elenco de vozes inclui nomes como Helena Bonham Carter, Mia Goth, Jarvis Cocker, Will Sharpe e Susan Wokoma.

O elemento central que atravessa os três atos é, portanto, a própria casa, que atua como verdadeira protagonista. Um personagem vivo que condiciona, transforma e revela os habitantes que por ela passam. O roteirista Enda Walsh descreve, em entrevista para Aguilar (2022) no portal IndieWire, essa dinâmica de maneira precisa: "a casa coloca os personagens em um espaço onde eles se sentem completamente perdidos, vulneráveis, sem rumo e assustados. Estar nela os mantém nesse estado de ansiedade. É uma história que se alimenta de todos os

sentimentos de perda e inaptidão que todos nós temos em certos momentos" (Walsh *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). Marc James Roels reforça essa perspectiva ao afirmar que a obra trata de como essa relação entre os personagens e a casa muda, e de como ela os transforma. "Sempre foi sobre o que acontece com eles quando estão no espaço" (Roels *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). É essa centralidade da casa, sua capacidade de moldar comportamentos, abrigar afetos e revelar identidades, que torna o filme um objeto de estudo tão fértil para a reflexão arquitetônica sobre o espaço doméstico.

As três narrativas se passam no mesmo espaço, mas em diferentes períodos de tempo, e cada uma é conduzida por um clima de suspense que revela um modo distinto de habitar. A consistência arquitetônica da casa ao longo dos três atos foi assegurada pela *designer* de produção Alexandra Walker. Como explica Baeza, "tínhamos um *design* que ela então adaptou para cada história, de modo que se possa reconhecer a casa, apesar das estéticas diferentes — você reconhece a escadaria em cada história. Isso significa que, mesmo sendo muito diferentes, há estruturas consistentes e instantaneamente reconhecíveis" (Baeza *apud* Mitchell, 2022, *tradução nossa*). Essa decisão de *design* reforça o papel da casa como elemento de continuidade: ela permanece enquanto os habitantes e as épocas mudam, e é justamente na relação entre essa permanência e as diferentes formas de ocupação que o filme constrói seu discurso sobre o habitar.

O primeiro ato, *And I heard within a lie is spun* (E, de dentro ouvia-se o tecer de uma mentira), dirigido por Emma de Swaef e Marc Roels, é ambientado no século XIX e acompanha Raymond, um homem empobrecido que, ao encontrar um arquiteto benfeitor misterioso, recebe a promessa de ter seu status social restaurado por meio de uma casa luxuosa. A família, porém, logo descobre que seus desejos e anseios podem conduzi-la a caminhos inesperados e perturbadores. A estética do segmento fundamenta-se no uso de feltro e tecidos, materiais que os diretores empregam há cerca de uma década devido à sua textura orgânica e à capacidade de absorção de luz. Roels explica que, diferentemente do terceiro ato, que buscava o hiper-realismo, sua proposta era de harmonia entre personagens e ambiente: "se os personagens são feitos de tecido, queremos que tudo o mais também tenha algum elemento que combine com isso e que absorva a luz da mesma forma" (Roels *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). O resultado são cenários de atmosfera gótica,

frequentemente envoltos em penumbra, que reforçam o caráter inquietante da narrativa. O segmento suscita, assim, uma reflexão sobre os limites e os riscos de uma arquitetura orientada pela visão autoral do arquiteto em detrimento das necessidades existenciais de quem habita, questão que será aprofundada na análise do primeiro ato.

O segundo ato, *Then lost is truth that can't be won* (Perdida está a verdade que não pode ser conquistada), dirigido por Niki Lindroth von Bahr, situa-se no presente e acompanha um incorporador imobiliário, representado como um rato antropomórfico, que tenta vender rapidamente uma casa recém-reformada, mas vê seus planos frustrados pela chegada de hóspedes inesperados e pela transformação que o espaço opera sobre ele. A diretora relata que partiu justamente do ambiente como ponto de origem da história: "sempre fui muito orientada pelos arredores e pelos ambientes nos meus filmes. Eu estava muito interessada nesta ideia de usar o mercado imobiliário do capitalismo tardio como pano de fundo para esta história e fazer algo em que a casa é reformada da maneira mais ridícula e sem alma possível" (Lindroth von Bahr *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). Influenciada por *thrillers* de apartamento e pela obra de David Lynch, a diretora construiu uma jornada rumo à loucura e ao isolamento. Para a concepção dos interiores, sua equipe buscou referências em mansões de celebridades e em programas como MTV Cribs, almejando "um equilíbrio entre alguém tentando reformar uma casa com essa inspiração, mas ainda fazendo isso de forma barata, como se não estivesse funcionando direito". Parece um pouco plástico" (Lindroth von Bahr *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). A narrativa convida à reflexão sobre o que ocorre quando a casa é reduzida a produto de mercado, esvaziada de identidade, de memória e de qualquer vínculo com quem a habita, e sobre as consequências dessa lógica tanto para o espaço quanto para o sujeito que nele se encontra.

O terceiro ato, *Listen again and seek the sun* (Ouça novamente e busque o sol), dirigido por Paloma Baeza, projeta-se em um futuro afetado por mudanças climáticas, no qual a casa sobrevive em meio a uma paisagem radicalmente transformada por uma inundação. A protagonista, Rosa, é uma jovem proprietária determinada a permanecer em sua amada casa em ruínas e restaurá-la à antiga glória, mas sua visão idealizada a cega para a mudança inevitável que se aproxima e para aquilo que realmente importa. Para Baeza, o tema central do segmento

relaciona-se com "a dificuldade da mudança": "ela está vivendo no meio de uma inundação. Todos foram embora e a casa nunca será restaurada da maneira como ela quer. É um sonho obsessivo de algo que ela jamais poderá alcançar" (Baeza *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). A diretora relata que, após a primeira versão do roteiro, percebeu que a casa precisava ganhar ainda mais protagonismo em sua história: "precisávamos tornar a casa muito mais um personagem. A história três, a minha, precisava habitar mais a casa, porque na primeira versão ela não estava presente o suficiente" (Baeza *apud* Aguilar, 2022, *tradução nossa*). Tecnicamente, o segmento destacou-se pela complexidade na representação da água, que combinou efeitos digitais com elementos físicos, como gel de cabelo moldado ao redor de objetos, para preservar a tatilidade característica do *stop-motion*. O ato abre espaço para pensar uma relação mais saudável entre habitante e espaço: uma em que a identidade não é imposta nem ausente, mas construída ao longo do tempo e capaz de se transformar sem se perder, apontando, assim, para o horizonte de uma prática arquitetônica mais atenta às dimensões humanas do habitar.

As filmagens ocorreram no estúdio Mackinnon & Saunders, em Altrincham, próximo a Manchester, onde as três produções foram realizadas de maneira escalonada, mas com sobreposições, em determinado momento, os três segmentos eram filmados simultaneamente, ocupando diferentes partes do estúdio e compartilhando equipe e animadores, apesar das restrições impostas pela pandemia de COVID-19.

Embora cada ato carregue a marca autoral de seus diretores e possua estética própria, a obra mantém uma coerência que a distingue de antologias convencionais. Como observa Roels, os três segmentos estão "muito mais intimamente ligados do que em um filme de antologia típico, em que cada cineasta faz a sua própria coisa, completamente separado dos outros. No nosso caso, mesmo sem ditar o que o outro estava fazendo, tínhamos consciência do que cada um fazia, e isso acabou permeando nossas histórias" (Roels *apud* Mitchell, 2022, *tradução nossa*). É essa unidade, uma mesma casa atravessada por três tempos, três modos de habitar e três relações distintas com o espaço, que confere ao filme seu potencial para uma leitura arquitetônica do espaço doméstico.

Mas antes de adentrar a análise dos três atos do filme, faz-se necessário apresentar brevemente os conceitos que orientarão essa leitura, a identificação com o lugar e o espaço doméstico, assuntos que serão aprofundados e aplicados ao longo da análise de cada segmento.

2.3. Conceitos fundamentais para uma reflexão aprofundada sobre o filme *The House* (2022)

Quando se pensa no conceito de identidade na arquitetura, talvez o primeiro nome que venha à mente seja o de Christian Norberg-Schulz e seu conceito de *Genius Loci*. Arquiteto e teórico norueguês, reconhecido por desenvolver uma abordagem fenomenológica da arquitetura, Norberg-Schulz (1984), em seu livro *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, retoma a expressão de origem romana *Genius Loci*, ou "espírito do lugar", para designar o caráter ou a essência que torna um ambiente singular e reconhecível.

O termo corresponde, assim, à identidade do lugar, perceptível na atmosfera que ele produz e na forma como é vivenciado. Para o autor, a relação do ser humano com o espaço se dá por meio de duas funções psicológicas fundamentais: a orientação, que diz respeito à capacidade de situar-se no ambiente, e a identificação, que se refere à forma como o indivíduo se relaciona com o caráter do lugar e nele se reconhece. O verdadeiro pertencer, segundo Norberg-Schulz (1984), pressupõe que ambas as funções estejam plenamente desenvolvidas, e a tarefa da arquitetura seria justamente a de concretizar o *Genius Loci*, criando lugares dotados de significado que permitam ao ser humano habitar.

Além do que Norberg-Schulz (1984) traz sobre a identificação com o espaço, é possível complementar e ampliar essa compreensão com as contribuições de outros autores. No livro *Habitar*, Juhani Pallasmaa (2017), arquiteto e fenomenólogo finlandês, parte de uma crítica à hegemonia da visão na cultura ocidental para defender que a identificação com o espaço não se dá apenas por aquilo que se vê, mas pela experiência multissensorial do corpo inteiro, pelo tato, pelo olfato, pela audição, pela memória corporal. Para Pallasmaa (2017), "o mundo existencial possui dois focos simultâneos: o corpo e a casa", e "é impossível desvencilhar a imagem do eu de seu contexto espacial e situacional" (Pallasmaa, 2017, p. 62). A identificação,

nessa perspectiva, é um processo corporal e existencial: nos reconhecemos nos espaços que habitamos, e eles, por sua vez, participam ativamente da formação de quem somos.

No artigo, "Lugar: uma perspectiva experimental", o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (2018) acrescenta a essa discussão a dimensão temporal e experiencial da identificação. Para o autor, o lugar é "um centro de significado construído pela experiência" (Tuan, 2018, p. 5), e essa construção demanda tempo: "o sentido de lugar raramente adquire-se de passagem" (Tuan, 2018, p. 13). É por meio da convivência prolongada, do acúmulo de vivências e da sobreposição de memórias afetivas que um espaço se converte em lugar significativo. Tuan (2018) ressalta, contudo, que a mera passagem do tempo não basta, é preciso qualidade de presença e envolvimento para que a identificação se estabeleça. Além disso, o autor evidencia que a construção do lugar é também atravessada por dimensões culturais, sociais e contextuais, reforçando que a identificação nunca ocorre de forma isolada, mas em relação com o mundo que circunda o sujeito.

Além de discutir a identificação com o espaço, todos esses autores compartilham a valorização da casa como o espaço primordial para a construção da identidade de quem habita, embora cada um fundamente essa importância sob perspectivas teóricas distintas.

A casa é, antes de tudo, compreendida como lugar de proteção e acolhimento. Norberg-Schulz (1984) a define como um interior bem definido, cuja principal função existencial é oferecer abrigo frente ao mundo exterior, a casa só cumpre seu papel quando é capaz de criar um refúgio acolhedor diante do desconhecido. Tuan (2018) reforça essa compreensão ao descrever o lar como o espaço destinado aos processos íntimos da vida, "o eixo de uma rotina diária" e o refúgio que protege a vida "não apenas do mau tempo e dos predadores, mas do brilho do sol e do ofuscamento do olho público" (Tuan, 2018, p. 7).

