aventura

ANTONIONI

Para Clarice Saliby,
sem a qual a realização
de Aventura Antonioni teria
sido impossível

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

AVENTURA ANTONIONI

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO
Adriano Aprà

1ª EDIÇÃO
RIO DE JANEIRO

VOA!, 2017

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam *Aventura Antonioni*, retrospectiva sobre a obra do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912–2007).

A mostra abrange todos os 15 longas-metragens que Antonioni dirigiu, entre eles *Deserto Rosso – o dilema da vida* (Il deserto rosso, 1964), *Blow Up – depois daquele beijo* (1966) e *Zabriskie Point* (1970), com exibições de cópias em 35mm vindas da Cinecittà Luce. Além de seus trabalhos mais conhecidos, estão na programação filmes nos quais Antonioni colaborou com outros diretores, como *Amores na cidade* (L'amore in città, 1953), *As três faces de uma mulher* (I tre volti, 1965) e seus dois cantos do cisne: *Além das nuvens* (Al di là delle nuvole, 1995), em parceria com Wim Wenders, e *Eros* (2004), na companhia de Steven Soderbergh e Wong Kar-Wai. A retrospectiva inclui ainda curtas-metragens documentais, sobretudo os do início da carreira (*Gente do pó*, *Nettezza urbana*, *Sette Canne Um vestito*, *L'amorosa menzogna*, *Superstizione*, *La villa dei mostri* e *Vertigine*), que desaguariam mais tarde no épico *China* (Chung Kuo – Cina, 1973).

Com a realização deste projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu apoio à arte cinematográfica e contribui para a disseminação da obra de um autor considerado fundamental para o desenvolvimento do moderno cinema europeu, no ano em que completam 10 anos de seu falecimento.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

ALIMENTO PARA O ESPÍRITO

As artes, com suas várias camadas de apreensão, oferecem infinitas possibilidades de leitura de mundo, que podem nutrir e fecundar distintos apetites e necessidades do espírito humano, para além das coisas cotidianas. Nessa perspectiva, que remete à Antiguidade Clássica, alimentar a alma com beleza e outras sensibilidades é essencial.

Ao longo do século XX, o cinema percorreu inúmeros caminhos, construindo diferentes vertentes e movimentos estéticos, no sentido de liberar-se de amarras e limitações criativas. Nesse contexto, o chamado "cinema de autor" conquistou um espaço destacado de experimentação e resistência. Um lugar para evidenciar questões sobre alguns dos mais delicados e incômodos temas da vida contemporânea, com propostas conceituais e postura independente.

É neste âmbito de relevância que se encontra Michelangelo Antonioni (1912–2007), vencedor dos três maiores prêmios do cinema europeu e influência seminal para realizadores em diversos campos da produção artística. A mostra *Aventura Antonioni,* realizada em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil, reúne parte significativa de sua filmografia, possibilitando aos diversos públicos – especialistas, iniciados e leigos – uma aproximação acolhedora, complementada por um conjunto de textos críticos, entrevistas, sinopses e fichas técnicas dos filmes programados.

O Sesc, em consonância com seus valores socioculturais e educativos, busca favorecer a apreciação de obras representativas do engenho humano, reafirmando o compromisso institucional com a difusão e a democratização do conhecimento, o estímulo à reflexão e o respeito à diversidade. A preservação e circulação do legado de Antonioni resguarda um variado cardápio de opções capaz de alimentar gerações.

SESC SÃO PAULO

AVENTURAR-SE COM ANTONIONI

Quando Anna (Lea Massari) desapareceu atrás da pedra em Lisca Bianca, o cinema que se conhecia, embora não tenha desaparecido com ela, mudou para sempre. O que se segue em *A aventura* (L'avventura, 1960) não é a procura pela personagem que falta – e a descoberta de seu paradeiro, para resolver o *plot* em aberto –, mas o estabelecimento de novas relações afetivas entre Claudia (Monica Vitti) e Sandro (Gabriele Ferzetti), a melhor amiga e o namorado de Anna. No mesmo ano em que Alfred Hitchcock "assassinou" sua suposta personagem principal em *Psicose* (Psycho, 1960), lançando-nos na mente edipiana de Norman Bates, Antonioni abandonou as convenções do roteiro clássico e aproximou o cinema comercial (por certo não hollywoodiano, mas voltado para o circuito de exibição) com os experimentos mais radicais das vanguardas do pós-II Guerra.

A aventura, junto com *A noite* (La notte, 1961) e *O eclipse* (L'eclisse, 1962) formam a chamada "Trilogia da Incomunicabilidade", à qual se poderia somar *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964). São os filmes mais conhecidos de Antonioni, a ponto de suas características terem virado clichês: personagens entediadas, alienação em um mundo industrial que enriquece cada vez mais rápido, vazio existencial, planos longos, poucos diálogos, relacionamentos estranhados.

Antonioni, porém, não se resume à leitura cômoda, dada pela "Trilogia da Incomunicabilidade", aos críticos e pesquisadores que o estudaram e aos cineastas que o copiaram. É preciso sair dos conceitos fáceis e predefinidos e se aventurar na obra de Antonioni, múltipla e complexa, que abarca vinte longas-metragens (alguns na autoria de episódios ou em codireção) e dezenas de curtas-metragens, além de sua produção como crítico de cinema, teórico fílmico e pintor.

Como entender *O deserto vermelho* e *O mistério de Oberwald* (Il mistero di Oberwald, 1980) sem atentar para o uso inovador das cores? *O mistério de Oberwald*, adaptação da peça clássica de Jean

Cocteau, *A águia de duas cabeças*, mas se utilizando de um novo meio, o vídeo: Antonioni, o inovador, que testou igualmente a novíssima tecnologia Betacam em "Japão 1984 – 7 Fitas Betacam", projeto inacabado, feito ao lado de sua mulher, Enrica Fico.

Há o Antonioni documentarista, cujo *Gente do pó* (Gente del Po, 1943) emergiu com a geração neorrealista – de Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti, Cesare Zavattini –, gestada no ventre do Fascismo, a revista "Cinema", editada pelo filho do Duce, Vittorio Mussolini. Após hiato de mais de vinte anos (*La Villa dei Mostri*, de 1950, foi seu último documentário antes de estrear na ficção com *Crimes da alma* [Cronaca di un amore, 1950]), Antonioni volta ao gênero com o monumental *China* (Chung Kuo – Cina, 1973), feito sob encomenda do Partido Comunista Chinês, mas que foi banido da China, pois o diretor não se submeteu à versão oficial do país que se planejava mostrar ao mundo.

Os primeiros longas-metragens de Antonioni – *Crimes da alma*, *A dama sem camélias* (La signora senza camelie, 1953), *Os vencidos* (I vinti, 1953), *As amigas* (Le amiche, 1955) e *O grito* (Il grido, 1957) – já marcam a 2ª onda do Neorrealismo, quando os cineastas se voltam para o interior psicológico das personagens. "A dama sem camélias", em particular, é uma crítica feroz ao universo da produção cinematográfica e do mundo das celebridades, que Antonioni já tinha realizado, com as fotonovelas, em *L`amorosa Menzogna* (1949), curta que serviu de base para Fellini dirigir *Abismo de um sonho* (Lo sceicco bianco, 1952). Destaque-se que Visconti, em *Belíssima* (Bellissima, 1951), também se volta contra o falso sonho prometido pela sétima arte, na mãe, interpretada por Anna Magnani, que sacrifica tudo e passa por todas as humilhações para transformar a filha, ainda criança, em estrela de cinema.

E como classificar o mergulho de Antonioni na contracultura, em *Zabriskie Point* (1970)? Ou *Blow-Up – Depois daquele beijo* (1966), pesquisa sobre o estatuto da imagem, o que ela revela e esconde, o que ela nos deixa e não nos permite ver, em que *Tom Tom The Piper`s Son* (1969), de Ken Jacobs, talvez seja o exemplo mais próximo, no sentido de mostrar quão frágil é o sentido humano da visão? Sem contar Jack Nicholson e seu *doppelgänger* Em *Profissão: Repórter* (Professione: reporter, 1975), cujo plano final é o mais espetacularmente furtivo do cinema.

Por fim, temos o Antonioni do final da vida, de *Além das nuvens* (Al di là delle nuvole, 1995) e *Eros* (2004), filmes negligenciados e tratados como "obras menores". Pois é hora de revalorizá-los. Já vitimado pelo AVC que o deixou sem andar e praticamente sem fala, Antonioni recorre ao auxílio de Wim Wenders em *Além das nuvens*, no qual o mestre retoma a sensualidade e a carnalidade de *Identificação de uma mulher* (Identificazione di una donna, 1982), bem como a reflexão sobre o próprio ofício de diretor. Fazer um filme, para Antonioni, sempre foi viver.

Boa mostra a todos.

PAULO RICARDO GONÇALVES DE ALMEIDA, curador

SUMÁRIO

17 *Introdução*
Adriano Aprà

ENSAIOS DE ANTONIONI

23 *Por um filme sobre o rio Pó*
Michelangelo Antonioni

27 *Para mim fazer um filme é viver*
Michelangelo Antonioni

33 *Seis filmes*
Michelangelo Antonioni

ENTREVISTAS COM ANTONIONI

45 *Conversa com Michelangelo Antonioni*

55 *Antonioni visto por Antonioni*
Lino Miccicché

65 *A doença dos sentimentos*
Michelangelo Antonioni

95 *A noite, o eclipse e a aurora*
Jean-Luc Godard

107 *O método de Michelangelo Antonioni*
Serge Daney e Serge Toubiana

ENSAIOS SOBRE ANTONIONI

125 *A temporada do documentário (1943–1950)*
Aldo Tassone

139 *Nascimento do "estilo-Antonioni" dos curtas-metragens a "Crimes da alma"*
Lorenzo Cuccu

