

Cláudio Furtado

a

ARQUITETURA EM
ANTONIONI

158

pós-

RESUMO

A análise aproxima a filmografia de Michelangelo Antonioni, principalmente os filmes *Blow-up* e *Profissão repórter*, com a arquitetura contemporânea através do pensamento do diretor e dos arquitetos do *Team 10*. O tratamento cromático dos filmes, assim como o despregamento das imagens com o enredo são similares às posturas do grupo de arquitetos que procuram uma nova linguagem para arquitetura. O estudo visa ampliar a abrangência da visão do arquiteto através da apropriação de processos de produção cultural de outras áreas.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura. Team X. Antonioni, Michelangelo (1912-2007). Cinema.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i38p158-170](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i38p158-170)

PÓS V.22 N.38 • SÃO PAULO • DEZEMBRO 2015

ARQUITECTURA EN ANTONIONI

ARCHITECTURE IN ANTONIONI

RESUMEN

El análisis se aproxima a la filmografía de Michelangelo Antonioni, principalmente de las películas “Blow-up” y “Reportero de Profesión”, con la arquitectura contemporánea través de pensamiento del director y de los arquitectos del Equipo X. Los colores de las películas, así como el despregamiento de las imágenes con el enredo, son similares a las posiciones del grupo de arquitectos que buscan un nuevo lenguaje para la arquitectura. El estudio tiene como objetivo ampliar el alcance de la visión del arquitecto apropiándose de los procesos de producción cultural en otras áreas.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura. Team 10. Antonioni, Michelangelo (1912-2007). Cinema.

ABSTRACT

The analysis brings the filmography of Michelangelo Antonioni, Blow-up and The Passenger mainly, closer to contemporary architecture through the thoughts of Team 10's director and architects. The chromatic treatment of the films, as well as the separation between the images and the context, is similar to the attitude of the architect's group that search for a new language to Architecture. This study is aimed at extending the amount of the architect vision through the appropriation of cultural production process of other areas.

KEYWORDS

Architecture. Team X. Antonioni, Michelangelo (1912-2007). Cinema.

*Um filme que pode ser explicado em palavras
não é um filme verdadeiro*

Michelangelo Antonioni

Arquitetura moderna surgiu associada a outras artes tanto visuais quanto temporais. Movimentos literários, plásticos, gráfico ou cinematográficos se expandiram por diversas áreas com propósitos semelhantes e linguagens que se apropriavam dos diversos léxicos para enriquecer vocabulário. No Brasil Athos Bulcão, Di Cavalcanti, Bruno George são nomes comuns da arquitetura, assim como são inúmeros os arquitetos que visitaram outras artes, basta citar dois exemplos marcantes: Burle-Marx, uma das maiores expressões artísticas do Brasil, foi paisagista, pintor, arquiteto e cantor, ou Le Corbusier no plano internacional exercendo suas práticas no urbanismo, na pintura, na arquitetura e como matemático. O diálogo entre as artes gerou bons frutos para o pensamento de todas elas e não seria diferente olhar o cinema de Michelangelo Antonioni (1912-2007) sob a ótica da arquitetura. Especificamente olhar dois filmes do economista-cineasta em que a presença da arquitetura tem função relevante não apenas na cenográfica como no roteiro. Os dois filmes abordados são *Blow-up*, que no Brasil se chamou “Depois daquele beijo” e *The Passenger*, “Profissão repórter”.

Para Antonioni o cinema é uma arte visual. No jogo de luz e sombras o imaginário se embrenha nos intervalos entre os fotogramas. Das relações entre o roteiro, os personagens, as imagens, os sons e o ritmo se estabelece a linguagem específica do diretor com uma profusão de signos de diversos matizes. No cinema tradicional o roteiro é a espinha dorsal do conjunto e tudo corrobora para o seu delineamento; no cinema europeu a importância da história contada é relativa; no cinema expressionista e surrealista o enredo teve papel secundário; no neorealismo italiano o roteiro retoma sua importância. A carreira cinematográfica de Antonioni é um contínuo desviar dessa estruturação do filme a partir do enredo em direção à priorização das imagens como estruturadora do conjunto dos elementos componentes de sua cinematografia.