Mais do que abrigo físico, porém, a casa é também o território privilegiado da memória, do afeto e do pertencimento. Pallasmaa (2017) afirma que "o lar não é um simples objeto ou um edifício, mas uma condição complexa e difusa, que integra memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presente" (Pallasmaa, 2017,

p. 14). Para o autor, o lar não pode ser produzido em um instante nem comercializado como um produto qualquer, pois ele é gradualmente constituído pelo morador ao longo do tempo, por meio de rituais, rotinas e objetos carregados de significado. A casa torna-se, assim, uma extensão do ser, "o refúgio do corpo, da memória e da identidade" (Pallasmaa, 2017, p. 62).

É essa compreensão da casa, como espaço de proteção, memória, pertencimento e identidade, que fundamenta a análise a ser desenvolvida no capítulo seguinte. O filme *The House* (2022), ao apresentar três relações distintas entre habitantes e um mesmo espaço doméstico, oferece um terreno fértil para investigar como essas dimensões se manifestam, se tensionam e se transformam. A cada ato, os conceitos aqui apresentados serão aprofundados e colocados em diálogo com as narrativas do filme, somando-se a eles, quando pertinente, as contribuições de outros autores que ajudarão a iluminar as questões específicas de cada segmento.

3. A RELAÇÃO ENTRE CASA E IDENTIDADE NO FILME *THE HOUSE* (2022)

Apresentados os conceitos que fundamentam esta investigação, identidade e espaço doméstico, bem como o potencial do cinema como ferramenta para pensar a arquitetura, este capítulo dedica-se à análise do filme *The House* (2022).

Cada um dos três atos será examinado individualmente, articulando a narrativa cinematográfica aos referenciais teóricos discutidos anteriormente e a outros autores pertinentes a cada segmento. A análise busca observar de que modo elementos espaciais, atmosferas, objetos, cores, relações sociais e simbólicas são representados no filme e como dialogam com as noções de identidade, lugar, habitar e pertencimento.

Tomando a casa como protagonista e fio condutor, cada ato revela uma relação distinta entre os habitantes e o espaço doméstico: a imposição de uma identidade alheia, no primeiro; a ausência de identidade, no segundo; e a reconstrução da identidade, no terceiro.

A partir dessas três narrativas, pretende-se refletir, sob a ótica de uma estudante de arquitetura prestes a se formar, diferentes modos de morar e sobre as implicações desse olhar para a atuação do arquiteto e urbanista na criação de lugares dotados de sentido, memória e identidade.

3.1. Ato 1: Imposição e perda de identidade

O primeiro ato do filme, intitulado *And I heard within a lie is spun* (E, de dentro ouvia-se o tecer de uma mentira), é ambientado no século XIX e acompanha a história de Mabel, uma menina que vive com seu pai Raymond, sua mãe Penny e sua irmã recém-nascida Isobel em um humilde chalé localizado na zona rural. Já nas primeiras cenas, o contexto da família se revela: trata-se de uma família empobrecida, mas que possui uma história e uma identidade enraizadas no espaço que habita.

Imagem 3: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

A narrativa tem início com Mabel brincando com sua casa de bonecas (imagem 3), um objeto carregado de simbolismo. A casa de bonecas é, para muitas crianças, principalmente meninas, o primeiro exercício de imaginação sobre o habitar, um espaço em miniatura onde se projetam ideais de lar, onde se ensaiam gestos de cuidado, organização e acolhimento, e onde se materializa, mesmo que de forma lúdica, a imagem de uma casa perfeita. Esse objeto reaparecerá ao longo do ato com significados cada vez mais profundos.

Imagem 4: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

A mãe chama Mabel, e descobrimos que a família se prepara para receber a visita de parentes. Enquanto o pai acende a lareira (imagem 4), elemento que, como observado por Tuan (2018), é em si um centro de significado tão forte que em inglês *hearth* (lareira) significa *home* (lar), Mabel lhe pergunta se os familiares são legais, ao que ele responde, com franqueza, que não são.

Imagem 5: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Conforme mostrado na imagem 5, desde as primeiras cenas, o chalé da família é apresentado com tons quentes e uma presença generosa de luz natural. Essa escolha visual comunica, antes mesmo de qualquer diálogo, que aquele espaço é um lugar de acolhimento, calor e vida. A luz natural, conforme observam Rangel e Souza (2021) no artigo “Neuroarquitetura e psicologia das cores: sensações e psicodinâmica no design de interiores”, exerce uma função importante na relação do indivíduo com o ambiente construído, influenciando direta ou indiretamente o modo como o sujeito experiencia o espaço. Essa dimensão sensorial conecta-se diretamente à teoria de Pallasmaa (2017), para quem a arquitetura é, antes de tudo, uma experiência multissensorial.

No interior do chalé, observam-se objetos que reforçam o *Genius Loci* do lugar: as cortinas costuradas pela mãe e uma cômoda herdada de Raymond. A chegada dos parentes confirma o receio de Mabel (imagem 6). Ao longo da visita, eles desdenham abertamente da casa. Uma das mulheres questiona quem fez as cortinas e, ao saber que foram feitas pela mãe, demonstra desprezo. Outro parente observa o móvel herdado, reconhecendo sua beleza, mas afirmando que ele não deveria estar em "um lugar como aquele". Esses objetos, aparentemente banais, são, na verdade, centros de significado.

Imagem 6: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Tanto Tuan (2018) quanto Pallasmaa (2017) reconhecem que os objetos domésticos não são meros utensílios funcionais, mas repositórios de memória, afeto e identidade. Norberg-Schulz (1984), a partir de sua leitura de Heidegger, acrescenta a essa compreensão uma dimensão existencial mais radical: os objetos domésticos não são apenas repositórios de afeto e memória, mas “coisas” (*things*) dotadas de uma função fundamental, a de “reunir” (*gathering*) o mundo ao seu redor, concretizando o fenômeno do lugar.

Luiz Ricardo Sales (2025) observa esse fenômeno em seu estudo fenomenológico sobre casas-sede rurais de antigos engenhos no Brejo Paraibano: "a presença de determinados elementos materiais, como mobiliário de madeira entalhada, objetos devocionais e retratos antigos, contribui para a constituição de uma ambiência que evoca memórias, expressa identidades e fortalece o sentimento de pertencimento dos moradores ao espaço" (Sales, 2025, p. 71). As cortinas feitas à mão e o móvel herdado cumprem exatamente essa função no chalé de Mabel: condensam a história da família e ancoram sua identidade ao lugar. A humilhação promovida pelos parentes, portanto, não atinge apenas a condição material da família, mas o próprio *Genius Loci* de seu lar, nos termos de Norberg-Schulz (1984).

Tuan (2018) lembra que "a família é a menor unidade política. O lar tem limites que precisam ser defendidos da intrusão de estranhos" (Tuan, 2020, p. 13) e é exatamente essa intrusão que ocorre na cena: os parentes invadem não apenas o espaço físico da família, mas sua identidade, sua história e seus vínculos com o lugar.

Após a partida dos parentes, Raymond, remoendo as palavras da visita, bebe e sai de casa. No meio da floresta escura, ele encontra uma carruagem misteriosa (imagem 7). Apesar de certo receio, Raymond entra. A cena é carregada de suspense: a escuridão da floresta, a origem desconhecida da carruagem e a vulnerabilidade do personagem já deixam no espectador a suspeita de que aquele encontro não é confiável. Quando Raymond retorna para casa, já não parece o mesmo. Diz à mulher que "tudo mudou", mas antes de conseguir explicar o que aconteceu, adormece à mesa, enquanto comia.

Imagem 7: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Na manhã seguinte, o Sr. Thomas, funcionário do homem da carruagem, aparece para discutir os termos de um acordo (imagem 8). Revela-se que o homem misterioso é o Sr. Van Schoonbeek, um arquiteto de renome que se oferece para construir uma casa para a família sem nenhum custo. A única condição é que abdicuem de sua vida atual e passem a residir na nova casa. Quando o casal questiona se o arquiteto deseja algo em troca, Thomas responde que seu chefe é um artista e que tudo o que ele busca é "satisfação criativa". Raymond convence a esposa dizendo que o arquiteto era amigo de seu pai e que eles seriam invejados pela casa. O casal assina o contrato.

Imagem 8: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Essa cena é reveladora em múltiplos sentidos. A motivação de Raymond é claramente a ascensão social, o desejo de não mais ser alvo de humilhação e de ser invejado ao invés de desprezado. Trata-se, precisamente, daquilo que Pallasmaa (2017) identifica como um desejo superficial e socialmente condicionado, que não deveria orientar a concepção arquitetônica. Para o autor, o papel do arquiteto não é satisfazer cegamente as demandas imediatas, mas compreender as necessidades existenciais profundas de quem irá habitar o espaço: "é responsabilidade do arquiteto penetrar além da superfície do que muitas vezes é apenas um desejo momentâneo, comercial e socialmente condicionado" (Pallasmaa, 2017, p. 26).

Van Schoonbeek, no entanto, não está interessado nem nos desejos superficiais nem nas necessidades profundas da família, sua motivação é exclusivamente a "satisfação criativa", a realização de sua própria visão artística. A dinâmica entre o arquiteto e a família ecoa diretamente a crítica formulada por Kapp, Nogueira e Baltazar (2009) no artigo cujo título já é, por si só, uma denúncia: "Arquiteto sempre tem conceito, esse é o problema". Para as autoras, "a importância que um arquiteto atribui ao 'conceito' e a outros valores de distinção do seu trabalho tende a ser mais determinada pelas suas próprias aspirações no campo arquitetônico do que pelas aspirações de seus clientes" (Kapp, Nogueira e Baltazar, 2009, p. 16). Van Schoonbeek é a personificação extrema dessa crítica: ele não

projeta para a família, mas para si mesmo, utilizando a família como mero pretexto para a realização de sua obra.

É preciso, ainda, atentar para o contexto sócio-espacial em que essa narrativa se inscreve. A família vive isolada em uma área rural do século XIX, sem qualquer espaço público representado em cena, não há rua, praça, vizinhança ou vida comunitária visível ao redor do chalé. O único contato da família com o mundo exterior, ao longo de todo o ato, restringe-se aos parentes hostis que a visitam e ao representante do arquiteto misterioso.

Essa ausência de tecido social mais amplo é significativa à luz da concepção de lugar de Tuan (2018), para quem a experiência de pertencimento se constrói em diferentes escalas, da lareira ao lar, do lar à vizinhança, da vizinhança à cidade e à nação, cada uma funcionando como centro de significado que reforça e amplia o sentido de identidade do indivíduo. Na narrativa de Mabel, contudo, essa rede de escalas está praticamente ausente: existe apenas o lar, isolado, sem o amparo de uma vizinhança, de uma comunidade ou de qualquer espaço de convívio coletivo que pudesse oferecer suporte. Esse isolamento sócio-espacial é o que torna a família tão vulnerável à proposta do arquiteto: sem uma rede social mais ampla, a humilhação promovida pelos parentes, o único laço social fora do núcleo familiar, basta para desestabilizar por completo a relação da família com seu próprio lar, abrindo caminho para que aceitem a oferta de Van Schoonbeek.

A cena seguinte mostra a família se mudando para a nova residência. Ao chegarem, Thomas se aproxima e questiona sobre os pertences trazidos, informando que a casa está inteiramente mobiliada com peças projetadas pelo próprio arquiteto. Raymond menciona que trouxe móveis que estão em sua família há gerações, e Thomas responde que entende, prometendo guardá-los em um "lugar seguro". Desde esse momento, a ruptura da identidade da família se instaura.

Os objetos que, no chalé, funcionavam como centros de significado, ancorando memórias, rituais e relações familiares, são impedidos de entrar na nova casa. Conforme observou Sales (2025), "a presença de mobiliário antigo, fotografias de família, objetos religiosos e outros elementos compõem uma ambiência marcada por memória e tradição. Esses espaços organizam o cotidiano e condensam

sentidos construídos ao longo do tempo, reforçando a identidade dos sujeitos e sua vinculação ao lugar" (Sales, 2025, p. 72). Ao excluir esses objetos e impedir a família de escolher o mobiliário da casa, o arquiteto exclui também a possibilidade de que a família construa ali um lar com identidade própria.