159 *Vendo em modo novo*
Carlo di Carlo

173 *Lembrete sobre Antonioni nos anos 1950*
Lino Micciché

183 *Crônicas da angustia em Michelangelo Antonioni*
Renzo Renzi

193 *A vigilância do desejo*
Roland Barthes

197 *Antonioni no exterior*
Adriano Aprà

211 *Antonioni: Eu sou uma máquina fotográfica*
Stefania Parigi

FILME A FILME

CRIMES DA ALMA

221 *Crimes da alma*
Noel Burch

OS VENCIDOS

229 *A aventura de Os vencidos*
Stefania Parigi

A DAMA SEM CAMÉLIAS

257 *Antonioni e a máquina cinema*
Elena Dagrada

TENTATO SUICIDIO

267 *Suicídios na cidade*
Michelangelo Antonioni

269 *Amores na cidade (1953)*
Aldo Tassone

AS AMIGAS

273 *As amigas e Pavese*
Italo Calvino

277 *Fidelidade a pavese*
Michelangelo Antonioni

281 *Michelangelo Antonioni: As amigas e O grito*
Giorgio de Vincenti

O GRITO

289 *O Grito*
Glauco Viazzi

A AVENTURA

295 *As aventuras de "A aventura"*
Michelangelo Antonioni

299 *A visão frontal. Antonioni, A Aventura e a espera*
Gianni Celati

303 *Michelangelo Antonioni*
Giorgio Tinazzi

A NOITE

309 *O adultério impossível de dois cônjuges cansados*
Alberto Moravia

315 *Crônica de uma crise e formas estruturais da alma*
Guido Aristarco

O ECLIPSE

333 *Debate sobre O Eclipse*
Enzo Paci

345 *Observações sobre o estilo*
Tommaso Chiaretti

O DESERTO VERMELHO

353 *O meu deserto*
Michelangelo Antonioni

355 *O bosque branco*
Michelangelo Antonioni

361 *Defendo O deserto vermelho*
Pier Paolo Pasolini

365 *Deserto vermelho, celeste e verde*
Mario Soldati

371 *A cor dos sentimentos*
Carlo Di Carlo

INTRODUÇÃO DE
AS TRÊS FACES DE UMA MULHER

381 *Aprovado/Reprovado: Os testes de tela de Antonioni*
Noa Steimatsky

BLOW-UP, DEPOIS DAQUELE BEIJO

413 *Nasceu em Londres mas não é um filme inglês*
Michelangelo Antonioni

417 *Moravia entrevista Antonioni*

427 *Antonioni: Blow-up, depois daquele beijo*
Adelio Ferrero

431 *Comportamentos e imprevistos*
Maurizio Ponzi

ZABRISKIE POINT

435 *O Vazio e o vaso: segunda entrevista*
Alberto Moravia

439 *O que me diz a América*
Michelangelo Antonioni

445 *As fábulas são verdadeiras*
Michelangelo Antonioni

449 *Tempo e regressão instintual na América de Antonioni*
Cesare Musatti

457 *Uma metáfora da liberdade impossível*
Fernaldo di Giammatteo

CHUNG KUO, CHINA

489 *A China e os chineses*
Michelangelo Antonioni

495 *Ainda é possível filmar um documentário?*
Michelangelo Antonioni

503 *Chung Kuo Cina*
Sam Rohdie

PROFISSÃO: REPÓRTER

513 *O penúltimo enquadramento*
Michelangelo Antonioni

515 *O "repórter" que vocês não viram*
Michelangelo Antonioni

521 *David e Michelangelo*
Enzo Ungari

527 *Fuga inútil da própria prisão*
Lino Micciché

O MISTÉRIO DE OBERWALD

533 *Quase uma confissão*
Michelangelo Antonioni

537 *Um novo modo de fazer "cinema"*
Gianni Massironi

IDENTIFICAÇÃO DE UMA MULHER

543 *Identificação de uma mulher: as perspectivas da "nova percepção"*
Lorenzo Cuccu

ALÉM DAS NUVENS

557 *Diário de uma experiência extraordinária*
Win Wenders

573 *Azul Antonioni: Além das nuvens*
Adriano Aprà

O FIO PERIGOSO DAS COISAS

581 *O fio perigoso das coisas*
Andrea Peresano

583 *O fio perigoso das coisas*
Osvaldo Scorrano

O OLHAR DE MICHELANGELO

585 *Para além do infinito*
Flávio De Benardinis

ANTONIONI PINTOR

AS MONTANHAS ENCANTADAS

593 *As montanhas encantadas*
Michelangelo Antonioni

597 *Antonioni pintor*
Giulio Carlo Argan

601 *Sobre "As montanhas encantadas"*
Alberto Boatto

O SILÊNCIO EM CORES

607 *Antonioni overground*
Adriano Aprà

ANTONIONI ESCRITOR

613 *As palavras provisórias, ou, Michelangelo Antonioni crítico cinematográfico*
Guido Fink

627 *Antonioni narrador*
Luciana Martinelli

641 **CADERNO DE FOTOS**

673 **FILMOGRAFIA**
Adriano Aprà

707 *Biografia*
Adriano Aprà

713 *Bibliografia sobre Antonioni*
Adriano Aprà

717 *Agradecimentos*

718 *Créditos finais*

INTRODUÇÃO

Adriano Aprà

O cinema de Antonioni – que eu considero juntamente com Roberto Rossellini o maior autor italiano, de nível internacional - já nasce maduro, com seus curtas-metragens (em especial *Gente do Pó*, *N.U., Sette canne, un Vestito* e *L'amorosa Menzogna*) e o seu primeiro longa-metragem: *Crimes da Alma.*

O olhar é a essência do seu cinema: ser capaz de enxergar, aprender o significado das coisas com o olhar, certificando-se que a câmera concentre o olho nas coisas, de modo a extrair seu significado não aparente. Isso está no centro de seu estilo.

Nesta pesquisa, nos primeiros anos experimenta o plano sequência, ou melhor, trabalha o comprimento e a "duração" nos planos, bem como a profundidade de campo, culminando com o filme *A Dama Sem Camélias.* Subsequentemente, a partir de *As Amigas*, abandona o plano-sequência para focar na decupagem das cenas, na composição e nos ângulos do enquadramento, e nos movimentos de câmara que variam a posição dos personagens (de modo que um quadro começa com um cvvcampo" determinado e termina com um outro) e nos campo/contra-campos assimétricos.

Se medirmos em alguns filmes o chamado ASL (*Average Shot Length*), ou duração média do plano, teremos os seguintes resultados:

CRÔNICA DE UM AMOR .....33"

A DAMA SEM CAMÉLIAS .....59"
(valor máximo)

AS AMIGAS.....27"
(metade do filme anterior)

O GRITO.....20"

A AVENTURA.....18"

A NOITE.....16"

O ECLIPSE.....12"

DESERTO ROSSO,
O DILME DE UMA VIDA .....10"

BLOW-UP, DEPOIS DAQUELE BEIJO ..11"

ZABRISKIE POINT .....8"
(com uma aceleração progressiva do conjunto, como pode ser visto)

O PASSAGEIRO,
PROFISSÃO: REPÓRTER.....19"
(mas esta aparente desaceleração da montagem é afetada pelo penúltimo plano, um plano-sequência elaboradíssimo de quase 7")

IDENTIFICAÇÃO DE
UMA MULHER.....14"
(onde retorna à média anterior)

Partindo de um cinema de histórias, personagens e ambientes, Antonioni caminha gradualmente em direção a um cinema abstrato e experimental (*overground*), mantendo sua autonomia criativa, mesmo quando realiza super-produções com estrelas de cinema como Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau, Alain Delon e Monica Vitti, Jack Nicholson e John Malkovich. O fim de O Eclipse e de *Zabriskie Point* são indicativos dessa exasperação quase *avant-garde*, culminando no plano-seqüência memorável de *O Passageiro, Profissão: Repórter.*

Multiplicam-se os "desertos", do gramado e da floresta do episódio francês de *Os Vencidos* à clareira fora da cidade do episódio inglês, da praia de *As Amigas* ao vale de *O Grito*, da ilha de Lisca Bianca em *A Aventura* ao gramado do final de *A Noite*, ao quarteirão quase vazio do final de *O Eclipse*, das desoladoras pilhas deresíduos industriais de *Deserto Rosso* ao parque de *Blow-Up*, até o deserto literal do *Passageiro, Profissão: Repórter*. Em todos os lugares os personagens entram em um "vazio", perdendo a sua possível segurança. Sutilmente, multiplicam-se os planos onde o corte acontece antes que os personagens entrem em campo e depois que já saíram.

Além das Nuvens se afirma neste ponto como um filme de ensaio, uma reflexão sobre o ato de ver que atravessa toda a obra de Antonioni (quantos personagens que olham para fora de uma janela, se olham no espelho, que são emoldurados por janelas…). E a última frase do filme, pronunciada pelo diretor-fotógrafo (John Malkovich) resume o significado profundo, a tendência e a tensão que caracterizam seus filmes: "Mas nós sabemos que, sob a imagem revelada há outra mais fiel à realidade, e sob esta outra uma outra ainda, e novamente uma outra sob a última. Finalmente a verdadeira imagem dessa realidade, absoluta, misteriosa, ninguém nunca verá" (frase tirada literalmente do prefácio de Seis Filmes, 1964).

Outras características. Incomum para a Itália o uso de som direto; temos de fato, como é conhecido, também o emprego de atores estrangeiros nos papéis de italianos, que quase sempre são substituídos por uma dublagem até pelo menos os anos setenta: nos episódios francês e inglês de Os Vencidos, em *Tentato Suicidio* e muitos anos depois na introdução de *As Três Faces de uma Mulher* e em filmes rodados no exterior. Nos primeiros filmes de Antonioni, é quase

uma obsessão a presença dos pais dos personagens, mas depois de *O Eclipse* praticamente eles desaparecem, deixando os personagens sozinhos com eles mesmos.