Cena final do filme Blow Up



Antonioni inicia sua carreira filiado ao neorealismo e ao longo dos sete longas metragens constrói sua linguagem autônoma. Em 1964, quando dirigiu seu primeiro filme a cores “O deserto vermelho”, as imagens fabris e a densa bruma contracenam com Virna Lise. Numa das sequências antológicas do filme, seis atores numa pequena cabana de madeira retiram uma das paredes internas para se aquecer, aparenta ser um pretexto para que o fundo laranja se torne vermelho e crie um momento de densidade dramática pouco explícito no que diz respeito à ação porém, marcante em termos de imagens; sugere ao espectador uma possível nudez da protagonista mas, ocorre o desmonte das paredes. Os personagens não se configuram como corpo psicológico ou moral, não há personagens positivos ou negativos, são figuras quase indefinidas. “Entretanto as personagens são o elo principal pelo qual o cineasta estrutura sua narrativa – a câmera quase sempre as segue”. (MATOS, 2007, p. 23).

LONDRES 66

Em 1966 Londres congregava uma intensa atividade cultural com os Beatles, Rolling Stones, a cultura da *Carnaby Street* e o glamour da “corte”, lá Antonioni filma sua mais consagrada obra “*Blow-up*” que no Brasil chamou-se “Depois daquele beijo”. Reúne um elenco de estrelas como Vanessa Redgrave, David Hammings, a *topmodel* Verushka, Jane Birkin que exhibe o primeiro nu frontal da história do cinema; o conjunto *Yardbirds* se apresenta sem a participação de Eric Clepton; a trilha sonora praticamente lança o jovem pianista de jazz Herbie Hancock e o roteiro é baseado num conto do escritor argentino Júlio Cortázar. O filme ganhou a Palma de Ouro de Cannes e teve duas indicações para o Oscar.

O roteiro não é muito claro. A história se inicia com o ator David Hammings saindo de um albergue, entre mendigos, numa manhã nebulosa. Surpreendentemente um dos mendigos entra num *Rolls Royce* conversível, coloca uma sofisticada câmera fotográfica no porta-luvas e sai pelas ruas da cidade cruza quando um grupo de *clowns* fantasiados e coloridos dançam e se

Modelo Verushka com ator David Hammings em cena do filme Blow Up



divertem ao seu redor e a câmera cinematográfica acompanha o grupo em direção a um conjunto de prédios modernos.

O roteiro revela adiante que o protagonista (cujo nome não é pronunciado no filme, embora habitou-se tratá-lo por David) é um fotógrafo eclético que estava registrando os mendigos num albergue e um pouco depois chega ao seu estúdio onde é também um fotógrafo de moda. Por acaso (o acaso é quase um personagem) passeando pelo *Holland Park* encontra um casal de meia idade aparentemente namorando e os fotografa. Sem que se esclareça muito bem, a fotografada, Vanessa Redgrave, vai à procura do fotógrafo para recuperar as fotos. Isso aguça a curiosidade de David que, após uma série de ampliações até que a pigmentação da foto estoure (*blow-up*), revele-se um cadáver deitado entre a vegetação do parque. As imagens percorrem uma sequência tão inusitada quanto sofisticadas, alguns modelos, com roupas e cabelos extravagantes, expõem o que há de mais avançado na moda. Lindas jovens vestidas com formas geométricas se enroscam em papéis de cenário de cores tão extravagantes quanto as das roupas que lhe são tiradas. Numa célebre sequência de alguns minutos Vanessa Redgrave se oferece a David e expõe os seios num diálogo sem nexos, mas cheio de insinuações. O filme acaba com o reencontro do protagonista com o grupo de *clowns* jogando tênis sem bola sobre um gramado verde que teve de ser pintado para a cena final depois de uma geada que alterou as cores do gramado em tomadas anteriores:

Para Francis Vanoye, na obra de Antonioni a plástica é outra maneira de ver o mundo que, ao desligar-se da história e das personagens, de certo modo renuncia ao domínio das coisas. Seymour Chatman acredita que o diretor italiano 'não é apenas um dos grandes mestres da composição visual que podemos alinhar com Eisenstein, von Sternberg, Kurosawa e Welles, mas elevou o componente cinematográfico da imagem a um novo nível' (MATOS, 2007, p. 7).