Ao entrar na casa, Mabel não parece muito animada, já os pais estão deslumbrados, a casa é descrita como magnífica. Essa magnificência, no entanto, traduz-se também em uma escala monumental e desproporcional à vida de uma família pequena, com salas em excesso e corredores que se multiplicam, evocando a oposição que Bachelard (1978) em seu livro *A poética do espaço* estabelece entre a intimidade e a imensidão: um espaço pode impor-se pela grandeza sem jamais constituir um refúgio íntimo, e é precisamente essa desmedida que, como se verá ao longo do ato, impede a casa de proporcionar o aconchego que caracterizava o chalé original.

Imagem 9: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Como podemos observar na imagem 9, a contraposição visual entre os dois espaços é igualmente significativa, enquanto o chalé era representado com tons quentes e luz natural abundante, a sequência do ato na nova casa é marcada por tons frios e pela ausência expressiva de iluminação natural. A mudança opera no nível sensorial: o espectador, e, dentro da narrativa, os próprios personagens, são transportados de um ambiente que comunica calor e familiaridade para outro que,

apesar da suntuosidade, não oferece a mesma experiência de acolhimento. Essa transformação reforça, no plano visual, aquilo que a teoria de Pallasmaa (2017) sustenta: a experiência da arquitetura não se resume à forma vista, mas envolve o corpo inteiro, e a ausência de estímulos sensoriais positivos compromete a possibilidade de identificação com o espaço.

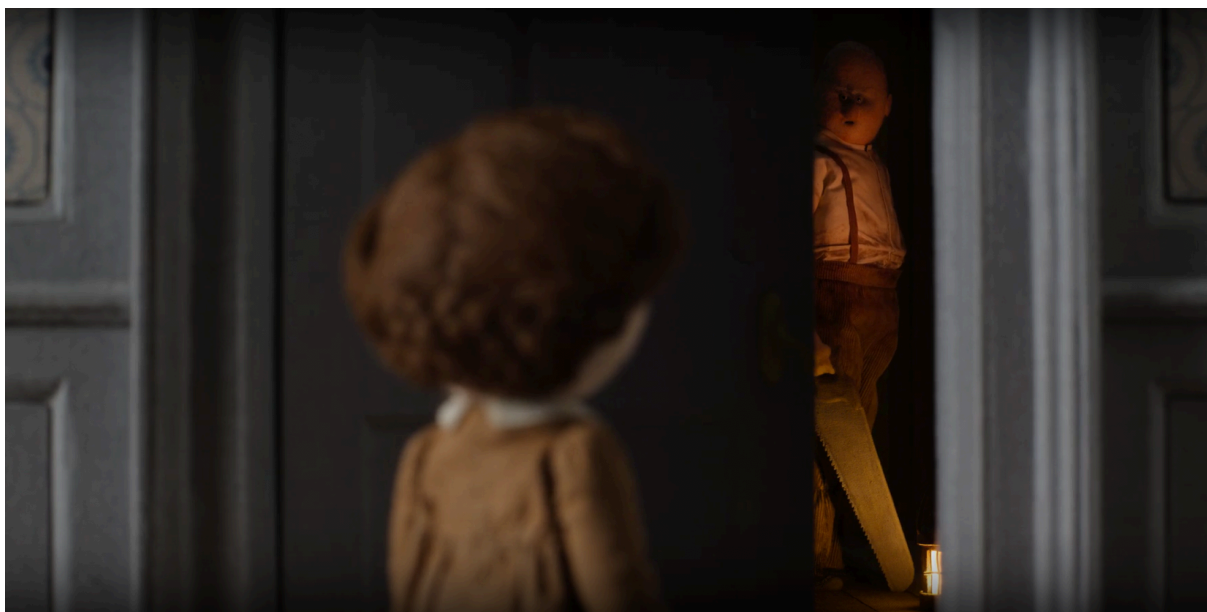
A dinâmica que se desenvolve a partir da mudança remete de maneira notável ao conto "Sobre um pobre homem rico", de Adolf Loos (1890). Na narrativa de Loos, um homem abastado contrata um arquiteto célebre para transformar sua casa em uma obra de arte. O arquiteto projeta cada detalhe do interior, móveis, talheres, cinzeiros, tapetes, de modo que cada objeto tem seu lugar preciso e imutável. O resultado é uma casa esteticamente impecável, mas existencialmente sufocante: o protagonista descobre que não pode mais comprar nada, não pode receber presentes, não pode alterar coisa alguma sem destruir a harmonia da obra concebida pelo arquiteto. O paralelo com o primeiro ato de *The House* é evidente: assim como o pobre homem rico de Loos (1890), a família de Mabel é destituída de sua capacidade de habitar o espaço segundo seus próprios termos. A casa do arquiteto, como a do conto, não admite rastros, marcas ou interferências de seus habitantes.

Essa condição é aprofundada por Kapp (2007) no artigo "Síndrome do estojo", no qual a autora retoma a metáfora de Walter Benjamin para caracterizar a moradia burguesa do século XIX como um estojo, um invólucro que condiciona seus habitantes com precisão, como o forro de veludo de uma caixa que guarda um instrumento, sem permitir transformação ou apropriação. Kapp (2007) observa que práticas como as criticadas por Loos "exacerba a heteronomia do habitante, à mesma medida que a autonomia do arquiteto. A moradia como obra de arte anula a possibilidade de marcas ou modificações pelo uso" (Kapp, 2007, p. 4). Há, portanto, uma relação inversamente proporcional entre o poder do arquiteto e a liberdade do morador: quanto mais a casa se afirma como obra autoral acabada, menos espaço resta para que o habitante a transforme em lar.

Dentro da casa, Thomas conduz a família pelos cômodos. Mabel nota a presença de empreiteiros construindo e consertando (imagem 10), sinais de que a casa está em constante transformação, mas uma transformação que obedece

exclusivamente à vontade do arquiteto. Em uma das salas, a mãe percebe que as janelas não possuem cortinas, mas encontra ao lado uma máquina de costura e tecido fino, como se a tarefa de completar a casa lhe fosse silenciosamente atribuída, porém sob os termos e materiais definidos pelo arquiteto.

Imagem 10: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Mais tarde, na sala de jantar, as luzes se acendem e os pais ficam deslumbrados, hipnotizados pelo espetáculo luminoso. Mabel tenta avisar que Isobel está com sono, mas é ignorada. Ela pega a irmã e se retira. Ao chegar em seu novo quarto, olha pela janela e avista sua antiga casa ao longe (imagem 11), demonstrando uma nostalgia que contrasta com a indiferença crescente de seus pais.

Imagem 11: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

É importante observar que Mabel nunca desejou sair de seu lar. Foram os pais que, motivados pela humilhação e pelo desejo de ascensão social, aceitaram a oferta do arquiteto. Caberia, então, perguntar: os pais se identificam genuinamente com a nova casa? A resposta parece ser negativa. O que eles experimentam não é identificação no sentido proposto por Norberg-Schulz (1984), uma relação de familiaridade e proximidade com o caráter do lugar, mas uma espécie de encantamento superficial, um deslumbramento que se assemelha mais ao transe do que ao pertencimento.

A progressiva transformação dos pais se acentua nas cenas seguintes. Em um cômodo, a mãe costura cortinas compulsivamente enquanto o pai contempla a lareira, ambos parecem anestesiados, como se já não fossem os mesmos personagens apresentados no início da narrativa. A figura do arquiteto surge no canto da sala rindo, como uma entidade. Aqui se torna evidente um dos aspectos mais perturbadores do ato: a casa não apenas abriga os personagens, ela os transforma.

Essa percepção dialoga com a reflexão de Beatriz Colomina (1996) no livro *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, para quem a arquitetura não se limita a acomodar passivamente um sujeito já constituído, mas atua na própria produção desse sujeito, moldando comportamentos, percepções e modos de

ser por meio da organização do espaço, do enquadramento do olhar e do controle da experiência. A arquitetura, nessa perspectiva, exerce poder sobre quem a habita. Essa inversão de poder se opõe radicalmente à lógica costumeira do habitar, segundo a qual é o morador quem, pelo uso, pelos gestos cotidianos e pela apropriação do espaço, domestica a casa, transformando-a, pouco a pouco, em lar. Em *The House* (2022), esse processo se inverte por completo: não são Raymond e Penny que domesticam a casa de Van Schoonbeek, imprimindo nela sua marca e sua história; é a casa que os domestica.

A ideia encontra eco também em Pallasmaa (2017), que, apoiando-se na noção de "personalidade situacional", afirma que o ambiente que habitamos participa ativamente da formação de quem somos, a tal ponto que o projeto arquitetônico "modifica nosso cérebro e nosso comportamento" (Gage *apud* Pallasmaa, 2017, p. 77). No primeiro ato, essa influência deixa de ser sutil para se tornar dominação completa.

Na manhã seguinte, Mabel descobre que a vista de sua antiga casa foi substituída por uma construção em andamento, e que as escadas mudaram de lugar. Mais tarde, avista seu pai rindo enquanto assiste à demolição de seu antigo chalé. Quando ela pergunta por que estão destruindo a casa, Raymond responde, entre risos, que supõe que precisam do material. O contraste entre a indiferença do pai e o desconforto da filha é marcante. Mabel não se sente protegida na própria casa.

A demolição do chalé pode ser interpretada como a representação da destruição da casa natal nos termos de Bachelard (1978). Para o filósofo, a casa natal é muito mais do que o primeiro endereço de uma vida: é o espaço que "gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar", o primeiro cosmos do ser humano, onde se integram lembranças, afetos e devaneios, e a partir do qual o indivíduo se lança ao mundo. Destruir a casa natal é, portanto, destruir as próprias fundações da identidade.

Pallasmaa (2017) observa que a tristeza sentida por um lar perdido é semelhante ao luto pela morte de um familiar, e que há uma estranha melancolia em uma casa abandonada ou demolida, "uma melancolia que revela traços e cicatrizes

de vidas íntimas ao olhar público" (Pallasmaa, 2017, p. 17). No caso de Mabel, essa melancolia é vivida em tempo real: ela assiste, impotente, à destruição de seu espaço de origem e segurança.

Evoca-se aqui a imagem do ninho em Bachelard (1978), para quem a casa ideal é frequentemente associada ao espaço de conforto, segurança e origem, remetendo à infância e à necessidade de retorno ao espaço primordial. O ninho vazio, por outro lado, emerge como símbolo da partida, da ausência e da transformação, e é justamente isso que a demolição do chalé representa para Mabel: o ninho se esvazia não por uma partida natural, como ocorre quando os filhotes crescem e voam, mas por uma imposição de fora, configurando uma perda que é, ao mesmo tempo, material e existencial.

A imposição da identidade do arquiteto sobre a família e, conseqüentemente, a anulação da identidade dos habitantes, atinge seu ponto mais explícito quando Thomas apresenta ao casal um "presente" de Van Schoonbeek: roupas projetadas para "complementar sua visão arquitetônica". Os pais aparecem vestidos como parte da mobília da casa (imagem 12), declarando em tom de transe que as roupas são "maravilhosas e modernas". Mabel observa que os pais estão estranhos, mas ao dizê-lo é repreendida.

A cena materializa, de maneira quase literal, a crítica de Kapp (2007) à moradia-estojo: os habitantes não apenas se adaptam ao espaço, eles se tornam parte indistinguível de sua composição. A individualidade dos pais é absorvida pela visão totalizante do arquiteto, e o que Colomina (1996) descreve como o poder da arquitetura de produzir o sujeito alcança aqui sua expressão mais extrema: os habitantes deixam de ser sujeitos para se tornarem objetos de uma composição que não lhes pertence. Antes de se retirar, Mabel declara que odeia aquela casa e que não queria ter saído do chalé.