O contraste antigo-moderno aparece na cenografia, em pequenos detalhes; penso por exemplo no primeiro plano de *A Noite*: uma rua em Milão, onde passa pela esquerda e pela direita, um caminhão velho e um carro novo, em seguida, o quadro desloca-se para a esquerda e vemos um antigo palácio e ao lado, na direita, o novo arranha-céu Pirelli (de 1961), de cujo terraço e elevador ao ar livre, aparecem os créditos. Raros são os flashbacks, mas sempre anômalos, como os de *Passageiro, Profissão: Reporter*, dentro do mesmo plano, ou um daqueles em *Identificação de uma Mulher* com um flashback dentro de outro flashback. Há raríssimas cenas de ação: talvez apenas o assalto no campus da universidade pela polícia em *Zabriskie Point*; muito contido o uso do zoom, acentuado em *Zabriskie Point* nesta sequência e no estilo de abertura "cinejornalístico". *Blow-Up*, apesar do final, parece-me o único filme de Antonioni em que a linguagem, por assim dizer, é normalizada, se torna objetiva; em *Blow-Up* o estilo é mais relaxado: no "quadro" a imagem torna-se mais e mais "janela". Em *Blow-Up* a predominância de protagonistas femininas dá lugar aos do sexo masculino. Antonioni tende, embora não sistematicamente, a não repetir o mesmo quadro e faz campo/contracampo apenas variando o ângulo. São raras as adaptações literárias ou argumentos que não são seus (somente Passageiro, Profissão: Reporter), e a maior parte dessa adaptação foi feita a partir de sua história *Quel bowling sul Tevere*. O único filme destoante de sua filmografia, não só porque é baseado em Jean Cocteau: *O Mistério de Oberwald*, filmado e editado de forma inteiramente diferente de seus outros filmes e onde o trabalho eletrônico na cor é limitado a alguns momentos onde predominam o vermelho ou verde não particularmente significativo; Anômalo na verdade há um outro, o anúncio *Il giornale Conteso* para o jornal "O Dia": o único filme cômico de Michelangelo Antonioni.

Edito este catálogo por ocasião da grande retrospectiva *Aventura Antonioni* no Brasil. Ele foi concebido do ponto de vista de proporcionar uma ampla representação da melhor ensaística italiana. Apenas dois ensaios não são italianos: abrir o campo do ensaio estrangeiro dobraria em tamanho um livro que já é volumoso. Além dos escritos

de e sobre Antonioni, eu queria propor, pela primeira vez, uma filmografia verdadeiramente abrangente e "científica", incluindo também títulos que não aparecem em outras filmografias, de projetos não realizados, da direção de teatro e das exposições; quanto à bibliografia limitei-me, mais uma vez por razões de espaço, aos livros de e sobre Antonioni.

ENSAIOS DE ANTONIONI

POR UM FILME SOBRE O RIO PÓ

Michelangelo Antonioni

Tradução originalmente publicada na revista Contracampo de Alex Calheiros e Pedro Heise

Não é afirmação patética dizer que os padanos são apaixonados pelo Pó. Efetivamente um halo de simpatia, poderíamos dizer de amor, circunda este rio que, em um certo sentido, é como o déspota de seu vale. O povo padano sente o Pó. O que concretamente é este sentir não sabemos; sabemos que está difuso no ar e que chega logo como sutil encanto. É, de resto, fenômeno comum a muitos lugares sulcados por grandes cursos de água. Parece que o destino daquelas terras se junta no rio. A vida ganha modos particulares e orientações próprias; surge uma nova economia circunscrita, a partir do rio de onde todos tiram todo benefício possível; as crianças o elegem como jogo preferido e proibido. Estabelece-se, em outras palavras, uma intimidade toda especial alimentada por diversos fatores, entre os quais a partilha dos problemas e a própria luta das populações contra as águas que quase todo ano, no início do verão ou do outono, se enfurecem em inundações às vezes violentíssimas e sempre tragicamente soberbas.

Eis, pois, um motivo fundamental do nosso filme hipotético: a cheia. Fundamental por duas razões: pelo espetáculo em si e porque nos revela a substância da qual é feito aquele amor a que aludíamos um pouco antes. É singular este apego, esta fidelidade que resiste à prova das cheias. Porque se estas, hoje, deixam os habitantes discretamente tranquilos pela firmeza de suas novas margens e pelas proteções que são facilmente preparadas, não quer dizer que antigamente passavam sem deixar marca profunda. Não raro levavam consigo vítimas humanas, provocando em cada caso visões penosas dos campos e cidadezinhas alagadas, de amontoados de mobílias nas ruas, das águas ao nível das janelas, de tufos e bambus e árvores que afloram das bocas-de-lobo espumando de raiva. Mas os filhos do Pó, malgrado tudo, não souberam se desprender do Pó. Lutaram, sofreram, ainda lutam e sofrem, mas podem evidentemente pôr o

sofrimento na ordem natural das coisas, roubando-lhe, além disso, um incentivo à luta.

Outro ponto interessante e significativo é dado por um particular reflexo da civilização sobre os próprios povos do rio, o qual tinha, em outros tempos, um aspecto bem mais romântico e pacato. Vegetação emaranhada, cabanas de pescadores, moinhos flutuantes (ainda hoje restaram alguns exemplares), balsas rudimentares, pontes de barcos: tudo submerso em uma aura esquecida e estática, em um sentimento de força irresistível que parecia evaporar da grande massa de águas e aviltar todas as coisas. A população – gente sólida, de gestos lentos e pesados – conhecia os longos repousos às margens e as horas de ócio pelos bosques que as revestem, as superfícies piscosas e as pequenas enseadas escondidas sob os salgueiros encurvados a lamber as águas, e deixava que nesta lentidão corresse a própria existência, todavia estivesse ocupada nos transportes de mercadorias e pessoas, nos moinhos e, sobretudo, na pesca.

Mas nem mesmo para as coisas os anos passam em vão. Chegou também para o Pó o tempo do despertar. E então vieram pontes de ferro sobre as quais longos trens rangem dia e noite, vieram edifícios de seis andares impregnados por enormes janelas que vomitam poeira e barulho, vieram barcos a vapor, docas, fábricas, chaminés fumacentas, até mesmo outros canais com margens de cimento; foi, enfim, todo um mundo moderno, mecânico, industrializado que chegou para pôr em tumulto a harmonia do mundo antigo.

No entanto, em meio a este deteriorar-se do próprio mundo, as populações não sentiram saudade. Talvez quisessem sentir, porque a sua natureza intratável e contemplativa não se adaptava ainda ao novo estado das coisas, mas não conseguiram. A evolução, a uma certa altura, não apenas não as perturbava, mas, de certo modo, as contentava. Começavam a pensar o rio em seu valor funcional; sentiam que tinha se valorizado e por isso estavam orgulhosos; entendiam que tinha se tornado precioso e que sua ambição estava satisfeita.

Tudo isso pode parecer, mas não é, literatura. É, ou quer ser, cinema; resta ver como se pode traduzir em ato. Antes de tudo impõe-se uma pergunta: documentário ou filme de ficção? A primeira forma é sem dúvida sedutora. Material rico, sugestivo, que vai dos grandíssimos trechos de rio, vastos como lagos e por vezes interrompidos por ilhotas, às estruturas onde o Pó, escoltado como é por plantas

selvagens, assume aspectos de paisagem africana; dos casebres em más condições colados às margens, com a eterna poça no pequeno pátio diante da porta, às vivendas estilo Novecento com o chalet à flor d'água, que se anima certas noites com leves músicas sincopadas; das margens a pique das graciosas praias pretensiosamente mundanas; dos moinhos flutuantes às imponentes fábricas; dos barcos às lanchas, aos hidroplanos da Pavia-Veneza; e aí por diante.

Material abundante, mas perigoso, porque se presta a fáceis inclinações retóricas. Por isso, se nos seduz a lembrança de um magnífico documentário americano sobre o Mississipi: O rio [The River, Pare Lorentz, 1938], deixa-nos perplexos a fórmula gasta do "como era e como é", do "antes e depois do tratamento". Tampouco nos tranquilizaria a intrusão de um frágil fio narrativo. Desconfiamos dos hibridismos em geral, e do cinema em particular, onde nunca será tão celebrada a fórmula que dita endereços precisos e não consente incertezas. De uma forma ou de outra, o essencial é saber exatamente aquilo que se quer. Bastante recente é o exemplo oferecido por Flaherty, que também é autor digno de máxima estima. No seu O menino e o elefante [Elephant boy, 1937], de fato, por causa da separação entre documentário e ficção, o motivo lírico do trabalho, aquela espécie de religião panteísta da selva, encontra a sua mais genuína expressão nas sequências documentárias, onde há somente o tormento da descoberta poética, ali perturbada pela narração.

Deveremos, portanto, acolher a ideia de um filme de ficção? Dito entre nós, temos muita simpatia por este documento sem etiqueta, mas não é preciso se precipitar. Também aqui, naturalmente, não faltam os obstáculos. O primeiro de todos, aquele de idealizar uma trama que responda plenamente aos motivos aventados acima. Os americanos, aos quais nenhum tema escapa, já tentaram. Duas das suas películas – uma antiquíssima: O rio, e a outra de alguns anos atrás: Um romance no Mississipi [Banjo on my knee, John Cromwell, 1936] – tiveram grande sucesso, especialmente a primeira, do ponto de vista do conteúdo, a melhor. No entanto, ambas estavam muito distantes do nosso pensamento e da nossa sensibilidade.

Mas não queremos, aqui, dar conselhos a quem quer que seja e tanto menos sugerir tramas. Para nós é suficiente dizer que gostaríamos de uma película que tivesse como protagonista o Pó e na qual não o folclore, isto é, um amontoado de elementos exteriores e

decorativos, despertasse o interesse, mas o espírito, isto é, um conjunto de elementos morais e psicológicos; na qual não prevalecessem as exigências comerciais, mas a inteligência.

PARA MIM FAZER UM FILME É VIVER

Michelangelo Antonioni

Tradução originalmente publicada na revista Contracampo de José Luis Gesteira. Transcrição e adaptação de Rodrigo Oliveira

O meu primeiro contato direto com uma câmera – uma Bell and Howell de 16mm – foi num manicômio. O diretor era um homem altíssimo, com uma cara que, com o passar do tempo, cada vez mais se parecia com a dos seus doentes. Nessa altura morava em Ferrara, a minha cidade natal – pequena e maravilhosa, silenciosa e antiga – da planície paduana. Tínhamos decidido, entre amigos, rodar um documentário sobre os loucos. O diretor queria a todo custo me ajudar, e se rebolava no chão para me mostrar as reações dos doentes a certos impulsos externos. Estava, de fato, decidido a rodar o documentário ao vivo, isto é, com os próprios doentes. Tanto insisti que, por fim, o diretor disse: "Experimente".