Vários críticos atribuem a Antonioni a reinvenção do cinema. Num artigo da coletânea "O olhar" (NOVAES), Gilda de Melo e Souza usa essa expressão. Mas não seria atributo de todas as artes reinventá-las a todo o momento? Tal primazia da imagem não seria um retorno à estereoquímica? Ou, como assinalou Bergson (DELEUZE, 2005, p. 47), a imagem em movimento seria a própria matéria? Isto é, a valorização da imagem é a recuperação da origem do cinema, portanto o vanguardismo de Antonioni está na radicalização da sua linguagem. Procurando a imagem em movimento, deixa na história intervalos preenchidos pelo espectador, como o faz o próprio movimento técnico da cinematografia, o que leva a crer que o cinema de Antonioni não coloca a imagem a serviço do roteiro, mas coloca no enredo elementos estruturais que se compõem com os demais numa sintaxe inovadora onde a colocação dos elementos se sobrepõe a qualquer um deles. As lacunas no enredo de *Blow-up* são como os espaços ampliados na fotografia explodida do personagem David, que lidando com imagens difusas constrói a história de um assassinato imaginário, cheio de lacunas, que permanecem irresolutas com os poucos elementos que dispõe. A realidade, o fato, o fenômeno se dissolve entre o que vemos e o que imaginamos ver e resta o espaço ocupado pelos personagens que deixam rastros no caminho e dão significado a esses espaços tornando-os lugar. Cenário que se torna também personagem quando abriga os sinais dos personagens e continente torna-se conteúdo.

Entre o filme e a arquitetura há semelhanças sintáticas e semânticas. Alguns críticos analisam a obra de Antonioni referindo-se às locações como aleatórias. Em *A Aventura* a catedral de Milão surge parcialmente, quase despercebida numa cena desimportante, sem enquadramento, sem o entorno, mas ela está lá e quando sutilmente dá sinais ao fundo toma a nossa inteira atenção. Em *A noite* e *A aventura*, uma das personagens é a cidade reconstruída em subúrbios inóspitos. Arquitetura despersonalizada que aparece na Itália no pós-guerra acompanha um enredo em que o homem, ou amais frequentemente mulher, não se coaduna com o ambiente. Essa dissociação é um tema recorrente não só nas imagens como nos enredos. O cinema de Antonioni se desenvolve em duas direções: na exploração dos tempos mortos, das banalidades cotidianas e a partir do filme *O eclipse*, um tratamento de situações-limite que leva os personagens a paisagens desumanizadas, espaços vazios, arquiteturas mortas, que absorvem os personagens e suas ações em que só se pode extrair descrições espaço-temporais e sensações abstratas. Deleuze faz coro com tais interpretações no qual a fragmentação moderna se expressa em imagens e enredo que não se conectam, mas mantém a mesma sintaxe. Mas *Blow-up* é um filme diferente dos antecessores, como o cineasta afirma em entrevista à revista *Playboy* em novembro de 1967:

Nos meus outros filmes, eu tentei provar a relação entre uma pessoa e outra – mais precisamente sua relação amorosa, a fragilidade de seus sentimentos, e por aí. Mas nesse filme, nenhum desses temas importa. Aqui, a relação é entre um indivíduo e a realidade – essas coisas que estão em volta dele. Não há história de amor nesse filme, ainda que vejamos relações entre homens e mulheres. A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa, mas, um olhar sobre sua relação com o mundo e com as coisas que ele encontra defronte dele. Ele é um fotógrafo. Um dia, ele fotografa duas pessoas num parque, um elemento da realidade que lhe parece real. E é. Mas realidade tem uma qualidade de liberdade sobre a qual é difícil explicar. Esse filme, talvez, é como Zen; no momento que você explica você o trai. Quero dizer um filme que você pode explicar em palavras não é um filme (CARLO DI CARLO, 1994, p. 149).