Imagem 12: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Em um dos momentos mais significativos do ato, Mabel e Isobel encontram, nos confins da casa, um ambiente que reproduz o chalé original, com seus livros, sua casa de bonecas, tudo exatamente como era. Mabel se deita na cama e lê um livro para a irmã (imagem 13), encontrando ali um refúgio temporário. É o único momento em que a nova casa oferece alguma forma de acolhimento e proteção e, significativamente, isso só ocorre quando o espaço replica o lar original, com seus objetos e atmosfera que apoiam a identidade de Mabel. O contraste é eloquente: em toda a magnificência da casa de Van Schoonbeek, o único lugar onde Mabel encontra conforto é a reprodução daquilo que ela perdeu. Isso confirma a tese central que atravessa o ato, o acolhimento não provém da grandiosidade ou da perfeição estética, mas da identidade, da memória e do pertencimento.

Enquanto isso, na sala de jantar, os pais comem sem sequer notar a ausência das filhas. A casa que deveria acolher e proteger, função existencial que Norberg-Schulz (1984) atribui ao ambiente doméstico como condição fundamental do habitar, falha inteiramente nesse propósito para todos, exceto no fragmento em que se torna, novamente, o velho lar.

Imagem 13: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

A anulação definitiva da identidade da família se dá quando Thomas sugere que os móveis antigos, guardados no porão, sejam utilizados como lenha. Raymond, personagem que demonstrava profundo apreço por seus objetos, agora joga sua velha poltrona na lareira, dizendo que possui "muitas cadeiras bonitas".

A cena inverte tragicamente a reflexão de Tuan (2018) sobre os objetos domésticos como lugares dentro do lar. Para o geógrafo, certos objetos, como uma poltrona favorita, tornam-se centros de significado tão profundos que seu deslocamento perturbaria, ainda que levemente, o foco de um mundo particular. A poltrona de Raymond não era apenas um móvel: era um vínculo com sua história, com sua identidade. Queimá-la voluntariamente equivale a destruir o próprio mundo interior do personagem, um gesto que mede a extensão de sua alienação.

Do lado de fora, o reflexo do arquiteto na janela da carruagem, junto às luzes da casa, forma a imagem de seus olhos (imagem 14), como se a casa fosse, de fato, um espelho exclusivo da sua visão arquitetônica.

Imagem 14: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Cabe ainda uma reflexão sobre a dimensão temporal e sua relação com a construção da identidade. Mabel viveu toda sua vida no chalé, é ali que se encontram suas memórias, seus objetos, suas referências de pertencimento. Tuan (2018) afirma que "o sentido de lugar raramente adquire-se de passagem" e que "conhecer um lugar a fundo requer residência longa e envolvimento profundo" (Tuan, 2018, p. 13). No entanto, como o próprio geógrafo ressalta, "Se a experiência leva tempo, a passagem do tempo em si não garante a experiência" (Tuan, 2018, p. 14). Mesmo que a família permanecesse indefinidamente na casa do arquiteto, é legítimo questionar se alguma identificação genuína se estabeleceria.

Considerando que para Tuan (2018), "o espaço é abstrato. Carece de conteúdo; é amplo, aberto e vazio, convidando a imaginação a preenchê-lo com substância e ilusão [...] O lugar, ao contrário, é o passado e o presente, estabilidade e realização" (Tuan, 2018, p. 14), uma casa que não admite marcas, que não permite a acumulação de vestígios de vida, que se transforma constantemente segundo a vontade de outrem e que não cumpre sua função primordial de proteção. Poderia tal espaço, com o passar do tempo, tornar-se um lugar? A resposta parece ser negativa: o tempo, por si só, não é garantia de nada quando as condições para o habitar, acolhimento, proteção, possibilidade de inscrever a própria identidade no espaço estão ausentes.

O desfecho do ato é tão poético quanto brutal. Thomas, em desespero, confessa a Mabel que é um ator contratado pelo arquiteto e que não suporta mais a situação. As meninas, perdidas e exaustas, adormecem no chão. No andar de baixo, os pais queimam, extasiados, todos os seus pertences, enquanto Van Schoonbeek, observa e ri. Na lareira, entre as chamas, vê-se a casa de bonecas de Mabel e percebe-se que ela é uma réplica exata da casa construída pelo arquiteto (imagem 15). Essa coincidência, que perpassa todo o ato, merece reflexão.

A casa de bonecas, presente desde a primeira cena no chalé da família, é um objeto profundamente simbólico: brinquedo tradicionalmente associado à infância, ela representa um primeiro exercício de imaginação sobre o habitar, um espaço em miniatura onde a criança projeta um ideal de casa perfeita, ensaia gestos de cuidado e organiza um mundo doméstico em pequena escala. Há, porém, uma camada adicional de significado nesse paralelo. Brincar de casa de bonecas não é apenas ensaiar o cuidado e a organização doméstica: é também exercer, em miniatura, um domínio absoluto sobre a vida de figuras que não têm voz e nem vontade própria, a criança decide onde cada peça de mobília vai e que rotina as bonecas seguem. Nesse sentido, quem brinca de casa de bonecas performa, ainda que inocentemente, o mesmo papel que Van Schoonbeek desempenha em relação à família de Mabel: o papel do arquiteto que impõe sua vontade total sobre vidas que deveriam ser livres para se autodeterminar.

A ironia é cruel: a própria Mabel, ao manipular sua casa de bonecas, ensaiava sem saber a lógica de dominação que viria a sofrer nas mãos do arquiteto, e que seus pais, por fim, sofreriam em seus próprios corpos. É significativo, portanto, que Van Schoonbeek tenha construído uma casa idêntica a casa de bonecas: a promessa do arquiteto é, em certo sentido, a materialização desse ideal infantil de casa perfeita.

No entanto, o ato demonstra que a casa idealizada, quando transposta para a realidade sem considerar as dimensões existenciais do habitar, revela-se incapaz de cumprir seu papel. A casa de bonecas queimando na lareira é, assim, a imagem da própria ilusão consumindo-se: a "casa perfeita" que, uma vez habitada, mostrou-se não tão perfeita assim, porque uma casa, como demonstram Pallasmaa (2017) e

Bachelard (1978), não se reduz à sua forma física, mas se constitui pela vida, pela memória e pelos afetos que nela se desenrolam.

Imagem 15: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Quando Mabel encontra seus pais pela última vez, Raymond se transformou em uma poltrona e Penny se tornou a cortina da casa (imagem 16). Eles imploram que ela fuja com a irmã. Do lado de fora, as duas assistem a casa queimar, e seus pais ardem junto a ela, como partes indissociáveis da estrutura. A transformação literal dos pais em mobília é a culminância de todo o processo de anulação da identidade que o ato vinha construindo.

Imagem 16: Cena do filme *The House* (2022), primeiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

A casa de Van Schoonbeek nunca foi um lar: foi, desde o início, uma obra de arte autorreferencial que consumiu seus habitantes. O fogo que a destrói é, paradoxalmente, o mesmo elemento que, no chalé original, aquecia e reunia a família ao redor da lareira.

O primeiro ato de *The House* (2022) funciona, assim, como uma alegoria sobre os perigos de uma arquitetura que se sobrepõe à vida de seus habitantes. Quando o arquiteto impõe sua visão totalizante sem considerar as dimensões existenciais do habitar, a memória, os objetos, os rituais, as relações, os sentidos, o contexto, o tempo vivido, a casa deixa de ser refúgio e se torna prisão. O *Genius Loci*, longe de emergir da relação entre o lugar e seus habitantes, é fabricado de fora para dentro, como expressão exclusiva da vontade do arquiteto.

Não por acaso, o ato se passa nos anos 1800, um período que, simbolicamente, deveria corresponder a um modo de praticar arquitetura historicamente superado. A crítica ao arquiteto que impõe conceitos e modos de vida aos habitantes não é nova: ela atravessa a história da disciplina ao menos desde Adolf Loos (1900), cujo conto "O pobre homem rico" já denunciava esse impasse com precisão cirúrgica, e continua sendo reiterada, pelo menos no contexto brasileiro, ao longo do século XX e XXI.

Kapp, Nogueira e Baltazar (2009) observam que esse descompasso entre a prática arquitetônica convencional e as necessidades reais da população tem raízes históricas profundas no Brasil, ao menos desde a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes em 1826, e persiste de forma estrutural até o presente: apesar de o número de arquitetos em relação à população brasileira ser hoje aproximadamente dez vezes maior do que era no auge do modernismo, os arquitetos "continuam pouco úteis à maior parte dessa população" (Kapp, Nogueira e Baltazar, 2009, p. 2).

Os dados confirmam essa persistência: pesquisa realizada pelo CAU/BR (Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil) em parceria com o Instituto Datafolha (2022) revelou que, entre os 50 milhões de brasileiros que já construíram ou reformaram, 82% não contrataram um profissional habilitado, sendo o custo o principal obstáculo, mas também o distanciamento entre o modelo de prática convencional e a realidade das demandas populares. Van Schoonbeek, portanto, não é apenas um personagem do século XIX: é a forma extrema e alegórica de uma tensão que a arquitetura ainda não resolveu. Os dois atos seguintes explorarão outras tensões da profissão e, ao final, a possibilidade de um caminho diferente.

3.2. Ato 2: Ausência de identidade

O segundo ato do filme, intitulado *Then lost is truth that can't be won* (Perdida está a verdade que não pode ser conquistada), desloca a narrativa para os tempos atuais. O mundo agora é habitado por ratos antropomórficos, e a casa do primeiro ato reaparece instalada em uma rua de uma cidade desenvolvida (imagem 17). O protagonista é um incorporador imobiliário que está reformando a residência sozinho, após ter dispensado toda a equipe de construção para reduzir custos. Em uma ligação telefônica, ele demonstra convicção de que venderá o imóvel rapidamente após a visita do público.

Imagem 17: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

De cara notamos que a casa, nesse ato, é uma mercadoria a ser vendida. O protagonista não possui vínculo afetivo com a casa, seu objetivo é apenas financeiro. No artigo “Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o ‘direito à cidade’”, Ana Fani Carlos (2020) aborda as contribuições do famoso filósofo Lefebvre para entender o “direito à cidade”, segundo a qual o capitalismo contemporâneo promoveu um deslocamento fundamental: o foco da acumulação se expandiu da produção de mercadorias clássicas para a produção do espaço. A cidade, nesse processo, transformou-se em mercadoria, e o valor de troca passou a suplantiar o valor de uso, “trazendo como consequência a degradação das relações sociais na cidade através do aprofundamento da segregação espacial” (Carlos, 2020, p. 353). No segundo ato de *The House* (2022), a casa é a materialização dessa lógica: um produto imobiliário reformado não para acolher a vida, mas para gerar lucro.

O fenômeno que o ato alegoriza não é apenas a abstração teórica que Lefebvre descreveu; é um processo histórico concreto e de alcance global, documentado por Raquel Rolnik (2017) em sua investigação sobre a financeirização da moradia no livro *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. Rolnik, ex-relatora especial da ONU (Organização das Nações Unidas) para o Direito à Moradia Adequada, rastreia como o avanço do neoliberalismo transformou o setor habitacional ao redor do mundo: o que era concebido como bem

social, espaço de vida, de memória e de pertencimento, passou a funcionar como ativo financeiro, integrado a mercados globalizados e sujeito à lógica da especulação. Nesse processo, a moradia se converte em "capital fixo — cujo valor é a expectativa de gerar mais-valor no futuro" (Rolnik, 2017, p. 30), ao passo que "a crença de que os mercados poderiam regular a alocação da moradia [...] levou ao abandono de políticas públicas em que a habitação é considerada um bem social" (Rolnik, 2017, p. 30).

A casa está repleta de caixas e materiais de reforma. Enquanto o protagonista se serve uma bebida, insetos surgem sobre a mesa e desaparecem por um vão na parede. Enojado, ele fecha a abertura com cola. Os dias passam e a reforma avança, mas os insetos continuam aparecendo. A casa é superficialmente perfeita, mas por dentro carrega algo que resiste, que insiste em se manifestar. O protagonista dorme no porão, onde todos os seus pertences pessoais estão guardados, enquanto os cômodos superiores vão sendo preparados para a venda (imagem 18).