Colocamos a câmera, preparamos os projetores, distribuímos os loucos pela sala conforme as exigências do primeiro enquadramento, e devo dizer que os loucos obedeciam com humildade, esforçando-se por não cometerem erros. Neste aspecto éramos comoventes e eu me sentia satisfeito com o decorrer das coisas. Por fim dei ordem para se acenderem os projetores. Estava um pouco emocionado. De repente a sala inundou-se de luz. Os doentes ficaram por momentos imóveis, como que petrificados. Nunca vi na cara de qualquer ator um espanto tão profundo, tão total. Foi um momento, repito. Depois, se passou uma cena indescritível. Os loucos começaram a se contorcer, a gritar, a rebolar no chão como fizera o diretor. Em pouco tempo a sala se transformou num pandemônio infernal. Os loucos procuravam desesperadamente se proteger da luz, como de um monstro pré-histórico que os fosse atacar, e os seus rostos que antes, quando estavam calmos, conseguiam conter a demência dentro de limites humanos, pareciam agora transtornados, devastados. Era agora a nossa vez de ficarmos petrificados perante aquele espetáculo. O operador nem sequer teve força para por a câmera em movimento, e eu não consegui dar qualquer tipo de ordem. Foi o diretor quem

teve de gritar "Parem! Apaguem as luzes!". E na sala, agora à meia-luz e mergulhada em silêncio, vimos um emaranhado de corpos que se agitavam como nos últimos estertores de uma agonia.

Nunca esqueci aquela cena. E foi devido a ela que começamos a falar, sem o sabermos, de neo-realismo.

Isto se passou antes da guerra.

Depois a guerra chegou e assistimos a tantas outras cenas de violência, para não dizer de loucura, que nos habituamos a elas. Mas nos debates que se fizeram aqui, na Itália, no pós-guerra, sobre o neo-realismo, considerei sempre aquele documentário nunca rodado como um texto clássico. O cinema italiano parecia não saber se desvincular do seguinte critério: a realidade, a verdade cada vez mais verdadeira. A câmera escondida nas ruas ou colocada por detrás do buraco da fechadura para captar os aspectos mais secretos da realidade. Os conceitos estéticos estudados na escola foram varridos por esta vaga, pela necessidade de surpreender a teoria com os fatos, com os filmes. E é preciso que se diga que muitos desses filmes alcançaram esse objetivo. A verdade é que a realidade à nossa volta era, efetivamente, escaldante, excepcional. Como ignorá-la?

Fazer um filme não é como escrever um romance. Dizia Flaubert que viver não era o seu ofício: o seu ofício era escrever. Fazer um filme é isso mesmo: viver. Pelo menos para mim (a comparação ilustre, esclareça-se, pretende apenas valorizar o discurso). A minha história pessoal não se interrompe enquanto rodo um filme: é precisamente nessa altura que ela se torna mais intensa. Esta sinceridade, este ser-se, de um modo ou de outro, autobiográfico, este varrer no cantil do filme todo o nosso vinho, o que é senão um modo de participar da vida, de acrescentar algo de bom (pelo menos nas intenções) ao nosso patrimônio pessoal, de cuja riqueza ou pobreza os outros serão juízes? É evidente que, sendo um filme um espetáculo público, as nossas coisas pessoas deixam, por seu intermédio, de o ser, para se tornarem, também elas, públicas. E no pós-guerra, nesse período tão cheio de acontecimentos graves, tão plenos de ânsias e de medos quanto aos destino do mundo inteiro, era impossível falar de outra coisa.

Há momentos em que, para um homem inteligente, seria desonesto ignorar certos fatos, porque a inteligência que desiste no momento oportuno é uma contradição. Acho que os homens de

cinema devem estar sempre lembrados, como inspiração, do seu tempo, não tanto para exprimi-lo e interpreta-lo nos seus acontecimentos mais crus e mais trágicos (podemos mesmo rir deles, porque não? Gosto dos filmes divertidos, embora não os faça, e entre os atores que mais admiro contam-se também Danny Kaye e Alec Guinness), mas mais para acolhermos dentro de nós o seu eco, para sermos nós realizadores, sinceros e coerentes conosco próprios, honestos e corajosos com os outros. É a única maneira, me parece, de estarmos vivos. Considero, porém, que aquele critério da verdade cada vez mais verdadeira, que esteve na base do neo-realismo italiano, levado, às vezes, às conseqüências extremas, é hoje em dia entendido num sentido um pouco mais lato, e também mais profundo. Porque hoje, num clima normalizado – bem ou mal, pouco importa – o que conta não é tanto a relação do indivíduo com o ambiente, mas o indivíduo em si, em toda a sua complexa e inquietante verdade. O que é que atormenta e motiva o homem moderno? Quais são as ressonâncias que acolhe dentro de si daquilo que acontece e aconteceu no mundo?

Estas são as questões que devemos, talvez, levantar hoje ao prepararmos nossas histórias.

A propósito do meu filme O Grito, os críticos franceses falaram de uma nova fórmula: o neo-realismo interior. Nunca tinha pensado dar um nome àquela que sempre fora, para mim, desde os tempos daquele documentário sobre os doentes mentais, uma necessidade: olhar o homem por dentro, ver quais os sentimentos, quais os pensamentos que o motivam no seu caminho para a felicidade, a infelicidade ou a morte.

Nunca pensei sequer em termos traduzíveis em filme. Detesto os filmes programáticos. Tento apenas contar, ou melhor, mostrar vivências e espero que essas vivências agradem, mesmo que sejam amargas. A vida nem sempre é alegre e é preciso ter a coragem de vê-la por todos os prismas. Mas deixo que seja o próprio filme, depois de acabado, a revelar o seu significado. Se as idéias existem em nós e somos sinceros ao exprimi-las, acabam sempre por vir à superfície. O importante é que a maneira de contá-las seja apoiada por uma consciência calorosa e equilibrada. O cinema de que gosto é aquele em que as imagens transmitem um sentimento de verdade sem perderem a sua força de penetração. Nada de enfatuações,

delírios, extravagâncias intelectuais: as coisas vistas de frente e não ao contrário, nem de esguelha.

Tenho de confessar que começo a me sentir pouco à vontade: por que tantos argumentos teóricos? A conclusão é sempre a mesma: o cinema, tal como a literatura, é inútil se não produzir a verdade e a poesia. Objetar-me-ão que os filmes deste tipo são raros, ao passo que os outros são mais numerosos e freqüentemente mais lucrativos. É evidente que uns e outros são necessários. Mas só os primeiros são representativos, e neles se baseia o prestígio de uma cinematografia. Direi mais: consideremos, embora paradoxalmente, os chamados filmes artísticos como vícios de uma produção inteiramente virtuosa, isso é comercia. Poderemos concluir, com Samuel Butler, que a função do vício é manter virtude dentro dos seus justos limites. Se a virtude tivesse campo livre seria insuportável. Creio, assim, que seria insuportável uma produção cinematográfica que fosse toda medíocre, sem idéias e sem coragem. Logo, procurarmos com todas as nossas forças fazer filmes bons é mais que legítimo. Mas o que freqüentemente acontece é que quem afirma coisas deste gênero é olhado com desconfiança pelos produtores. Assim, para além das dificuldades inerentes à realização deste tipo de filmes, têm de lutar contra essa desconfiança, que depois se traduz por outros tantos obstáculos materiais. Um realizador deve ser corajoso também nessa luta, se quiser ter êxito. Em resumo: o ofício do realizador é aprender a vencer os obstáculos que encontra ao procurar fazer bem o seu trabalho. O trágico é que precisa sempre dar provas do seu talento à gente que não tem talento nenhum.

Mas voltemos a O Grito, o meu último filme a ser exibido nos Estados Unidos. Se é difícil falarmos de nós próprios é ainda mais difícil falarmos de nossas obras. É certo que é um filme fechado, difícil. "Humilde, de uma humildade misteriosa", conforme escreveu o crítico. E talvez seja verdade. Há pouco tempo eu próprio voltei a vê-lo e fiquei espantado ao encontrar-me perante tanta nudez, tanta solidão, à semelhança do que acontece certas manhãs, quando fiamos assustados com o reflexo da nossa própria cara no espelho. Não sei se o público dos Estados Unidos, que é expressão de uma experiência e de uma cultura tão diversas das européias, se sentirá à vontade perante uma história daquele gênero. Espero que sim. Tenho muito medo do público e também dos críticos. Gostaria de

poder preveni-los, explicar-lhes uma quantidade de coisas antes de deixá-los ver um filme meu. Não me lembro quem disse que os livros (e, portanto, também os filmes, acrescento eu) deveriam ser julgados por um magistrado perante um júri, tal como se faz com os crimes, ouvindo-se depois a acusação e a defesa.

Estou certo que quem o disse tinha toda a razão.

SEIS FILMES

Michelangelo Antonioni

Tradução originalmente publicada na revista Contracampo de José Luis Gesteira

O que é que quis dizer? Eis a pergunta que me é posta com mais freqüência. Sinto-me tentado a responder: quis fazer um filme, é tudo. Mas se tentam saber porque o fiz, naquilo que pensei ao fazê-lo, o que quis dizer, se querem em suma as minhas razões e explique aquilo que é quase impossível explicar tal como alguns impulsos e intuições, escolhas morais e figurativas, arriscam-se a chegar a um só resultado: estragarem o filme.

Creio que aquilo que um realizador diz de si e da própria obra não ajuda a compreender esta última. Quando Manzonni fala do romance histórico não acrescenta nada àquilo que já disse com os promessi Sposi. O caminho que um realizador percorre para realizar um filme está cheio de erros, dúvidas, vícios, por isso a coisa menos natural que se pode pedir ao realizador é que fale do mesmo. No meu caso, e por aquilo que de mim mesmo conheço, as minhas palavras, podem quando muito, servir para precisar um estado de ânimo particular, uma vaga consciência. Em suma, àquela pergunta preferiria responder: aconteciam esses fatos no mundo em um período considerável, via estas pessoas, lia estes livros, olhava estes quadros, amava x, odiava y, não tinha dinheiro, dormia pouco…

Mas o editor pede-me o prefácio e eu não posso dizer que não, ainda que escrever não seja assunto meu, ainda que me canse falar de mim. Será um prefácio fragmentada e insuficiente, mas não sei fazer melhor.

Creio que todos os realizadores têm em comum o hábito de olhar atentamente para o interior e exterior deles mesmos. Num determinado momento, as duas visões aproximam-se e, como duas imagens que se focam, sobrepõe-se. É deste acordo entre visão e cérebro, entre visão a instinto, entre visão e consciência, que nasce o impulso de falar, de mostrar.