Conjunto The Economist projeto de Peter e Alison Smithson 1965 Londres

A filmografia de Antonioni se constrói num ambiente de estreita relação entre arquitetura, literatura e cinema. O prédio que aparece no início do filme *Blow-up*, quando os *clowns* passeiam de jipe por um pátio, é de autoria dos arquitetos Peter e Alison Smithson. Tal prédio foi inaugurado em 1965, um ano antes da realização do filme e teve grande repercussão não só no ambiente arquitetônico internacional como em diversos meios culturais. O prédio continha várias propostas inovadoras tanto em aspectos técnico-construtivos como trazia à *city* londrina uma arquitetura crítica que apesar de moderna, rompia com os cânones do movimento moderno e trazia ao debate questões que inquietavam parte da intelectualidade da época. Uma das questões que envolveu os arquitetos do movimento neorrealista foi a questão do êxodo rural ocorrido na Europa após a 2ª. Grande Guerra. Pensavam que o trauma da mudança do meio tradicional das

peças para a cidade deveria ser minimizado recuperando espacialmente alguns valores das pequenas cidades provincianas de suas origens, tais como a recuperação da rua como local de encontro e convívio; o uso dos telhados inclinados, de materiais tradicionais como a madeira e o tijolo; a integração dos espaços multiusos como comércio, residência e lazer. Essas também eram preocupações de Antonioni reveladas em filmes anteriores. Os novos conjuntos habitacionais, impessoais, inóspitos e desumanos eram elementos que ajudavam a compor uma imagem de deslocamento entre o protagonista e o mundo ou entre os protagonistas. O tema recorrente de sua obra, a distância entre o homem e seu entorno, parece estar especializado nos modernos conjuntos habitacionais. Em *Blow-up*, o protagonista telefona para seu agente quando passeia de carro pelo bairro *Chelsea*, próximo do *Holland Park* e comenta sobre a horrível arquitetura que estão fazendo por ali.

ARQUITETURA E FOTOGRAFIA

A cena inicial do mendigo perdido em *West End* remete a uma exposição do fotógrafo Nigel Henderson. Ele foi um dos inspiradores do grupo de arquitetos chamado *Team 10* que teve no casal inglês Peter e Alison Smithson seus mais vistosos defensores. O casal juntamente com Jacob Berend Bakema e Van den Broek e mais tarde John Voelcker, William e Jill Howell, Shadrach Woods,

Georges Candilis e Giancarlo de Carli formaram o grupo que apresentou, no IX congresso do CIAM (Congresso internacional da arquitetura moderna), em Aix-en-Provence, em 1953, um cenário centrado numa foto de Nigel Henderson de um rosto explodido, na verdade já era um prenúncio de uma “instalação” *avant la lettre*. A obra compunha um quadro de críticas às propostas dos congressos anteriores, tanto na forma de manifestação quanto no conteúdo programático que os congressos vinham assumindo, engatados desde sua origem num pensamento ambíguo entre a reverência tecnológica do progresso e a crítica social na qual a cidade foi geometrizada, hierarquizada e setorializada, expandindo os métodos projetuais da arquitetura para o urbano com a inclusão periférica das questões sociais, culturais e históricas. Esse grupo de jovens arquitetos foi incumbido de organizar o X congresso em Dubrovnik, em 1956, o que lhe valeu o apelido de *Team X*. No momento em que o pós-guerra induzia supor que os valores estabelecidos nos congressos anteriores teriam todas as condições de se impor na reconstrução da Europa, novos fatores vieram a interferir questionando as ideias de progresso, modernidade e a visão cientificista, co-responsabilizados pelas barbáries da guerra. Os críticos buscavam alternativas ao funcionalismo modificado da velha



Fotografia de Nigel Henderson usada pelo TEAM 10 na exposição do 9º. CIAM

guarda e ao idealismo corbusiano. No entanto, o mestre suíço viu ali uma oxigenação dos congressos, já que as propostas mais ortodoxas do modernismo lhe incomodavam mais que a rebeldia dos jovens talentosos. Le Corbusier cita o grupo e foi interpretada tanto como crítica irônica quanto elogiosa, mas seu espírito inovador não deixa dúvidas:

São aqueles que hoje têm quarenta anos de idade, nascidos por volta de 1916 durante guerras e revoluções, e os que nessa época nem haviam nascido, e estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise econômica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a serem seguidos e os meios para alcançá-los, e a patética urgência da situação atual. São eles os que sabem. Seus antecessores foram excluídos, ficaram de fora, não estão mais sujeitos ao impacto imediato da situação (Le Corbusier, apud FRAMPTON, 2000).