Imagem 18: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

Essa disposição espacial é significativa: assim como no primeiro ato os móveis da família de Mabel foram relegados, aqui os objetos pessoais do incorporador também são banidos para o porão. Bachelard (1978) reflete sobre o que chama de "casa onírica", a casa arquetípica da mente, que estrutura a vida

psíquica de modo análogo ao que a casa física estrutura a vida cotidiana. Essa casa mental possui andares com significados distintos: o sótão é o espaço simbólico das memórias agradáveis, iluminado e acessível à consciência, enquanto o porão é o repositório das memórias perturbadoras e indesejadas, o esconderijo final daquilo que o indivíduo prefere não confrontar em si mesmo.

Pallasmaa (2017) retoma essa imagem a partir da leitura de Bachelard, observando que o sótão e o porão são elementos essenciais da casa onírica, ambos necessários ao bem-estar mental, pois a psique precisa tanto de um lugar para guardar o que conforta quanto de um lugar para depositar o que perturba. O problema é que, no caso do protagonista, o que está confinado ao porão não é apenas sua bagagem material: é sua própria vida, seus pertences, sua história, sua identidade. Ao relegar ao domínio do obscuro e do inconfessável tudo aquilo que lhe é próprio, enquanto os andares superiores são preparados para o mercado, o protagonista literaliza a divisão que Bachelard descreve: sua interioridade está guardada no porão, e a superfície que apresenta ao mundo é pura aparência, sem lastro existencial. É como se ele próprio não fosse bem-vindo na casa que comprou, ou, mais precisamente, como se a lógica mercantil que orienta a reforma não deixasse espaço para que nela coubesse uma vida.

A reforma se conclui e o resultado é revelador: a casa está impecável no aspecto estético, porém superficial. Quadros genéricos decoram as paredes, os espaços são neutros e padronizados, e a sensação geral é de vazio (imagem 19). Não há objetos pessoais, não há marcas de uso, não há história inscrita no espaço. Em termos cromáticos, predominam tons neutros que, conforme observam Rangel e Souza (2021), podem estar associados a sensações como neutralidade psicológica, desânimo e falta de energia. O espaço reformado é, em síntese, um habitat no sentido que Lefebvre confere ao termo: "espaço homogêneo e quantitativo obrigando o vivido a encerrar-se em caixas e gaiolas, chegando a reprimir as características elementares das maneiras de viver" (Lefebvre, 1970 *apud* Carlos, 2020, p. 362). Não há *Genius Loci*. O espaço existe apenas como superfície pronta para a transação comercial.

Imagem 19: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

A casa reformada do protagonista não é uma invenção alegórica sem correspondência no mundo real. O tipo espacial que ela representa, neutro, padronizado, impessoal, encontra eco no que a crítica arquitetônica contemporânea passou a designar como "casas clínicas": residências marcadas por linhas retas, cores neutras e ausência de elementos pessoais, que produzem espaços frios e impessoais, com aparência de consultório.

Uma reportagem de Mikaella de Moura (2025) no portal Abre Aspas documenta o debate que esse fenômeno vem suscitando entre arquitetos e estudantes brasileiros. O professor Emerson Santos, especialista em Arquitetura de Interiores, identifica a raiz do problema: "as pessoas estão construindo não pensando apenas na vivência, mas na venda" (Santos *apud* Moura, 2025). Para ele, a globalização, ao homogeneizar referências estéticas via mercado imobiliário, promove a padronização dos projetos e o apagamento das identidades locais, "todas as casas são muito parecidas, muito iguais" (Santos *apud* Moura, 2025). Nesse contexto, a arquitetura deixa de expressar a singularidade de quem habita e passa a reproduzir o que o mercado considera seguro e vendável.

Apesar de aparentemente ser sozinho, o protagonista faz uma ligação para quem parece ser sua parceira, chama-a de "amor" e compartilha planos futuros para depois da venda. Após desligar, abre um armário e encontra-o completamente

abarroto de insetos. Horrorizado, pesquisa sobre a infestação e inicia uma dedetização com produtos químicos. Mata vários insetos, mas visivelmente não se sente bem com o que faz (imagem 20). Ele limpa e remove os insetos, porém, nós, telespectadores, sabemos que a estrutura interna da casa permanece infestada. A praga resiste, oculta nas entranhas do edifício. A imagem dos insetos proliferando por dentro de uma casa aparentemente perfeita por fora funciona como metáfora: a superfície impecável esconde uma realidade que a nega. Assim como o valor de troca, na análise de Lefebvre, oculta e sufoca o valor de uso, a reforma estética esconde a ausência de vida que corrompe a casa por dentro.

Imagem 20: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

No porão, o protagonista liga novamente para a suposta parceira, falando de maneira carinhosa. Desta vez, a pessoa do outro lado desliga a ligação de forma insensível. No dia seguinte, ele reúne as caixas e o lixo no quintal e ateia fogo. A tensão cresce: a visita está prestes a começar.

A campanha toca e os possíveis interessados em comprar a casa entram. O protagonista tenta gerar interesse pelo imóvel, descreve materiais, apresenta os espaços, destaca qualidades. Mas ninguém demonstra qualquer conexão com o lugar. Os visitantes percorrem os cômodos sem zelo, sem curiosidade, sem envolvimento. A neutralidade dos espaços parece reforçar esse desinteresse: tudo é tão genérico que não há nada a que se vincular. É interessante observar que, em

uma das cenas, os visitantes sujam o carpete branco ao caminhar pela casa (imagem 21). O uso do espaço provoca desconforto, tanto no protagonista quanto no telespectador. Mas cabe perguntar: por que nos incomodamos? Andar pelo carpete é um uso inevitável em qualquer casa.

Imagem 21: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

O incômodo revela, na verdade, que aquele espaço não foi concebido para ser usado como casa, foi concebido para ser exibido como uma roupa na vitrine e vendido. Para o filósofo Lefebvre, o habitar é um ato poético e criativo de apropriação do espaço pelo ser humano para realizar sua vida, "apropriar-se não é ter a propriedade, mas fazer sua obra, modelá-la, formá-la, pôr o selo próprio" (Lefebvre, 1973 *apud* Carlos, 2020, p. 362). O habitat, por sua vez, é a negação do habitar: o espaço homogêneo e fragmentado, desprovido de arte e de sentido do uso, imposto de cima para baixo. A casa reformada para venda do segundo ato é puro habitat: um invólucro funcional que não convida ao uso. O carpete branco imaculado é, nesse sentido, um elemento que, ao reprimir as "características elementares das maneiras de viver" (Lefebvre, 1973 *apud* Carlos, 2020, p. 362), nega o habitar em sua essência.

Pallasmaa (2017) complementa essa crítica ao afirmar que o lar não pode ser um produto comercializável, pois ele é "secretado pelo morador dentro dos contornos da casa" (Pallasmaa, 2017, p. 13) ao longo do tempo, organizando o seu

mundo e abrigando sua identidade. Um lar, para o autor, é uma condição complexa e gradual, e não algo que se produz de uma só vez para ser exibido em uma visitação, e nesse caso, a casa como foi formatada pelo incorporador, não deixa margem para que as pessoas se identifiquem, pois, aparentemente, não há espaço a ser apropriado.

Quando o protagonista tenta exibir os eletrodomésticos e a automatização, seu telefone, que também controla o sistema de automação da casa, cai, provocando problemas no som e nas luzes, afastando ainda mais os compradores.

Em meio a essa atmosfera de fracasso, um casal peculiar manifesta interesse. Fazem perguntas estranhas, percorrem os espaços, dizem que gostaram. A cena é carregada de desconforto. Após o encerramento da visitação dos possíveis interessados, o casal permanece na casa (imagem 22). Insetos transitam pelo espaço. Eles anunciam que irão dormir ali, pois estão "muito interessados". O protagonista aceita com visível desconforto.

No dia seguinte, o casal está na banheira, usufruindo do espaço como se já fossem os donos. Sugerem que ele chame o representante deles e prepare comida. Animado com a perspectiva da venda, ele aceita. Mas enquanto o casal come todo o alimento, nenhum representante aparece.

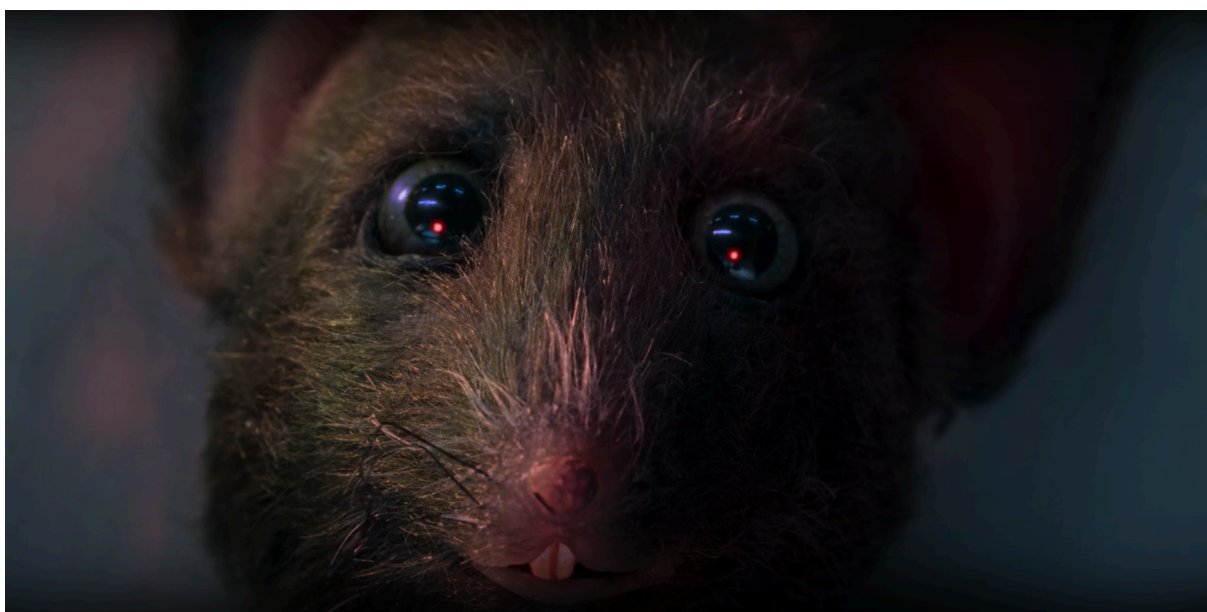
Imagem 22: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

A situação chega a um ponto de ruptura. O investidor liga para a suposta parceira e desabafa sobre os invasores e sobre como investiu todo o seu dinheiro na casa. A pessoa do outro lado desliga de forma abrupta. O protagonista tem um surto: rasga os papéis de seu projeto e desaba sobre o chão. Segue-se uma cena surrealista na qual os insetos dançam ao redor dele enquanto está prostrado (imagem 23). Sua mente parece colapsar. A partir desse momento, a narrativa assume um tom marcadamente psicológico, e as reflexões de ordem arquitetônica cedem espaço à representação da desintegração mental e existencial do protagonista.

Imagem 23: Cena do filme *The House*, segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

Ele invade o espaço onde o casal está e ameaça chamar a polícia. Liga para as autoridades, que não levam a sério sua denúncia. Quando a polícia finalmente aparece, não é para resolver o problema dos invasores: vieram notificá-lo de uma denúncia de assédio feita por seu dentista. Revela-se, então, a dimensão mais perturbadora da narrativa: todas as ligações que o protagonista fazia para a suposta parceira, chamando de "amor", compartilhando planos, buscando afeto, eram dirigidas ao seu dentista. Ele não possui parceira alguma. Assim como a casa é superficialmente impecável mas vazia por dentro, as relações do protagonista são superficialmente afetuosas mas inteiramente ilusórias. O vazio do espaço espelha o vazio das relações, ou, nos termos de Carlos (2020), o enfraquecimento das

relações sociais na cidade revela-se como "perda de referências, isolamento e estranhamento" (Carlos, 2020, p. 358). A alienação espacial e a alienação existencial se alimentam mutuamente.