No que me diz respeito, no principio há sempre um elemento exterior, concreto. Não um conceito, uma tese. E há também um pouco de confusão no principio. Provavelmente, o filme nasce justamente desta confusão. A dificuldade consiste em pôr em ordem. Estou convencido que depende não só de atitude, mas também de um hábito de fantasia.

Lembro-me perfeitamente como me ocorreu a idéia de *L'aventura*. Encontrava-me em um iate com amigos, acordava antes deles e sentava-me a proa, completamente entregue a mim mesmo. Uma manhã dei comigo a pensar numa moça que desaparecera da circulação há anos e de quem não se tinha vontade a saber nada. Nós a tínhamos procurado, um pouco por toda parte, dias a fio, inutilmente. O iate navegava em direção a Ponza, já não muito distante. E eu pensei: e se estivesse ali?

Por mais fascinante que a idéia possa ser, sou incapaz de aceitá-la subitamente, Deixo-a ficar, não penso nela, espero. Passam meses, anos. Deve permanecer à superfície pelos seus próprios meios no mar de coisas que vão se acumulando com o viver: se assim for, é uma boa idéia.

Um realizador não faz mais do que procurar nos seus filmes, que são documentos, não de um pensamento concluído, antes sim de um pensamento que se formula.

Londres, 1952. Uma viela sem saída. Casas de tijolos enegrecidos. Um par de persianas pintadas de branco. Um candeeiro. Um algeroz pintado de vermelho, muito brilhante. Uma moto coberta por um oleado. Porque chove.

Quero ver quem passa por esta rua que lembra Charlot. Basta-me o primeiro transeunte. Quero um personagem inglês nessas rua inglesa.

Espero três horas e meia. A escuridão começa a desenhar o tradicional cone de luz do candeeiro e vou-me embora sem ter visto ninguém.

Penso que estes pequenos fracassos, estes insucessos de observação são ao fim e ao cabo, frutuosos. Quando neles investimos longos momentos, sem se saber como, salta cá para fora uma história. O argumento de *O grito* (Il grido) surgiu-me ao contemplar uma parede.

Roma. Quarto dia de uma greve de lixeiros. Roma inundado pela imundice, montes de porcaria colorida nas esquinas das ruas, uma orgia de imagens abstratas, uma violência figurativa nunca vista e, em contraste, a reunião dos lixeiros entre as ruínas do Circo

Massimo, mil homens vestidos com as batas azuladas, mudos, em ordem. A espera não sei de quê.

Uma história pode nascer também desse modo: observando o ambiente que mais tarde será o pano de fundo. É com freqüência no cinema um modo eficaz, porque permite alcançar facilmente uma coerência figurativa.

1962. Em Florença para ver e rodar o eclipse do sol. Geada inesperada. Silêncio diferente de todos os outros silêncios. Luz térrea, diferente de todas as outras luzes. E depois o escuro. Imobilidade total. A única coisa que me ocorre é que durante o eclipse. Provavelmente, param também os sentimentos.

É uma idéia que tem uma vaga relação com o filme que estou preparando. É mais uma sensação do que uma idéia, mas que define já o filme quando ele ainda está bem longe de ser definido. Todo o trabalho posterior, as filmagens, foi sempre referido aquela idéia, ou sensação ou pressentimento. Nunca mais consegui prescindir dela. Deveria ter posto no genérico de *L'eclisse* esses dois versos de Dylan Thomas: "…alguma certeza, porém, deve existir, se não de bem amar, pelo menos de não amar.".

As idéia válidas para os filmes podem até não ser as mesmas que servem na vida. Se assim fosse, a maneira de viver de um realizador coincidiria com seu modo de *formar* um filme, as suas idéia praticas com as intelectuais. Porém, muito autobiográfico que se possa ser, há sempre uma intervenção da nossa imaginação que traduz e altera a matéria. E não digo nada de novo.

Nós somos as nossas personagens, na medida em que acreditamos no filme em que estamos fazendo. Mas entre nós e eles há sempre o filme, há este fato concreto, preciso, lúcido, este ato de vontade e de força que nos qualifica inequivocamente que nos desliga da abstração para pôr-nos com os pés bem assentes na terra. E assim, de proletários, digamos, tornamo-nos em burgueses, de pessimistas em otimistas, de solitários, em alienados, em pessoas que querem estabelecer diálogo e comunicar.

Nunca pretendi definir filosoficamente aquilo que faço no cinema. A palavra "alienação" não fui eu a inventá-la, há anos que faz parte da bagagem crítica e filosófica européia, de Marx a Adorno. Exprime, portanto, um fenômeno real, um problema concreto da humanidade que provavelmente se agudizou nos últimos anos.

Ora, não recuso esta temática: os meus filmes estão ali e falam – no sentido literal do termo – por si. Talvez não me tenha apercebido do caminho que tomava, mas uma coisa é certa. Procurei imediatamente não recordá-lo ou mesmo esquecer-me dele. O que rejeito é a acusação de "alienação" feita *ad personam*.

Como se realizando um filme, vivendo este período de tempo ao serviço de uma acontecimento, eu não pusesse em jogo todos os meus problemas e não os resolvesse, objetivando-os. Mas realizando o filme tenho consciência, estou presente perante mim mesmo, perante o meu ambiente, a minha história, e estou alienado, na medida em que este fato me induz a sofrer a alienação, a combatê-la e a superá-la, fazendo um filme.

O maior perigo para quem faz cinema consiste na extraordinária possibilidade de mentir que ele oferece.

Os livros fazem parte da vida e o cinema nasce daí. Que um acontecimento seja extraído de um romance, de um jornal, de um episódio verdadeiro ou inventado, não muda nada. Uma leitura é um fato. Um fato, quando repensado é uma leitura.

Autenticidade ou invenção, ou mentira. A invenção que precede a crônica. A crônica que provoca a invenção. Uma e outra unidas numa mesma autenticidade. A mentira como reflexo de uma autenticidade a descobrir. No imediato pós-guerra pedi aos mais importantes produtores italianos que me enviassem pelo mundo afora para rodar um documentário. Tinha mesmo em mente rodar uma revolução, uma dessas revoluções que de vez em quando ocorrem na América do Sul. O filme que mais me desgostou não fazer foi Le allegre ragazze del 24, ambientado nos anos revolucionários do fascismo.

Propus também alguns romances. Mas, sobretudo, assuntos originais. Dezenas de propostas. (Longo e penoso este assunto do tempo perdido nas ante câmaras ou ao contar histórias, ou a escrever páginas e páginas inúteis. É bonito dizer-se que talvez a experiência que tenha sido útil é sempre uma experiência que a minha geração tem que somar a uma outra, a da guerra: uma soma que provoca medo).

Um dia inventei um filme olhando o sol: a maldade do sol, a ironia do sol.

Há anos que tenho em mente esses versos de MacNeice: "Pensem um número, multipliquem-no por 2, tripliquem-no, elevem-no ao quadrado e apaguem-no." Estou certo que poderiam tornar-se no núcleo,

ou, pelo menos, no símbolo de um curioso filme humorístico. Indicam já um estilo.

Pensei também – num momento de desespero – em encenar os primeiros capítulos da *Introdução à matemática,* De Russel. Livro seriíssimo, mas na minha opinião, rico em aspectos cômicos. Por exemplo: "O número três não é identificável como trio composto pelos senhores Brown, Johns e Robinson. O número três é algo que todos os trios têm em comum". Ao trio dos senhores Brown, Johns e Robinson está reservada uma parte já tocada pelo ridículo. Ou então: "A relação mulher – marido diz-se inversa à relação marido – mulher". Já se está a ver dois pares inversos e amigos e as ocasiões em que se teriam envolvido. E ainda: "...O número 2 há uma entidade metafísica, de cuja existência nunca poderemos ter a certeza e até mesmo se a conseguimos caracterizar". Afirmação alucinante, do ponto de vista do número dois. De um número 2 protagonista.

São jogos, naturalmente, *divertessiments* que indicam, contudo, como as coisas mais singulares podem sugerir um filme. Deformação profissional e sincera de reduzir tudo a imagens.

Há tempos encontrava-se em minha casa o escultor do movimento Pop-Art Oldenburg. Uma observação dele chamou-me profundamente a atenção: que na Europa é-se mais teórico do que prático, contrariamente ao que acontece nos Estados Unidos. Devo dizer que influência do cinema nesse sentido foi benéfica. A guerra e o pós guerra, por exemplo, encontram-se no cinema ilustrações de uma força e de uma verdade por vezes desconcertantes. Isto depende da natureza mesma do meio, mas também do fato de que ninguém mais do que nós, homens do cinema, é levado a olhar .

Eis uma ocupação que nunca me cansa: olhar. Gosto de quase todos os cenários que vejo: paisagens, pessoas, situações. Por um lado é um perigo, mas por outro é uma vantagem, porque permite uma fusão completa entre a vida e trabalho, entre realidade (ou irrealidade) e cinema.

Não se penetra nos fatos com a reportagem.

No pós guerra houve uma grande necessidade de verdade e parecia possível fotografá-la a esquina de cada rua. Hoje o neo-realismo está superado neste sentido: cada vez há uma maior tendência para criar a realidade própria. O critério é aplicado até mesmo aos

longas-metragens de caráter documental e aos jornais de atualidades, a maior parte dos quais realizados segundo uma idéia pré-estabelecida. Não o cinema ao serviço da realidade, mas sim a realidade ao serviço do cinema.

A mesma tendência existe nos filmes de argumento. Tenho a impressão de que o essencial é quase dar ao filme um tom de alegoria. Isto é, cada personagem age numa direção ideal que concorda irracionalmente com as direções alheias, até formar um significado que compreende também a história contada mas que a supera pela intensidade e liberdade de soluções.

Submetendo a película impressionada a um determinado processo chamado *latensificação*, conseguem evidenciar-se elementos da imagem que o processo normal não consegue revelar. Por exemplo, a esquina de uma rua iluminada pela luz débil de um candeeiro só é perfeitamente visível em todos os seus pormenores se a película é latensificada. Este fato sempre me deixou perplexo. Significa – pensava eu – que na película ficava registrada a impressão das coisas debilmente iluminadas pela luz do candeeiros. E ficava. Prosseguindo com o raciocínio, podemos argumentar que a película é mais sensível que a célula fotoelétrica, cuja agulha, perante aquela luz nem sequer se mexe. Avancemos ainda mais (no plano teórico, porque no plano prático não podemos descurar outras considerações): talvez a película registre tudo, com qualquer tipo de luz, até no escuro, como o olho dos gatos, como um aparelho militar americano de recente invenção, e somente nosso atraso técnico não nos permita revelar tudo o que há no fotograma.