O inusitado no grupo era formular crítica sistemática ao movimento moderno desde seu interior, sem apelar para critérios de gosto e adequação ou outros expedientes da crítica reacionária. Não chegaram a apresentar um conjunto de obras que impactasse a cultura arquitetônica igualando-se às dos mestres modernos, mas sua atitude tinha o frescor do seu tempo e germinava ideias para novas proposições num cenário cultural que já dava mostras de saturação. A relevância da vida urbana, com o grupo *Team 10*, passa a ocupar um papel determinante na organização da arquitetura, esboçando a primazia do entorno urbano sobre a obra arquitetônica. Quando Le Corbusier esboça as unidades *Dom-ino* erguendo lajes sobre pilotis, estabelece a relação de autonomia com o entorno. A liberação do térreo é também a independência da obra sobre o território. Os pilotis possibilitam que a tipologia se assente sobre qualquer topografia, entorno e, com isso, determine seu *modus pensantis* à cidade.

Às questões levantadas no pós-guerra se agregaram o existencialismo francês e o problema da alienação e reificação da mercadoria (extraídas do jargão marxista). Os arquitetos ingleses vincularam os estudos urbanos à sociologia e privilegiaram os conceitos sociais às formas espaciais, buscando fugir da rigidez geométrica através da ampliação da sintaxe formal, incluindo formas estranhas ao léxico moderno.

O conjunto *The Economist*, em *South Bank*, Londres, 1965, de Alison e Peter Smithson, representou um dos marcos destas propostas. O conjunto *Core Wall*, em *Tiburg*, Holanda, de Bakema e Van den Broek, trazia tanto um aspecto murário quanto a cor e a diversidade da fachada como inovação, não obstante ainda manter algum dos princípios do racionalismo, como o concreto aparente e as amplas janelas de vidro, tributários tanto da tradição holandesa quanto do movimento moderno. Inovava com as cores na fachada, a irregularidade do perfil, a assimetria, os terraços ocupados e uma tentativa de diálogo com o urbano que ia além dos propósitos racionais, privilegiando a rua em detrimento das unidades de vizinhança.

O conjunto comercial *The Economist* foi construído em concreto industrializado com as marcas das formas metálicas gravadas, os panos de vidro cuidadosamente articulados com a estrutura e formas regulares, porém não ortogonais como na ortodoxia moderna, mas prismas e triângulos que permitiam

o contato da praça central à rua, criando um espaço inter-relacionado entre privado e público, como uma estrela que, dependendo do ângulo, abre-se completamente ao exterior ou se fecha numa praça barroca tradicional. Enquanto Bakema e Van den Broek usavam as curvas da topografia e do traçado urbano para configurar seu conjunto, os Smithson encontravam uma geometria inusitada para configurar espaços internos e externos.

Os aspectos vivenciais que estiveram obscurecidos pela luminosidade racionalista foram desvelados pelo pensamento existencialista, principalmente sob a influência de Sartre. No pós-guerra, o sentimento de redescobrir a vida sob os escombros da Europa tomou conta de boa parte da intelectualidade. O simples andar pelas ruas não significava mais o *flâneur* do século anterior, mas a interação entre o indivíduo e o mundo, as relações entre o privado e o coletivo, presentes nos pensamentos de Luckács, Garraudy e Sartre. A procura da alma, por onde estivesse, estava presente nas fotos de Nigel Henderson ao explodir a granulação da foto até o limite da visibilidade, tentando fugir da aparência alienada, indo à procura do fundamento da existência.

A arquitetura não se presta muito bem a dialogar com conceitos tão sofisticados da filosofia e, com isso, ressentia-se ao expor seus resultados formais. As obras nem sempre representavam claramente tais pensamentos e sua repercussão não se expandiu aos meios extraprofissionais de seu tempo, porém, para os jovens estudantes brasileiros significaram uma imensa avenida a ser trilhada fora dos cânones modernos dominados pelos mestres de então.

Só depois de maduros, esses jovens publicaram suas resenhas e históricas sobre o *Team 10* para que esse tomasse seu lugar na formação do pensamento arquitetônico da segunda metade do século 20. Reyner Banham, Kenneth Frampton, José Maria Corsini e outros teóricos contribuíram para essa revalorização ao colocar o grupo entre as principais referências para as várias correntes do pensamento arquitetônico que lhes sucederam. Corsini (2000) vê no movimento *Team 10* aberturas tanto para as correntes semânticas, que se desdobraram do modernismo no pós-guerra, quanto para as sintáticas, conforme sua visão analítica. Frampton (*op. cit.*) dá a eles um papel especial na história da arquitetura e do urbanismo, com argumentos sólidos muito além de proteger seus compatriotas.