A família do casal invasor chega à casa, ocupando-a com naturalidade. A mulher apresenta os familiares como "pessoas muito boas que já moraram naquela casa antes". O protagonista surta, e na tentativa de eliminar os insetos, acaba jogando veneno em si mesmo. Vai parar no hospital; o banco liga, sua situação financeira desmoronou. O casal vem buscá-lo e o leva de volta à casa, onde a família o recebe com palmas e uma mensagem de boas-vindas.

A cena final é de completa destruição: todos os personagens, incluindo o protagonista, agem como pestes, devorando, roendo e destruindo o espaço. O incorporador, que no início do ato reformava uma casa impecável para a venda, termina agindo exatamente como um rato, indistinguível dos demais. Sua humanidade se dissolve junto com a casa (imagem 24).

Imagem 24: Cena do filme *The House* (2022), segundo ato.



Fonte: Netflix (2022).

A trajetória do protagonista materializa, de forma alegórica, a advertência de Carlos (2020) de que "a cidade vivida como estranha ao cidadão atualiza os termos em que se realiza, no mundo moderno, a alienação" (Carlos, 2020, p. 367). Norberg-Schulz (1984) já havia identificado esse fenômeno ao analisar a "perda do

lugar" promovida pela arquitetura moderna: ambientes alienantes nos quais o indivíduo sabe onde está, mas não se reconhece ou não se sente pertencente. No segundo ato de *The House* (2022), essa alienação é radicalizada. O protagonista, que jamais habitou verdadeiramente o espaço, termina destituído não apenas de sua casa, mas de sua própria humanidade. A ausência de *Genius Loci*, a impossibilidade de apropriação, o esvaziamento das relações sociais e a redução do espaço à mera mercadoria se unem para um desfecho de degradação absoluta.

Se no ato 1 a identidade do lugar era imposta pelo arquiteto de modo que os moradores da casa perderam a própria identidade, no ato 2 a identidade se ausenta. A casa é um espaço genérico, sem *Genius Loci*, sem história, sem memória, sem vida. E o resultado dessa ausência não é menos devastador: onde não há identidade, não há pertencimento; onde não há pertencimento, não há habitar; e onde não há habitar, o que resta é a alienação.

Este ato é, entre os três, talvez, o mais próximo da realidade que vivemos nos dias atuais. A mercantilização da moradia, a produção de espaços genéricos voltados exclusivamente ao valor de troca e o esvaziamento do sentido do habitar não são ficção, são condições concretas que atravessam a prática arquitetônica contemporânea. A consciência desse problema tem produzido reações no próprio campo. Rolnik (2017) demonstra que a hegemonia da financeirização habitacional não é nem inevitável nem irreversível: ao longo de seu mandato como relatora da ONU, documentou iniciativas que, em diferentes contextos geográficos, afirmaram a moradia como direito e resistiram à sua redução a mercadoria. Para a autora, o direito à moradia adequada implica, necessariamente, o direito de habitar no sentido lefebvriano: apropriar-se do espaço, inscrever nele a própria identidade, constituir a partir dele um lugar de vida.

No campo cultural, a reportagem de Moura (2025) registra uma contratendência que emerge justamente como resposta à hegemonia das "casas clínicas": o retorno das "casas com cara de casa", ambientes com madeira, objetos pessoais, memórias afetivas e cores, cujos sinais apareceram na Feira de *Design* de Milão de 2025. Essa resistência cultural não resolve, por si só, a estrutura que produz a alienação descrita no ato; mas evidencia que a demanda por espaços

dotados de identidade, acolhimento e pertencimento permanece viva, e que ela opera como contraponto à lógica que o filme apresenta.

A consciência do problema colocado pelo segundo ato suscita, inevitavelmente, uma questão analítica: que respostas a teoria e a prática arquitetônicas já formularam diante dessa lógica de mercantilização? Os autores mobilizados ao longo deste trabalho oferecem, cada um a seu modo, caminhos distintos e complementares.

Pallasmaa (2017) propõe o conceito de "arquitetura da tolerância" como uma postura ética fundamental: distingue entre uma arquitetura que "acomoda", que favorece a reconciliação do habitante com o espaço, permite a personalização e está ancorada em imagens profundamente arraigadas na memória coletiva, e uma arquitetura que "rejeita", que impõe uma ordem arrogante e intocável, manipulando imagens na moda que não incorporam a identidade, as memórias e os sonhos de quem habita. Para o autor, a recuperação da empatia pelo habitante é o ponto de partida de qualquer prática arquitetônica genuinamente comprometida com o habitar.

Kapp (2007; 2009) situa a questão no plano dos métodos e processos: em oposição às soluções fechadas que definem e impõem situações futuras a um usuário abstrato, propõe a abertura do projeto à participação e à continuidade pelo próprio morador. Nessa perspectiva, ferramentas como a coordenação modular orientada para a mutabilidade, a distinção entre suportes estruturais permanentes e recheios modificáveis pelo habitante, não são apenas otimizações construtivas, mas estratégias de devolução de autonomia ao morador, capazes de produzir moradias que admitem marcas, transformações e apropriações ao longo do tempo.

Rolnik (2017), por sua vez, enquadra o problema em sua dimensão estrutural: a reversão da lógica de financeirização exige que a moradia seja reconhecida e tratada como direito e bem social, e não como ativo financeiro. Essas três perspectivas não se excluem, operam em escalas diferentes e, reunidas, apontam para um horizonte em que o habitar pode ser recuperado como prática de apropriação, identidade e pertencimento, em oposição à produção de espaços concebidos para o mercado e não para a vida. É essa mesma demanda que o

terceiro ato irá explorar, desta vez a partir de uma perspectiva oposta: não da imposição nem da ausência de identidade, mas de sua reconstrução.

3.3. Ato 3: Reconstrução da identidade

O terceiro e último ato do filme, intitulado *Listen again and seek the sun* (Ouça novamente e busque o sol), se passa em um cenário apocalíptico. Uma inundação tomou conta do mundo, e a casa, a mesma dos atos anteriores, permanece de pé, porém cercada por água que não para de subir (imagem 25). O mundo agora é habitado por gatos antropomórficos, e a protagonista é Rosa, a senhoria da casa, que guarda com carinho as memórias de seus dias de crescimento naquele lugar.

Diferentemente dos atos anteriores, nos quais a identidade era imposta de fora ou simplesmente ausente, aqui a relação entre a protagonista e a casa é genuína, construída ao longo de uma vida inteira. A casa faz parte da identidade de Rosa e é uma extensão de quem ela é. O desafio, contudo, será outro: não a imposição nem a ausência, mas a rigidez com que Rosa atrela sua própria identidade à forma física do passado, recusando-se a aceitar a transformação que o tempo e o contexto impõem.

Imagem 25: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Bachelard (1978) compreende a casa como o próprio instrumento com que o ser humano enfrenta o cosmos, "nossa casa é nosso rincão no mundo", afirma o filósofo, "é nosso primeiro universo, um cosmos real em cada acepção da palavra [...]. É um instrumento para confrontar o cosmos" (Bachelard *apud* Pallasmaa, 2017, p. 57).

Nessa perspectiva, o mundo exterior hostil não diminui a casa: ao contrário, evidencia e intensifica seu valor. Como observa Pallasmaa (2017) a partir de Bachelard, uma tempestade vista de dentro da janela é experienciada de modo radicalmente diferente de uma tempestade sofrida sem abrigo, a casa não apenas protege o corpo, mas proporciona o distanciamento e o enfoque que permitem ao habitante confrontar o cosmos sem ser por ele engolido. É por isso que, nas palavras do próprio Bachelard, "uma casa constitui um corpo de imagens que conferem à humanidade provas ou ilusões de estabilidade" (Bachelard *apud* Pallasmaa, 2017, p. 15). O lar que resiste à tempestade confirma ao morador sua própria permanência no mundo.

No terceiro ato, essa ideia ganha uma escala extrema: não se trata de uma tempestade passageira, mas do fim de um mundo. A casa é, literalmente, o último refúgio. Isso deveria, nos termos desses autores, elevar ao máximo seu valor como abrigo, e de fato o eleva, ao menos para Rosa, que se agarra àquele espaço como quem se agarra à própria existência. A expressão de Bachelard, "provas ou ilusões de estabilidade", ganha aqui toda a sua ambiguidade: a estabilidade que a casa ainda oferece a Rosa é real como memória e como afeto, mas ilusória como proteção, porque a inundação virá de qualquer forma.

O ato tem início com Rosa analisando um projeto de restauro (imagem 26). Ela está cheia de planos, mas a realidade se impõe: a casa encontra-se em estado precário. Mesmo assim, ela dá início à reforma, colocando papéis de parede em um dos quartos. Nada do que faz parece dar certo, mas ela persiste, movida por um apego profundo. Esse apego não é arbitrário: Rosa cresceu naquela casa. Trata-se, nos termos de Bachelard (1978), de sua casa natal, a casa que gravou "a hierarquia das diversas funções de habitar" (Bachelard, 2011, p. 207), o primeiro cosmos do ser humano, o lugar onde se integram lembranças, afetos, devaneios e pensamentos, e que constitui o ponto de partida a partir do qual o indivíduo se lança ao mundo.

Norberg-Schulz (1984) reconhece que a identificação com o lugar se inicia na infância, por meio de esquemas perceptivos desenvolvidos no contato com as propriedades concretas do entorno cotidiano. E Pallasmaa (2017) observa que o lar experiencial da infância viaja conosco, assumindo novas formas, pois reside mais na mente e na memória do que em um espaço físico particular. Para Rosa, contudo, o lar experiencial e o espaço físico são a mesma coisa, e é justamente essa fusão que tornará tão difícil o processo de transformação.

Imagem 26: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Conhecemos então os dois inquilinos da casa. O primeiro é Elias, um pescador. Quando Rosa bate à sua porta para cobrar o aluguel, ele não compreende por que ela ainda insiste nisso, dada a situação em que se encontram. Oferece pagar com peixes, o que a irrita profundamente. A segunda inquilina é Jen, uma mulher de espírito livre e postura hippie, que oferece um cristal como pagamento. Rosa desabafa com Jen sobre sua vontade de restaurar a casa e sua frustração por não ter inquilinos que pagam o aluguel. Rosa fala da casa de forma nostálgica: conta que sempre a amou, que enxerga seu potencial, que a casa merece uma reforma. Rosa demonstra, nessas cenas, um certo desprezo pelos inquilinos atuais, não percebendo que são eles que, à sua maneira, conferem vida àquele espaço.

É significativo observar que os momentos em que a casa efetivamente funciona como lar não são aqueles em que Rosa reforma paredes ou cola papéis de

parede, mas aqueles em que as relações humanas se manifestam: o peixe que Elias deixa silenciosamente na porta de Rosa, embalado com a palavra "aluguel"; a cena em que os inquilinos assistem televisão juntos, rindo e comendo petiscos (imagem 27). Rosa, porém, lida com essas situações com incômodo e distanciamento. Pallasmaa (2017) afirma que o lar é "um conjunto de rituais, ritmos pessoais e rotinas do dia a dia" (Pallasmaa, 2017, p.14), e são justamente esses rituais, espontâneos e informais, que Rosa não consegue valorizar. Rosa busca, na reforma física da casa, uma ancoragem para sua própria identidade, como se restaurar as paredes e colar os papéis de parede fosse também restaurar a si mesma, recuperar a versão de quem ela foi quando cresceu naquele espaço.

Imagem 27: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Pallasmaa (2017) também observa que o lar, enquanto "coleção e concretização de imagens pessoais de proteção e intimidade, permite a alguém reconhecer e recordar sua própria identidade" (Pallasmaa, 2017, p.16), e é precisamente essa função que Rosa tenta preservar. Mas essa preservação revela um paradoxo: ela não busca habitar a casa como ela é agora, com as relações e as presenças que efetivamente a animam; busca reviver a casa como ela era, recuperar um passado que a inundação está apagando. Em um mundo sem futuro aparente, Rosa tenta refugiar-se no passado, mas restaurar a forma física da casa não é capaz de fazer o passado retornar.