Sabemos que sobre a imagem revelada existe outra mais fiel à realidade, e sob esta outra ainda, e novamente uma outra sobre esta última. Assim até à verdadeira imagem daquela realidade, absoluta, misteriosa, que ninguém jamais verá. Ou, talvez até à decomposição de uma imagem qualquer, de uma realidade qualquer.

O cinema abstrato teria, portanto, a sua razão de existir.

Lá embaixo vive uma moça… Nem sequer está apaixonada por mim. Onde li esta frase? Poderia fazer dela o símbolo da nossa (minha e dos meus contemporâneos) juventude em Ferrara. Não tínhamos outra preocupação. O cheiro do cânhamo (hoje na região de Ferrara o cânhamo cedeu lugar a outros cultivos), o dos restos das beterrabas nos carros que iam e vinham das refinarias de açúcar, o

do fumo, da erva e do lodo. Todos estes cheiros que se misturavam ao da mulher no verão, aos perfumes ordinários nos bailes populares de inverno. As ruas longas e largas, ruas de cidades de planície, belas e calmas, como convites à elegância, aos ósseos prolongados. As intermináveis conversas nas esquinas destas ruas, pela noite fora com os amigos. O tema era sempre a mulher. Às vezes, íamos as tabernas beber vinho. Mas não gostava de embriagar-me, de perder a consciência daquela ligeira depravação.

Ouras noites ia sozinho a um bairro popular e por lá ficava toda noite com uma moça. Não me arrependo de ter passado assim tantas horas da minha vida. Sentávamos nas escadarias e por ali ficávamos no escuro. À luz da lua via uma magnífica arcada e por detrás o pátio seiscentista. Sentia passos, vozes na escuridão. Lembro-me de um menino que saiu porta fora perseguido por uma voz:

"Vai buscar a puta da tua irmã!" "Onde é que ela está?" "Junto à muralha… A primeira que encontrares de pernas abertas é ela".

A moça que estava comigo era meiga e fiel. Não me deixava sair da cama dela antes do amanhecer. Por que tinha medo que os jovens que estavam no bairro me batessem. Voltava para casa de madrugada, ouvindo o ruído das carroças nos seixos, Empoleirados nas carroças, os carroceiros cantavam. Tinham dormido como uma pedra, mergulhado a cabeça numa celha de água, Bebido aguardente em um bar e agora cantavam um canção improvisada, sem alegria. Que não demoraria muito a dar lugar aos palavrões. Às vezes também eu subia para as carroças. Já não me lembro dos diálogos que se trocavam mas, naquela altura, pareciam-me extraordinários.

Entrava também em outras casas, casas sólidas de cor de tijolo com as cornijas de barro, espaçosas, seguras, onde estavam quase todas as moças "de bem" da cidade. E também aqui acontecia sempre o mesmo que nos bares populares, talvez de um modo mais circunspecto, mas com uma desinibição complexa e antiga, bem dentro da tradição artística e histórica da cidade.

Por que a razão conto essas coisas e não outras certamente mais interessantes? Talvez porque são aquelas que sinto mais minhas. O resto caiu-me em cima como uma avalanche e a única coisa que eu podia fazer era agüentar. Além disso sinto que, de um modo ou de outro, estão por detrás de *Crimes da Alma* (Cronaca di un amore), de *L'avventura*, de *Deserto Rosso*…

Por outras palavras: aconteceu que descobri a doença dos sentimentos antes de descobrir a os próprios sentimentos.

Não sei por que comecei a interessar-me pelos sentimentos no cinema, mais do que por outros temas mais candentes. Como a guerra, o fascismo, os problemas sociais, a nossa vida de então. Não que este outros temas me deixassem indiferentes, estava dentro deles e vivia-os, ainda de que um modo muito solitário. Deve ter sido uma experiência sentimental minha terminada de modo inexplicável. Deste fim, só a mim – e não aos outros – devo perguntar o porquê. E este porquê unia-se a todos os outros e, em conjunto, tornavam-se em um só e desmesurado porquê, um denso espetáculo que tinha o homem por protagonista. O homem perante o seu ambiente. E o homem perante o homem.

Esta é a minha única presunção: de ter iniciado, sozinho, o caminho do neo-realismo. Estávamos em 43, Visconti rodava *Ossessione* nas margens do pó, e ainda no pó, a poucos quilômetros de distância eu rodava meu primeiro documentário.

O Pó de Volano pertence a paisagem da minha infância; o Pó à paisagem da minha juventude. Os homens que passavam no dique, arrastando as barcaças, com uma corda a passo lento, cadenciado, e mais tarde as mesmas barcaças arrastadas em cortejo por um rebocador, com as mulheres ocupadas a cozinhar, os homens ao leme, as galinhas, as próprias roupas, verdadeiras casas ambulantes, comoventes. Eram imagens de um mundo do qual, pouco a pouco, tomava consciência. Acontecia isto: esta paisagem, que até então tinha sido uma paisagem de coisas, tranqüila e solitária, e água barrenta e cheia de remoinhos, as filas de choupos que se perdiam na neblina, a ilha Bianca no meio do rio, em pontelagoscuro que quebrava a corrente em duas, aquela paisagem movia-se, povoava-se de pessoas e fortalecia-se. As mesmas coisas reclamavam uma atenção diferente, uma sugestão diferente. Olhando-as de uma maneira nova, apoderando-me delas. Começando a compreender o mundo através da imagem, compreendia imagem. A sua força, o seu mistério.

Logo que me foi possível, voltei àqueles lugares com uma máquina de filmar. *Gente del Po.* Tudo que eu fiz depois, bom ou mal, parte daqui. Terminando o filme, pronta a cópia zero. As dúvidas, ou arrependimentos, as lamentações. Fechados nos próprios limites, tem-se vontade de voltar atrás e recomeçar. Nada há de mais acabado que

um filme quando está acabado. Talvez um edifício. Fica-se a nu, exposto aos olhares e à ironia de todos, sem que haja a possibilidade de contar a ninguém a própria aventura pessoal, que não está registrada, nem no filme nem no roteiro: uma recordação, mas uma recordação curiosa, como um pressentimento, da qual o filme mais não é que um testemunho parcial, insuficiente.

Voltando a *Deserto Rosso*, lembro-me que disse a Monica Vitti: "Talvez não tenha sido suficiente mau". E queria dizer o seguinte: não pus o filme a prova, antes de começá-lo, não verifiquei se era suficiente mau. É uma prova que seria sempre necessário fazer: acontecia aos fatos aquilo que acontece a uma substância posta em contato com seu reagente natural, que se revela a si mesma, a sua composição, a sua verdade.

Quando um filme está acabado, fica sempre uma violência não expressa, um resto de matéria ou de maldade que nos impele a retomar a peregrinarão de um lugar a outro, para ver, interrogar, fantasiar sobre coisas cada vez mais esquivas, tendo em vista o próximo filme.

Lá embaixo, na rotunda do Grande Hotel de Rimini, ainda fechado pelo arame farpado com que é cercado durante o inverno. Duas meninas de mais ou menos 10 anos estão brincando. Uma dá a volta à rotunda, de bicicleta. A outra estendendo as mãos com desenvoltura e pousando-as sobre a areia faz o pino, as saias sobre a cara, as pernas magras direitas no ar. Depois, deixa-se cair para o outro lado e recomeça. São duas moças pobres. A que anda à roda de bicicleta, cada vez que completa um círculo chama a amiga "Edna… Edna…" E depois continua, numa cantilena "que amor… que dor!".

Desaparece. Reaparece. "Que amor… que dor!".

É de manhã, cedo; não há ninguém na praia, a não ser estas duas meninas e eu. Nenhum rumor além do mar e desta voz débil que canta amor e dor.

Para mim, durante todo aquele dia, isto foi um filme.

O episódio, contudo, assim, não pode ter qualquer sugestão e não é fácil compreender como possa ter sugerido uma história. Seria necessário ter ouvido a entoação daquela voz para compreender. Era uma entoação particular, fresca e atormentadora ao mesmo tempo: dava àquelas palavras uma dimensão, certamente não consciente, mas profunda, todo o mar, toda a dor do mundo. As palavras eram absurdas na boca daquela personagem, a entoação não.

Eis o limite dos roteiros: dar palavras a acontecimentos que as recusam.

Escrever um roteiro é um trabalho verdadeiramente cansativo, justamente porque se trata de descrever imagens com palavras provisórias, que depois já não servem, – e já isto não é natural. A descrição não pode ser mais genérica ou falsa, justamente porque diz respeito a imagens muitas vezes privadas de referências concretas.

Relendo este roteiro, o que mais sinto é a recordação dos momentos que me levaram a escrevê-los. Certas "réperages", os diálogos com as pessoas, o tempo passado nos ambientes onde posteriormente o acontecimento terá vida, a gradual descoberta do filme na suas imagens fundamentais, nas suas cores, na sua cadência. Isto é talvez o momento mais importante. A elaboração do roteiro é uma faze intermédia, necessária mas transitória. Para mim, o filme, enquanto filmo, deve relacionar-se com esses momentos para sair bem, preciso reencontrar aquela carga, aquela convicção.

As discussões com os colaboradores na fase de elaboração do roteiro, a pesquisa muitas vezes fria e hábil de uma construção, de uma solução sugerida pela experiência, contribuem com certeza para articular o acontecimento da melhor maneira possível. Mas arriscam-se a esfriar o impulso inicial. Eis porque durante o trabalho do roteiro há sempre um momento de crise, em que se perde o sentido daquilo que se está contando. Então nada mais resta a fazer do que interromper e repensar o filme, tal como foi imaginado nas "réperages"

Tive uma outra sensação ao ler estes roteiros, sem dúvida curiosa: uma espécie de pasmo e irritação. Porque tendo já os filmes impressos em mente, muitas coisas não coincidem. E mesmo aquelas que coincidem estão expostas de uma maneira pseudo-literária que, justamente, irrita. Quem pensa que o roteiro tem um valor literário está enganado. Pode objetivar-se que, se uns não têm, outros poderão tê-lo. Talvez. Mas então são puros e verdadeiros romances autônomos.