O movimento político dos anos 60 não logrou alçar ao poder, interromper a guerra do Vietnã ou banir o totalitarismo militar do Brasil, mas abriu fronteiras do comportamento, do pensamento e das formas de dominação do Estado que marcaram toda a segunda metade do século. Assim como o importante movimento *Beat* americano não produziu uma obra literária que se comparasse à de um Flaubert ou Proust, nem por isso deixou de marcar profundamente a literatura e a arte. O abandono do *gran-finale* não era uma contingência, mas propósito do pensamento que se esgota no prazer de ser e não meio para um fim.

Na filmografia de Antonioni estão colocadas questões como a alienação, a solidão e a desvinculação do indivíduo na sociedade. Entre detalhes e componentes não literários, os elementos luz, cor e tempo são priorizados com relação à estrutura de pensamento linear ou positivo. Tanto na arquitetura quanto nos filmes há a ideia do ponto de partida, o de chegada, e as revelações não estão no final dramático, mas no percurso lírico das descobertas intermediárias. Antonioni trata a imagem como protagonista, inova ao

requalificar fundo e figura, forma e conteúdo, roteiro e cenário. Poucos se lembram da história de *Blow-up*, mas muitos se lembram dos gramados verdes do *Holland Park*, quando os “malucos” (*crowns*) jogam tênis sem a bolinha na cena final.

O filme traz ao cinema o espírito inglês que os músicos já haviam pronunciado. A atitude se sobressai ao caráter; o visual à trama; o instante ao projeto; o indivíduo se mistura ao coletivo e dali sai uma personagem que quer se diferenciar sem se dar conta das diferenças entre o *ser* e a sua existência. Deslocamentos das imagens à revelia da ação, desconexão entre sentimentos das personagens e suas atitudes. A razão central da trama fica velada até o fim. Não se sabe por que Vanessa Redgrave queria tanto o negativo, não se sabe se estava envolvida com a morte do homem revelado, não se sabe quem era o cadáver. Não se busca a resposta, não importa. Como não importa se há ou não bola no jogo de tênis. A cena no parque tem um conteúdo imagético que se sobrepõe ao literário. Jane Birkins e a moça morena envoltas nas cores do papel cenográfico constroem parte de uma trama de cores e movimentos. O verde do parque inglês é também uma personagem estrutural do filme. É atrás das emoções visuais que o cineasta trabalha, a música é econômica e só se acrescenta em momentos precisos em que é notada, em que é personagem. Imagens em movimento que se dissipam no tempo procuram mostrar a desvinculação entre pessoas e coisas.

Antonioni dedicou seus últimos anos à pintura. Doente e idoso, dedicou-se às cores que suas ajudantes colocam nas telas. Em última exposição em Roma, colocou a cor como tema central da sua obra pictórica, como já o fizera na cinematográfica. Deleuze já havia notado, na “*L’image-mouvement*”, que ele era um dos maiores coloristas do cinema. Antonioni entende a cor como elemento capaz de relançar a afetividade na potência da imagem, como efeito para o amplo e duradouro. O próprio Antonioni revelou numa entrevista a Beppe Sebaste que “não existe a cor em absoluto, é sempre uma relação; relação entre o objeto e o observador, entre o objeto e a direção dos raios que o iluminam” (Sebaste, 2006). Outro exemplo do cuidado que Michelangelo Antonioni tem com a cor se revela na sua paixão pelas pinturas abstrata e colorida do pintor americano Mark Rothko.

Ele que trabalhou com telas de cinema e telas de pintura não separa as plataformas em linguagens distintas, ao contrário, história, literatura, artes plásticas, música e cinema são uma só e integral maneira de manifestar as ousadias do novo que se abrem a quem pode reconhecer as possibilidades da existência.

FILME “THE PASSANGER”, OU “PROFISSÃO: REPÓRTER”, DE 1975.