Na perspectiva de Tuan (2018), o espaço é o domínio do desconhecido e do que ainda pode vir a ser, enquanto o lugar é o domínio do conhecido, do vivido e do que já se concretizou na experiência humana. Rosa está inteiramente voltada para o lugar, para a estabilidade, para a memória, para o que foi, e se recusa ao movimento que o espaço convida. Sua identidade, que só pode se constituir e se renovar na relação viva com o mundo, nas trocas, nos gestos cotidianos, nos vínculos afetivos que ali se desenrolam, permanece suspensa, aprisionada em uma imagem do passado que a casa física, por si só, não tem poder de restituir.

A chegada de Cosmos, o guia espiritual de Jen, um artesão viajante, introduz uma perspectiva transformadora. Rosa vê nele a chance de finalmente reformar a casa, então lhe mostra o projeto. A resposta de Cosmos é reveladora: para restaurar a casa, diz ele, é preciso nutrir sua alma e liberar seu potencial. Ele não fala de paredes, materiais ou acabamentos, fala de alma e potencial, palavras que remetem a uma compreensão da casa como organismo vivo, não como objeto estático.

Naquela noite, todos dançam juntos enquanto Cosmos toca música (imagem 28). A cena é calorosa e animada, contrastando com o silêncio do mundo inundado lá fora; a casa, por um instante, cumpre plenamente sua função de reunir, acolher e proteger, mesmo em ruínas.

Imagem 28: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Na manhã seguinte, porém, Rosa acorda com barulhos e descobre que Cosmos está retirando as tábuas do assoalho, não para reformar a casa, mas para construir um barco para Elias, para que ele possa ir embora e seguir sua jornada (imagem 29). Rosa, extremamente alterada, o confronta e tenta expulsar Cosmos. Pede a Elias que desmonte o barco, mas ele se recusa. Rosa acusa todos de destruírem tudo o que ela está tentando consertar. Elias então revela o que Rosa se recusa a aceitar: o nível da água continua subindo e em breve inundará a casa. Todo mundo vai embora, ele diz. Quando observa que ela também não pode ficar, a discussão se intensifica.

Imagem 29: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Após esse acontecimento, Rosa, sozinha em seu quarto, olha para o plano de restauro com frustração. Pela janela, avista os outros personagens do lado de fora, felizes e integrados, um contraste doloroso com seu isolamento.

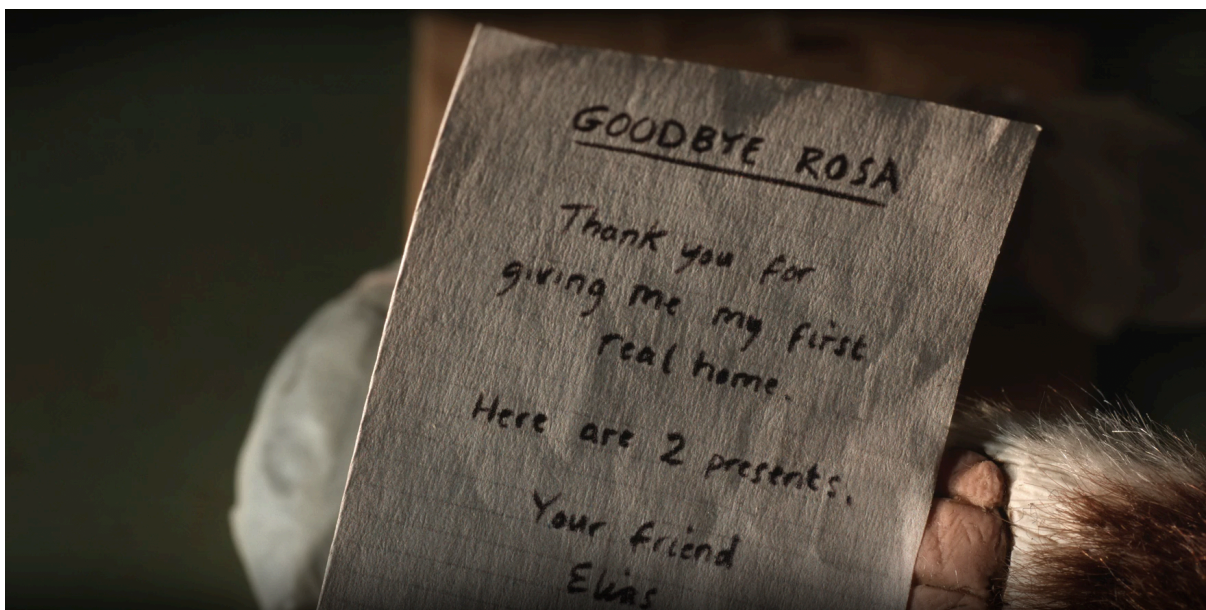
Essa é a tensão central do ato: a casa que Rosa ama e que de fato constitui seu primeiro cosmos já não é capaz de cumprir sua função existencial mais fundamental, a proteção. Como já visto anteriormente, Norberg-Schulz (1984) compreende o ambiente doméstico como um interior cuja principal função é oferecer proteção frente ao mundo exterior. Bachelard (1978) descreve a casa como um ser que resiste às forças do cosmos, como refúgio que se fortalece diante da tempestade. Mas aqui, a tempestade venceu. A inundação vai engolir a casa. Insistir

em mantê-la como está não é mais um ato de proteção, é um ato de autodestruição. O habitar, como discutido por Tuan (2018), é um processo dinâmico, "marcado tanto pela permanência quanto pela perda".

Elias parte em seu barco. Rosa sai e pergunta a Jen e Cosmos por que ele não se despediu. Jen explica que Elias já queria ir embora há muito tempo e não disse nada para não magoá-la. Rosa esbarra em uma estrutura que Cosmos construiu, e ele explica que é uma alavanca; quando ela a puxar, estará pronta para ir. Rosa o chama de lunático.

Dentro da casa, Rosa descobre que Elias deixou um bilhete, despedindo-se e agradecendo-a por ter lhe dado "seu primeiro lar verdadeiro" (imagem 30). Junto ao bilhete, há presentes e desenhos. Rosa, mais tranquila, comenta que não sabia que Elias desenhava.

Imagem 30: Cena do filme *The House*, terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Essa passagem é profundamente significativa. Elias, o inquilino que não pagava aluguel, que Rosa desprezava, reconhece naquela casa, mesmo em ruínas e à beira da inundação, o seu primeiro lar verdadeiro. Isso confirma o que toda a fundamentação teórica deste trabalho sustenta: a identidade do lugar não reside apenas em sua forma física, mas também nas relações, nas experiências e nos afetos que nele se constroem. A casa de Rosa, apesar de precária, ofereceu a Elias

algo que nenhuma reforma física seria capaz de produzir: acolhimento, convivência e pertencimento.

O *Genius Loci* da casa existia, mas Rosa não queria reconhecê-lo. Reconhecer que a casa já era um lar naquele momento, com aquelas pessoas e aqueles gestos imperfeitos, significaria admitir o que ela se recusava a encarar: que o lar pelo qual lutava já estava presente, e que a inundação chegaria de qualquer forma. Sua cegueira não era falta de percepção, era uma forma de defesa, a recusa de quem sabe, no fundo, que aceitar o presente implica aceitar também a perda iminente. E é justamente quando os inquilinos começam a partir que essa percepção se impõe com maior força, não para Rosa, que prefere não reconhecê-la, mas para o espectador.

Ao assistirmos Elias ir embora e Jen se preparar para partir, compreendemos que Rosa ficará sozinha naquelas ruínas prestes a serem inundadas, e a pergunta se torna inevitável: o que é uma casa sem habitantes e relações humanas? O que é uma arquitetura sem pessoas? Rosa lutava para preservar paredes, assoalhos e papéis de parede, mas eram Elias, Jen e até Cosmos que conferiam vida àquele espaço. Eram seus rituais, suas presenças, seus gestos cotidianos, o peixe na porta, a dança noturna, o almoço compartilhado, o momento de descanso em frente a TV, que sustentavam o lar. Sem eles, a casa reformada seria apenas uma estrutura vazia à espera da inundação. A arquitetura, por mais elaborada ou restaurada que seja, não se constitui apenas por existir: são as relações humanas que a preenchem de sentido e que fazem do espaço um lugar.

Jen convida Rosa para um último almoço antes de partir. Cosmos abre uma janela e a névoa entra, destruindo os papéis de parede. Durante a refeição, Jen pergunta a Rosa por que ela nunca fala sobre a inundação. Rosa desvia do assunto. Jen então pergunta o que ela realmente quer. Rosa responde que quer transformar a casa em um lar com boas lembranças, que esteve lutando por aquela casa durante muitos anos. Jen a aconselha a seguir em frente e pede que não tenha medo. Rosa não compreende. Jen abre a porta e a neblina invade o espaço (imagem 31). Rosa não consegue ver onde Jen está e pede que não vá embora. Na sala, o vento entra e destrói o projeto de restauro. Rosa alucina, imagens de tudo o que aconteceu se misturam. O chão se abre e ela cai na água. Quando emerge, está dentro da cabana

que Cosmos havia construído do lado de fora da casa. Cosmos e Jen gritam de seus barcos para que ela vá com eles. Rosa responde que não consegue alcançá-los. Eles desaparecem na névoa.

Imagem 31: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

Sozinha, Rosa declara que quer ir embora. Pede à casa que a deixe partir. Nesse momento, esbarra na alavanca que Cosmos construiu. Ela a empurra. A casa então se ergue do chão e se transforma em um grande barco. Do teto, Rosa consegue pilotá-lo. Os outros personagens gritam de seus barcos, encorajando-a. Rosa dirige seu barco na direção deles e parte, feliz e livre (imagem 32).

Imagem 32: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.



Fonte: Netflix (2022).

O desfecho do ato é a síntese poética de tudo o que este trabalho investigou. Quando a casa se transforma em barco, ela não perde seu *Genius Loci*, ela o reconstrói. A função existencial do espaço doméstico, como visto anteriormente, é proteger e acolher. A casa fixa, naquele contexto, já não cumpria mais essa função: ia ser inundada, ia afundar, seria destruída e destruiria quem estivesse dentro. Cosmos, ao construir a alavanca, não estava destruindo a casa, estava devolvendo a ela sua função mais essencial. A casa-barco protege Rosa da inundação, acolhe-a e permite que ela siga em frente.

Retomando a dimensão contextual da identificação discutida na fundamentação teórica, compreende-se que o contexto é determinante para a constituição do lugar: em um mundo inundado, onde a água destrói tudo ao redor, a casa que se transforma em barco é a resposta mais coerente que a arquitetura poderia oferecer. O *Genius Loci* não residia na forma fixa do edifício, residia na capacidade de acolher, proteger e reunir. Quando a forma se transforma para preservar essa capacidade, adequando-se ao contexto que a cerca, o *Genius Loci* da casa ressurge e a identidade de Rosa se reconstrói.

Pallasmaa (2017) já havia demonstrado que o lar experiencial da infância viaja conosco, assumindo diferentes formas físicas, pois sua essência reside na memória e na formação inicial da própria identidade, não na forma arquitetônica.

Rosa, ao transformar a casa em barco, realiza finalmente esse movimento: leva consigo não apenas a forma do edifício, mas tudo aquilo que fazia dele um lar, as memórias, os afetos, a história. E ao fazê-lo, não parte sozinha: parte com as pessoas que, apesar de não pagarem aluguel, compunham, junto a ela, a verdadeira alma daquela casa.

O terceiro ato encerra o filme oferecendo uma resposta aos dois anteriores, mas não uma resposta fácil. Se no ato 1 a identidade dos habitantes foi consumida pela visão totalizante do arquiteto, e no ato 2 a ausência de qualquer vínculo genuíno com o espaço gerou no protagonista uma crise de identidade que o conduziu à degradação, no ato 3 a identidade de Rosa, construída pela experiência, pelo tempo, pelas relações, não está ameaçada por uma força externa nem simplesmente ausente: está aprisionada em si mesma, rígida demais para se adaptar ao mundo que a cerca. A libertação só é possível quando ela aceita que o lar não é a forma da casa, mas aquilo que a forma abriga, e que, quando a forma precisa mudar para continuar abrigando, a mudança não é traição, é fidelidade ao que realmente importa.