Um filme não impresso em película não existe. Os roteiros pressupõem o filme, não tem autonomia, são páginas mortas.

ENTREVISTAS COM ANTONIONI

CONVERSA COM MICHELANGELO ANTONIONI

Publicado originalmente em "Colloquio con Michelangelo Antonioni". In: *Bianco e Nero*, junho de 1958, pp. V–VIII. Tradução de Aline Leal

Segunda-feira, 31 de março, ao fim de um ciclo de projeções que compreendia todos os seus longas-metragens e boa parte dos documentários, Michelangelo Antonioni conversou por um bom tempo com os alunos do *Centro Sperimentale*, respondendo a uma série de perguntas sobre seu trabalho, seus filmes e os problemas do cinema em geral. Parece-nos que, dos encontros que ocorrem periodicamente entre os alunos do C.S.C., os diretores e as personalidades do cinema italiano e estrangeiro, este com Antonioni tenha sido um dos mais cordiais e proveitosos. Não parece difícil reconhecer os motivos disso. Os alunos do Centro aspiram justamente a um cinema empenhado, corajoso, avesso a acordos sentimentais e comerciais: Antonioni, não importa a opinião que se queira dar à sua obra, é um diretor empenhado e corajoso que soube recusar qualquer proposta pior e que conseguiu, quase sempre, realizar os filmes que queria e como queria. Acrescentaremos que também é lógico que os alunos do Centro, culturalmente preparados (e com frequência de modo completamente imprevisto e, de toda forma, muito superior ao que se pode supor) cerquem de simpatia um diretor essencialmente culto ou até mesmo literário como Michelangelo Antonioni. Em terceiro lugar, nem os alunos de uma escola que também é técnica podem permanecer impassíveis diante da linguagem cinematográfica heterogênea e preciosa do diretor. Este, de sua parte, ficou particularmente e favoravelmente tocado com o interesse e a estima com os quais sua obra era não apenas reconhecida, mas compreendida até em seus tons mais sutis, e respondeu com grande franqueza a uma longa e delicada série de perguntas por parte dos alunos.

Diante da impossibilidade de reproduzir integralmente o texto taquigráfico da conversa, que preenche mais de sessenta laudas, propomos reproduzir aqui os trechos que parecem exercer maior interesse[1].

1. Por motivos de concisão e também porque com frequência semelhantes e complementares entre elas, omitimos as perguntas dos alunos, inserindo-as, onde necessário, nas respostas dadas pelo diretor. Estas, por sua vez, estão reunidas em grupos de acordo com o assunto do qual tratam. Enfim, realizamos algumas censuras e algumas conexões, deixando íntegras, porém, certas reflexões mesmo quando não pareciam ter relação imediata com o contexto.

A experiência mais importante que contribuiu, eu creio, para fazer de mim o diretor que sou – bom ou ruim, não cabe a mim dizer – é o ambiente no qual cresci, ou seja, o ambiente burguês, já que sou filho de burgueses, criado em um mundo de burgueses. Foi esse mundo que contribuiu para me indicar uma certa predileção por certos assuntos, certos personagens, certos problemas, certos conflitos de sentimentos e psicologias. Evidentemente, como acontece com todos e em qualquer área, tudo o que aconteceu na minha vida contribui para fazer com que surjam na minha cabeça certas histórias e não outras. Isso eu posso dizer, mas se eu tivesse que expor com precisão quais experiências, cinematográficas e não, contribuíram para a minha formação, não seria capaz. Também é difícil dizer como nasce uma história, como me vem à mente o argumento de *Crimes da alma* (Cronaca di un amore, 1950) ou de *O grito* (Il grido, 1957). Os filmes, para mim, nascem como as poesias para os poetas; não quero me dar ares de poeta, só quero fazer uma analogia. Vêm à mente algumas palavras, algumas imagens, alguns conceitos, tudo se mistura e se chega à poesia; creio que aconteça assim com os filmes também. Tudo o que nós lemos, que sentimos, que pensamos, que vemos, em certo momento se concretiza em imagens, e destas imagens nascem as histórias. Muitas vezes são fatos específicos que sugerem estas histórias, mas para mim isso raramente acontece; aliás, aconteceu uma única vez, para *Os vencidos* (I Vinti, 1953).

Outra pergunta diz respeito ao ambiente de Ferrara. Não é que eu tenha feito grande uso dele nos meus filmes, no fim das contas; até mesmo *O grito* foi mais rodado no Vêneto do que em Ferrara. Os motivos? Acho que em certos ambientes nos movimentamos mais à vontade do que em outros. E creio que esse modo de ver as coisas e os personagens e as paisagens com um interesse mais profundo, mais arraigado porque chega a nós justamente pelas experiências que passamos na nossa adolescência, na nossa juventude e que depois revivem inconscientemente dentro de nós, creio que isso seja muito útil, porque torna mais fácil encontrarmos os motivos e as soluções das histórias que nos vêm à mente. Até porque alguns personagens ali são mais compreensíveis do que os outros. Eu me sentiria deslocado, por exemplo, se tivesse que filmar no Sul, porque

os homens que vivem lá são profundamente diferentes de mim, não consigo compreendê-los.

Uma pergunta se refere a Pavese e seu diário. Me perguntam se eu constato nos meus filmes analogias com o livro de Pavese. Eu não saberia, não de propósito, de todo modo. Li o *Diário*, e pode ser que algo tenha ficado dentro de mim e que algumas das suas experiências tenham coincidido com as minhas. É evidente que, nos próprios filmes, sempre se põe alguma coisa de autobiográfico. O próprio fato de sermos sinceros equivale a fazer um pouco de autobiografia. Um diretor que trabalha com sinceridade é, antes de ser um diretor, um homem; por isso, se for sincero, coloca-se completamente naquele filme, e, portanto, sua moral, suas opiniões. E acho que não se deva partir das ideias pré-concebidas, das teses, porque isso mecaniza tudo, esfria tudo, mas que em vez disso seja necessário seguir a própria história, os próprios personagens que são o que são e expressar, assim, certa moral.

Minhas preferências literárias? É uma pergunta que me fazem com frequência. Parece fácil responder: Flaubert, Hemingway, Scott Fitzgerald, pode-se dizer tudo, mas me parece uma pergunta mal formulada, porque há momentos na vida em que uma pessoa se interessa por determinado ciclo: se você gosta de romance burguês, lê Fitzgerald; se gosta de romance popular, gosta de Steinbeck. Eu tive uma grande paixão por Gide, o li com avidez, eu me lembro, com uma avidez realmente feroz, sabia tudo de cor; hoje não me interessa mais, é uma experiência acabada, superada; não posso extrair mais nada dela. O mesmo com Eliot, que li e reli e foi muito útil para mim, mas hoje prefiro Pasternak. Quero dizer que amadurecemos, evoluímos, nos atualizamos com a realidade, nos adequamos à nossa época. Certas experiências literárias são assimiladas e só, depois nos dirigimos a outras experiências.

Qual é meu filme preferido? E qual dos meus? Quando se responde à primeira pergunta, os grandes filmes sempre são esquecidos. De todo modo, parece-me ter que citar Eisenstein. Gosto muitíssimo de *Que viva México!* (1932); *A grande ilusão* (La grande illusion, 1937) também. Tenho uma grande admiração por Dreyer, *Joana d'Arc* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928) e outros filmes. E também gosto de um filme de Murnau. E, além disso, gosto de muitos filmes e diretores: por exemplo *Lírio partido* (Broken Blossoms, 1919), de Griffith.

Qual dos meus? Nenhum; pelo menos não tenho uma predileção especial por nenhum. Isso porque nunca consegui fazer um filme em condições normais para, portanto, poder dizer tudo o que queria. Quando chegar lá, me sentirei satisfeito, ao menos espero. Todos os meus filmes me deixam insatisfeito. Quando os revejo há sempre algo que me irrita, justamente porque lembro a dificuldade que tinha que enfrentar e fico com raiva por não ter sabido superá-la de um modo melhor.

O NEORREALISMO

Se eu sou um diretor neorrealista? Realmente não saberia dizer. Se o neorrealismo acabou? Não é correto; é mais certo afirmar que o neorrealismo evolui, porque nunca existe o fim de um movimento, de uma corrente que não dê vida a um desenvolvimento sucessivo. Este desenvolvimento é contínuo. O neorrealismo do pós-guerra, quando a realidade era a que era, tão ardente, imediata, levava a atenção à relação entre personagem e realidade. O que era importante era justamente essa relação que criava um cinema de situação. Hoje, quando a realidade, bem ou mal, já se normalizou, me parece importante ir ver o que restou dentro dos personagens por todas as experiências passadas. É por isso, portanto, que fazer hoje em dia um filme sobre um homem que tem sua bicicleta roubada, ou seja, um filme sobre um personagem importante porque teve sua bicicleta roubada e somente por isso, sobretudo por isso – não para saber se é tímido, se ama a mulher, se é ciumento e assim por diante (coisas que não interessam porque a coisa importante é essa sua experiência, essa sua desventura da bicicleta que o impede de trabalhar, e então temos que acompanhar esse homem à procura da bicicleta) – bem, eu estava dizendo, um filme semelhante não me parece mais importante hoje. Atualmente, eliminado o problema da bicicleta – estou usando uma metáfora, tentem me entender para além das palavras –, é importante ver o que existe dentro desse homem que tem a bicicleta roubada, quais são seus pensamentos, seus sentimentos, como se adequam, o que ficou dentro dele de todas as experiências passadas, da guerra, do pós-guerra, de tudo o que aconteceu no nosso país, um país, exatamente, que, como muitos outros, saiu de uma aventura tão grande e tão intensa.

Eis, então, que a técnica que eu uso (que, de resto, é instintiva para mim, não é que eu me proponha a filmar de certo modo) me parece se relacionar diretamente com esse motivo, o de acompanhar os personagens até revelar seus pensamentos mais íntimos. Talvez eu me iluda de que estar com a câmera em cima deles significa fazê-los falar. Mas creio que seja muito mais cinematográfico tentar captar os pensamentos de um personagem através de uma reação qualquer, em vez de fechar tudo isso em uma fala, recorrendo, praticamente a um meio didático. Uma das minhas preocupações quando estou filmando, é seguir o personagem até sentir a necessidade de me afastar. Eu o sigo não para tomar partido, mas porque me parece importante estabelecer, captar deste personagem os momentos que surgem como menos importantes, e que não são menos importantes. Quando tudo foi dito, quando a cena principal parece concluída, existe o depois; e acho importante mostrar o personagem justamente nestes momentos, e de costas e de frente, e um gesto dele e um comportamento dele, porque servem para esclarecer tudo o que aconteceu e o que, daquilo que aconteceu, permaneceu dentro do personagem.