Nos primeiros vinte minutos do filme, o personagem interpretado por Jack Nicholson perambula a ermo pelo deserto africano. O silêncio claudica entre sinais dos tuaregues pedindo cigarros e sons do ambiente onde a roupa não cominava nem com o clima nem com as cores da paisagem. Quando ele chega ao hotel ouve-se o diálogo, vindo de um gravador, entre David (personagem de Nicholson) e o cadáver, seu ex-vizinho de quarto. Sem porquês, sem lógica, o

Jack Nicholson em cena do filme "Profissão repórter"



repórter troca de personalidade com o ex traficante de armas. Troca uma carreira estável e vitoriosa pela escatológica figura de traficante ligado aos rebeldes do Chade. O enredo não explica, mas as imagens e as cores descrevem sua própria história. Nos primeiros vinte minutos vemos um areal pálido entre dunas e rochas se contrapor a um céu azul, limpo e claro. Contrastam com esta dualidade os negros tuaregues com suas vestes brancas, o jipe verde e a camisa xadrez avermelhada do repórter.

Quando Jack Nicholson chega ao hotel, encontra paredes azuladas e portas cor de areia. O cenário chapado de fundo e figura equivalente, onde a areia desenha o vento, o vazio, a pura cena ou o elemento estrutural do cinema: o silêncio e o movimento. Areia é fundo e é ação. O céu chapado tem uma ou outra nuvem, assim como a areia que é interrompida por rochas ou pessoas. Acidentes que desenham acasos na paisagem. O repórter David Locke está à procura daquela dualidade pictórica do céu com a areia que o viajante Richardson tem na roupa: a calça bege e a camisa azul. Trocam de roupa e trocam de papéis, de personagens na cadeia irracional que trafega pela trágica paisagem. O repórter, deslocado da vida quer se inserir no cenário agreste e violento que o rodeia. À procura dos rebeldes para seu ofício procura também o que Richardson já havia encontrado a ação destituída de sentido, desfeita de moral ou de objetivo. Não encontra os rebeldes, mas encontra suas cores ente os pertences a agenda do traficante de armas. Envolve-se com o inexorável trágico para ter um momento de conagração com o mundo. Torna-se azul e areia.

Jack Nicholson encontra Maria Schneider, ela uma estudante de arquitetura, no palácio Güell, uma das obras mais emblemáticas da arquitetura *art nouveau* catalã. Passeiam pelo teto da casa Milà e pelo bairro gótico de Barcelona. A arquitetura vai fascinando os olhos e, nela, o vermelho, que inicialmente estava entre as listas da camisa do repórter, intensifica o matiz, enquanto que o amarelo se funde ao azul e se transforma num verde vivo, intenso, presente nas janelas do *Hotel de la Gloria*, ou mesmo na vila de arquitetura vernacular, do Ajuntamento Motácar na Costa Brava. À medida que sua trama se desenvolve o vermelho toma lugar na vida de David Locke/Richardson: o estofamento do carro, a camisa bordô e, principalmente, a folhinha vermelha esmagada na cal branca composta pela janela verde à direita e o vaso à esquerda. O verde é o mesmo nos continentes em que a trama se desenvolve. O repórter está vestido

de vermelho e branco ao se deitar no hotel de paredes brancas e sete janelas no mesmo verde. Nesse embate entre as cores, se dá o conflito entre as grades regradas da janela do hotel e o acaso dos passantes que desenham na tela do cinema linhas aleatórias com alguns sinais que reportam ao enredo: o carro de polícia que chega, as expressões de Maria Schneider, um garoto de vermelho que atravessa a cena, pega uma bola e volta. Regra e acaso são matérias-primas da arte e da arquitetura e fundem-se num movimento moroso de sete minutos do *traveling* de engenharia sofisticada tornando-se um ícone da história do cinema.