É significativo que *The House* (2022) construa sua narrativa em três tempos distintos: o passado do século XIX, o presente contemporâneo e um futuro apocalíptico. Essa estrutura temporal não é decorativa, ela sugere uma trajetória. Os problemas que o filme encena não são anomalias isoladas, mas expressões de tensões que atravessam a história da arquitetura e da habitação: a subordinação do habitante à visão do arquiteto, a redução da moradia à mercadoria, a incapacidade de conciliar permanência e transformação. O cenário do terceiro ato, um mundo inundado, onde as antigas certezas foram literalmente submersas, pode ser lido como uma radicalização dessas tensões levadas ao limite. Mas pode ser lido também como um limiar: o ponto a partir do qual as velhas respostas deixam de funcionar e algo diferente precisa emergir. A imagem da casa que se transforma em barco é, nesse sentido, a mais provocadora do filme. Não é a imagem de uma solução, é a imagem de uma possibilidade. Uma arquitetura que, em vez de se impor sobre a vida ou se render ao mercado, se dobra ao contexto, carrega consigo a memória e a identidade de quem habita, e permanece capaz de se mover.

E o que seria uma prática arquitetônica orientada por essa imagem? Seria possível projetar espaços que, como a casa-barco de Rosa, protejam e acolham sem aprisionar, que permitam ao habitante não apenas reconhecer sua identidade no espaço, mas atualizá-la ao longo do tempo? Num contexto em que a produção do espaço é crescentemente dominada pela lógica da mercadoria e da padronização, como demonstram Lefebvre, Rolnik e a própria proliferação das "casas clínicas" documentada pela crítica contemporânea, essas perguntas não são retóricas: são o horizonte em direção ao qual a profissão precisará se mover.

The House (2022) não oferece respostas arquitetônicas concretas, nem seria esse o seu papel. O que o filme oferece, com a força que apenas a ficção é capaz de mobilizar, é um espelho: três imagens do que a arquitetura pode ser quando falha em sua função mais essencial, e uma quarta imagem, no desfecho, do que ela poderia ser quando acerta. Rosa parte sobre as águas numa casa que é também um barco, carregando consigo as memórias de Elias, os gestos de Jen, a música de Cosmos, tudo aquilo que nunca esteve nas paredes, mas que só pôde existir porque as paredes, por um tempo, souberam abrigar. A arquitetura existe para isso: não para durar, nem para impressionar, mas para que a vida que passa por ela deixe marca, e para que quem a habita parta, quando o momento chegar, um pouco mais inteiro do que chegou.

3.4. Arquitetura revelada: *The House* (2022) como instrumento de conhecimento sobre o habitar

No capítulo anterior, o cinema foi apresentado como uma ferramenta pedagógica capaz de revelar camadas da arquitetura que as representações técnicas tradicionais tendem a deixar opacas. Cruz (2020) argumenta que plantas, cortes e perspectivas, embora indispensáveis à prática projetual, privilegiam leituras formais e objetivas do espaço, frequentemente dissociadas do medo, da melancolia, do afeto ou da memória que constituem a experiência efetivamente vivida nos lugares. O cinema, por sua vez, ao conectar espaços a personagens, eventos e relações, seria capaz de transcrever a arquitetura em suas dimensões existenciais, aquelas que não se inscrevem nas pranchas, mas que constituem o cerne do

habitar. A análise dos três atos de *The House* (2022) permite agora avaliar, de forma concreta, em que medida o filme cumpriu essa promessa pedagógica.

O modo como cada ato incitou reflexões não seria alcançado por nenhuma representação técnica convencional. Uma planta baixa da casa de Van Schoonbeek seria incapaz de mostrar o progressivo esvaziamento da identidade de Raymond e Penny, a poltrona em que o pai se transforma só adquire seu pleno significado quando se a vê emergir de um processo narrativo de dominação, de objetos queimados e de cortinas costuradas sob imposição. A planta do imóvel do segundo ato seria igualmente incapaz de revelar o que o carpete branco imaculado diz sobre a negação do habitar: apenas a ficção, ao mostrar o desconforto que o simples ato de pisar nele provoca, consegue materializar o paradoxo de um espaço concebido para ser exibido e não vivido. E a casa inundada do terceiro ato, com seu assoalho sendo desmontado e seus papéis de parede destruídos pela névoa, só comunica sua verdade mais profunda, que o lar não está nas paredes, mas nas relações que elas abrigaram, porque o filme a coloca diante de nós como experiência temporal, não como objeto estático. Em cada ato, o cinema fez o que Cruz (2020) propõe: "conectou os espaços às histórias de vida, eventos e acontecimentos", revelando a arquitetura onde "o enredo da vida se dá" (Cruz, 2020, p. 14).

A análise desenvolvida ao longo do capítulo evidenciou ainda uma dinâmica de mútua iluminação entre o filme e a teoria. Os conceitos dos autores apresentados não foram aplicados ao filme como grades externas de interpretação: foram convocados porque o próprio filme os tornava necessários. A cena da lareira invocou Tuan; a transformação dos pais em mobília invocou Colomina; o carpete branco invocou Lefebvre; o porão invocou Bachelard; a alavanca de Cosmos invocou Pallasmaa. O filme, ao narrar, criou as condições para que a teoria se tornasse inteligível de um modo que a leitura direta dos textos, por si só, talvez não produzisse. É exatamente isso que Cruz (2020) identifica como o potencial mais radical do cinema para a arquitetura: não apenas representar o espaço, mas tornar visíveis as questões existenciais que a disciplina muitas vezes ignora ou aborda "por esquemas demasiadamente conceituais e abstratos" (Havik apud Cruz, 2020, p. 61).

The House (2022) demonstrou que a ficção pode ser, para a arquitetura, um instrumento de conhecimento tão rigoroso quanto o tratado teórico, e, em certos

aspectos, mais acessível e mais penetrante, porque age sobre a sensibilidade antes de agir sobre o intelecto.

O filme não ensinou o que fazer: ensinou o que está em jogo. Ao mostrar, em três tempos e três formas distintas, o que acontece quando a arquitetura falha em sua função mais essencial, quando ela impõe, quando ela mercantiliza, quando ela se recusa a transformar, *The House* (2022) colocou no centro da reflexão aquilo que qualquer projeto, antes de ser uma forma, já é: uma decisão sobre como alguém vai habitar o mundo. E essa decisão, como o filme deixa claro, nunca é neutra.



Imagem 33: Cena do filme *The House* (2022), terceiro ato.

Fonte: Netflix (2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há algo de particular em assistir a um filme de animação: o espectador aceita, desde a primeira cena, que está entrando em um universo que não existe, e é justamente por isso que ele pode existir de uma forma mais intensa do que o real. A animação em stop-motion carrega esse poder de modo ainda mais evidente: cada cena é construída à mão, quadro por quadro, com uma atenção que raramente se encontra na produção audiovisual contemporânea. *The House* (2022) se beneficia disso de maneira extraordinária, a textura do feltro do primeiro ato, o plástico frio dos interiores do segundo, a água de gel ao redor das ruínas do terceiro (imagem 33), tudo isso se faz sentir quase fisicamente. Há uma ironia bonita nisso: um filme sobre a dimensão sensorial e tátil do habitar, feito com a técnica mais tátil e artesanal do cinema.

A cada vez que revi *The House* (2022) durante a elaboração deste trabalho, algo novo apareceu, um enquadramento que sugere a opressão da escala, uma cena de dança que concentra tudo o que o terceiro ato quer dizer sobre o que é um lar. Essa capacidade de revelar camadas progressivamente é, talvez, a marca mais segura de que se está diante de uma obra genuinamente rica, e foi também o que tornou sua análise tão recompensadora. O filme não oferece respostas arquitetônicas concretas, e este trabalho não poderia oferecê-las em seu lugar. O que a análise tentou fazer foi outra coisa: habitar o filme com atenção, e deixar que ele falasse sobre o espaço doméstico com a liberdade que só a ficção possui.

Nesse sentido, uma das esperanças que acompanhou a escrita deste trabalho é a de que ele possa ter demonstrado que o cinema constitui uma ferramenta pedagógica legítima e fértil para pensar a arquitetura, e que outros pesquisadores possam se aventurar por esse caminho, e que, quem sabe, desperte em quem o leu a curiosidade de assistir ou rever *The House* (2022). A teoria é indispensável, mas ela ganha outra vida quando ancorada em uma experiência concreta: a de sentar diante de uma tela, deixar que uma casa de feltro e plástico nos transporte para três tempos distintos, e perceber, ao final, que algo mudou no modo como olhamos para os espaços que habitamos. Que a arquitetura, afinal, não é apenas aquilo que se projeta, mas aquilo que se vive.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Carlos. *How Netflix Built 'The House': Inside the Film's Haunting Stop-Motion Fables*. **IndieWire**, [s. l.], 14 jun. 2022. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/netflix-the-house-behind-the-scenes-1234733746/>. Acesso em: 6 jul. 2026.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o “direto à cidade”. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 349-369, jan./mar. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/48199>. Acesso em: 06 jul. 2026.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and publicity: modern architecture as mass media**. Cambridge: MIT Press, 1996.

CRUZ, Rodrigo Serafino da. **Arquitetura revelada pelo cinema: o filme como processo de investigação da arquitetura**. 2020. 153 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

KAPP, Silke. **Síndrome do estojo**. [S. l.: s. n.], 2007.

KAPP, Silke; NOGUEIRA, Priscilla; BALTAZAR, Ana Paula. Arquiteto sempre tem conceito, esse é o problema. *In: SEMINÁRIO PROJETAR*, 4., 2009, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: FAU-UPM, 2009.

LOOS, Adolf. *Von einem armen, reichen Manne*. *In: LOOS, Adolf. Ins Leere Gesprochen: 1897-1900*. Wien: Prachner, 1997. p. 198-203. (Original publicado em 1890).

MITCHELL, Ben. *A conversation with the talents behind 'The House'*. **Skwigly Animation Magazine**, [s. l.], 17 jan. 2022. Disponível em: <https://www.skwigly.co.uk/the-house-interview/>. Acesso em: 6 jul. 2026.

MOURA, Mikaella de. A estética das “casas clínicas” e o dilema da arquitetura contemporânea. Cascavel: **Agência Abre Aspas**, 4 jun. 2025. Disponível em: <https://www.abreaspasfag.com/post/a-estética-das-casas-clínicas-e-o-dilema-da-arquitetura-contemporânea>. Acesso em: 06 jul. 2026.

NEXUS STUDIOS. **The House**. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://nexusstudios.com/project/the-house/>. Acesso em: 6 jul. 2026.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1984.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PESQUISA Datafolha: 82% das moradias do país são feitas sem arquitetos ou engenheiros. **CAU/BR**, Brasília, DF, 29 maio 2022. Disponível em: <https://caubr.gov.br/pesquisa-datafolha-82-das-moradias-do-pais-sao-feitas-sem-arquitetos-ou-engenheiros/>. Acesso em: 6 jul. 2026.

RANGEL, Veruska Lima; SOUZA, Larissa Bezerra de. Neuroarquitetura e psicologia das cores: sensações e psicodinâmica no design de interiores. **Revista Geometria Gráfica**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 66-74, 2021.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015.

SALES, Luiz Ricardo. Arquitetura, memória e afeto: experiências fenomenológicas nas casas-sede do meio rural. **Projeção Afetiva: Contribuições da Psicologia, Fatores Humanos, Arquitetura e Design**, [S. l.], 2025. DOI: 10.37885/250719674.

TUAN, Yi-Fu. Lugar: uma perspectiva experiencial. Tradução de Márcia Manir Miguel Feitosa e Renata França Pereira. **Geograficidade**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 4-14, verão 2018.