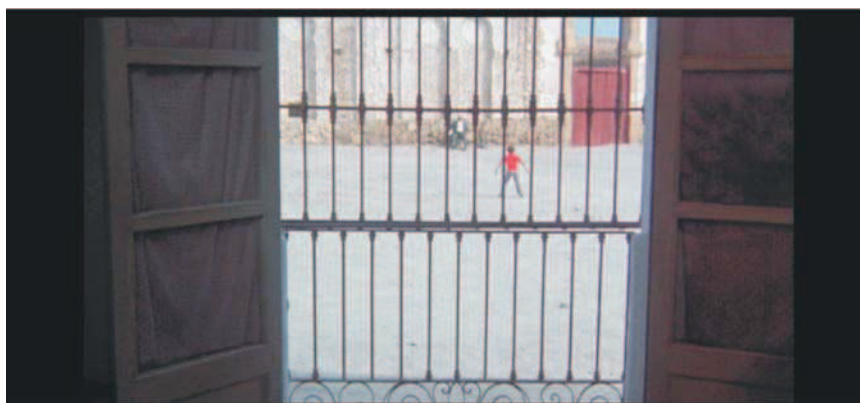
Cinema é movimento, é “a verdade, e 36 vezes por segundo” (Jean Luc Godard) e outras ilusões se passam nos sete minutos em que a trama chega ao seu momento máximo e, atravessando as grades, a câmera mostra as janelas verdes sob um céu que se avermelha. *The passenger*, que poderia ser a passagem do acaso sobre a forma geométrica regular, também poderia ser a passagem do repórter para o viajante, mas na visão do cineasta também pode ser a passagem da cor areia e do azul para o vermelho.

A arquitetura moderna brasileira prende-se mais às cores primárias, resiste aos matizes empastelados ou as nuances dos semitons. Alguns dos modernos se arriscam, os arquitetos expressionistas do início do século 20 ou os pós-modernos que se fartaram de cor. O conjunto da CECAP, Zezinho Magalhães, em Guarulhos, projeto coordenado por Vilanova Artigas, arriscou a pintura individualizada das unidades em painéis que formavam um todo compositivo nos distintos blocos. Hoje, um verde escuro e homogêneo substituiu toda a dramaticidade das cores variadas. Quando Antonioni cita Gaudí, deve estar se referindo às cores dos azulejos que cobrem os picos montanhosos das torres da casa Milà, do parque Güell e dos vitrais da abóbada do palácio Güell. Parece que mais uma vez um chamado à cor.

No percurso entre Barcelona e Tanger, o casal atravessa exemplos marcantes de arquitetura como no hotel verde-água onde almoçam, na construção de arcos em tijolos, onde que se hospedam, nas ruelas caiadas das vilas medievais ao longo do Mediterrâneo e na praça de touros entre mourisca, árabe e romana, cenário do *traveling* final.

As imagens da arquitetura são ao mesmo tempo ambientes para a ação e elementos do roteiro. A estudante de arquitetura entra pelos prédios históricos e se confunde com as formas ousadas de Gaudí. O personagem aparece numa grande janela de vidro numa parede de tijolos e compõe a paisagem como mais

Travelling final do filme Profissão repórter



um elemento arquitetônico. Olhar a arquitetura dessa maneira nos remete a pensar que a atividade projetual pode abrir mão do protagonismo na construção para ser elemento, o cenário, os elementos construtivos e os usuários compartilham um espaço em que o diálogo entre os elementos, sem privilégios, enriquece a todos fazendo o projeto arquitetônico aparecer como constituinte do lugar ao lado do conjunto de elementos onde ele se insere e se destaca. Abandonar a primazia do roteiro no cinema equivale ao abandono do discurso funcional ou estrutural na arquitetura deixando os diversos elementos apenas “ficar ali” a espera que os signos se proliferem na medida em que eles constituem um roteiro e um cenário para a vida fluir.

São Paulo, 2004-2014

REFERÊNCIAS

- ANTONIONI, Michelangelo e Di CARLI, Carlo. *The architecture of vision: writings and interviews on cinema*. Chicago: The University of Chicago press. 2007.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 266 p. (Cinema, teatro e modernidade; 6)
- CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul. *Michelangelo Antonioni, Filmografia completa*. Barcelona: Taschen, 2004.
- CORSINI, José Maria Ordeig. *Diseño urbano y pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Editorial: Océano, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. 2005. 338 p.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 529 p.
- MATOS, Yanet Aguilera Viruéz Franklin de. *A crônica visual de Michelangelo Antonioni*. 2007. 238 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007
- NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEBASTE, Beppe. A vocação para o deserto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 2006. Caderno Mais.

Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2014

Aprovação: Fevereiro 2015

Cláudio Furtado

Arquiteto graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e doutor em arquitetura e design pela mesma Universidade. Professor de iluminação na Universidade de Fortaleza.
Praça Guido Cagnacci, 15 - Vila Madalena
05444-060 São Paulo, SP, Brasil
(11) 99219-2772
cfurtado.arquiteto@gmail.com; cfurtado@usp.br