É nessa linha que tento rodar as cenas dos meus filmes. Não leio de manhã o que tenho que filmar, sei o roteiro de cor, acho, e portanto não preciso pôr-me a estudá-lo na teoria todas as manhãs. Quando chego ao set de filmagem, mando todos saírem e fico sozinho por quinze, vinte minutos, o quanto for necessário para testar os movimentos de máquina[2] para senti-los bem, para resolver a sequência no plano técnico. Não é que eu filme várias edições ou mudanças, não tenho dúvidas sobre a posição da câmera. Evidentemente são problemas que me proponho, mas os resolvo no início e não os mudo mais. É claro que os movimentos de máquina não podem ser resolvidos na teoria, é preciso pensar neles na filmadora. Sempre uso o *dolly*[3], mesmo se tenho que fazer um enquadramento fixo (e, de resto, prefiro fazer movimentos verticais a laterais). Acompanho os personagens com os movimentos que imaginei e confiro se o resultado ficou bom, corrigindo eventualmente onde haja algo que não esteja certo. Faço o enquadramento atrás da câmera. Alguns fazem de outra maneira, até mesmo diretores ilustres, como Clair.

2. É este, citado por Antonioni, o método seguido por muitíssimos diretores italianos, entre os quais Blasetti.

3. O *dolly* é uma pequena grua usada habitualmente pelos diretores de certa dedicação.

É um método legítimo, não digo que não, mas como conseguem filmar seguindo desenhinhos e esqueminhas que fizeram no papel, constitui um mistério para mim. Acredito que o enquadramento seja um fato plástico, um fato figurativo, tudo a ser visto em sua dimensão certa. A interpretação tem valor quando se relaciona com o enquadramento; uma fala dita por um ator em plano americano é diferente de uma fala dita de frente ou de perfil: assume outro valor, outro significado.

A INTERPRETAÇÃO E O ATOR

E assim chegamos para falar do ator e dos problemas da interpretação. E aqui as perguntas de vocês são, compreensivelmente, inúmeras. Tentarei responder o mais ordenadamente possível. É evidente que, aqui também, como para os enquadramentos dos quais acabamos de falar, não existem verdades absolutas. Zinnemann, por exemplo, para falar de um diretor que atualmente trabalha em Roma, disse há pouco tempo: "Quero que o ator se vire sempre sozinho. Esclarecido o que é o personagem, quem é, o que quer, o que deve representar no filme, o ator deve inventar tudo sozinho. Se um ator me pergunta o que tem que fazer, eu estou encrencado". Em relação a Zinnermann, eu me encontro em posição oposta. Não acho que seja necessário esclarecer tudo para o ator, não digo não estar de acordo com o personagem, porque isso é óbvio, mas não é necessário defini-lo minuciosamente: o diretor precisa fazer o ator entender o que deve fazer, o que deve representar no filme. Mas não creio que seja necessário fazer como se faz com frequência na Itália também, no teatro e no cinema (eu me refiro a Visconti e a De Sica, por exemplo), isto é, esclarecer exatamente tudo o que está por trás de uma determinada fala, esclarecer os movimentos psicológicos das várias passagens, iluminar todos os aspectos e, enfim, aprofundar psicologicamente a própria fala, esmiuçá-la, pôr em movimento o cérebro de um ator, tentar fazer com que participe de todos esses movimentos que estão por trás de cada fala, cada cena, cada história e cada um dos episódios da história. Porque se isso fosse verdade, também seria verdade que o melhor ator também é o ator mais inteligente, já que o mais inteligente é o que tem a maior capacidade de entender. O contrário não é assim.

Começando por Duse, que era uma mulher não excepcionalmente dotada de inteligência, para chegar até nossas melhores atrizes, que como mulheres são absolutamente insignificantes, e (não se sabe como) no palco conseguem expressar tão bem certos sentimentos, certas sutilezas deliciosamente psicológicas. Acho que, mais que a inteligência, é necessário estimular o instinto do ator, não importa como, até com truques. Tentando fazer o ator entender o que deve fazer, esclarecendo-lhe as questões mais respondidas, corre-se o risco de tornar mecânica a ação do ator ou de transformá-lo, em certo sentido, diretor de si mesmo. O que é sempre errado porque o ator não se vê, não pode se avaliar e, portanto, corre o risco de não ser natural[4].

Harmonizar as diferentes origens dos intérpretes: este é um problema que se coloca com cada vez mais frequência ao diretor. A solução consiste em se ter bem claro na mente o que se quer. Escolhe-se um ator estrangeiro porque tem a cara do personagem desejado. Se o personagem for italiano, este ator se tornará italiano. Há pouco a fazer, ou se torna ou não se torna: trata-se de tirar dele o que tem de nacional, de fazê-lo virar italiano nos gestos, no jeito de fazer as coisas, no jeito de andar. É um fato instintivo; trata-se de burilá-lo progressivamente. Eu poderia citar diversas experiências e várias ocasiões em que me vi tendo que resolver problemas graves nas minhas relações com os atores. Quero pelo menos mencionar, voltando à questão da inteligência dos atores, minha relação com Betsy Blair. É uma atriz muito inteligente que precisa receber explicações muito aprofundadas. Devo confessar que um dos momentos mais terríveis e angustiantes da minha carreira cinematográfica eu passei justamente com ela, quando ela quis ler junto comigo o roteiro de *O grito*. Ela exigia que eu, a cada fala, descobrisse a mensagem da própria fala, o que não é possível. As falas são coisas que saem por instinto, são sugeridas pela fantasia, não pelo raciocínio, e, portanto, muitas vezes não têm explicações, a não ser na necessidade que um diretor sente de dizer aquela determinada coisa. É um fator muitas vezes inconsciente, é um fato natural, criativo, e, como tal, costuma rejeitar uma explicação. E então, com Betsy Blair, tive que inventar coisas completamente para entender o que ela queria saber, para explicar coisas que não correspondiam em absoluto ao que eu queria dizer. Só assim eu tentava deixá-la em condições de fazer o meu

4. O raciocínio de Antonioni, apesar de exposto com certo pudor, tende evidentemente a valorizar a superioridade do diretor e sua autoridade: o ator é instrumento criativo do diretor, aperfeiçoado, sensível, bom na medida que se quer, mas instrumento. Antonioni duvida da inteligência do ator. Não saberíamos tirar sua razão.

personagem melhor do que se eu não lhe houvesse explicado. Com Steve Cochran eu precisava seguir o caminho oposto. Ele, sabe-se lá por que, tinha vindo à Itália imaginando que pudesse ter uma experiência como diretor, enquanto isso era simplesmente absurdo. Portanto, de vez em quando se recusava a fazer algo, dizia que não sentia que era necessário. Então eu era obrigado a dirigi-lo com certos truques, sem que ele entendesse o que eu queria dele, mas tentando conseguir isso com meios dos quais ele não desconfiasse de modo algum.

A FOTOGRAFIA

A fotografia é, para mim, muito importante porque me permite determinar – coisa com a qual sempre me preocupei – uma relação mais específica entre personagem e paisagem. Tom cinza e céu coberto frequentemente são características dos meus filmes. Uma preferência figurativa? Não muito, e não apenas. O fato é que quando não faz sol eu posso filmar com mais liberdade; é uma escolha ditada por motivos práticos também. Com o sol, os ângulos da câmera são impostos. Se o sol está por trás, a filmadora faz sombra, se o sol está à frente, entra na câmera e então há ângulos forçados, planos forçados. Como uma das minhas preocupações é acompanhar o personagem por muito tempo, é claro que a falta de sol me permite fazer isso com mais desenvoltura e mais a fundo.

O PÚBLICO

Perguntam-me o que penso da relação entre diretor e público e se a massa dos espectadores compreende meus filmes. À segunda questão eu responderia que não, a resposta à primeira é um pouco mais complexa. Existem várias maneiras de fazer cinema. Há diretores que põem o problema dessa relação, até mesmo em um plano elevado, e outros que procuram fazer um filme respondendo a uma exigência interior. Um colega meu, muito estimado, me dizia que sempre colocava em seus filmes uma cena de massa. Dita assim brutalmente, a coisa impressiona um pouco, mas vejo que ele consegue justificar muito bem essa sua exigência. Evidentemente este é um modo de pensar no público, porque, é claro, uma cena de massa

quebra a monotonia do filme, lhe dá outro ritmo, permite uma tensão maior; resumindo, acho que é uma manobra muito hábil. Se depois eu disser que esse diretor é Fellini, vocês logo entendem que ele consegue de fato fazer daquilo que é uma exigência prática, uma exigência estética. Sorte a dele que consegue.

UMA LEMBRANÇA

No primeiro dia que cheguei à França para trabalhar como assistente de Carné (no filme *Les visiteurs du soir*), fiquei detido em Nice. Tive que ficar ali um mês esperando o visto para atravessar a fronteira. Quando cheguei a Paris, era um domingo, chovia. Um dia triste, uma cidade que me causou uma impressão terrível, era a primeira vez que a via. Cheguei ao set de filmagem, vazio: havia apenas uma pequena equipe que filmava em um teatro enorme. Só em um canto, uma pequena construção e Carné filmando. Assim que me viu, queria me mandar embora: "Quem é esse fulano aí? – gritava – vá para fora!". E eu: "Mas olhe, sou eu o fulano. Quem me mandou foi a Scalera, coprodutora do filme. Foi a Scalera que me mandou". Eu trazia no bolso um contrato para a codireção, fato que evitei falar com Carné. Não podia lhe dizer: "Olhe que eu tenho o mesmo valor que você", eu sentia vergonha, e no fundo era ridículo dizer isso. Limitei-me a dizer que devia ser seu assistente. Que Barattolo tinha me mandado para ser seu assistente. Carné reclamou um pouco e depois disse: "Ah, tudo bem, entendi. Está bem, você tem olhos. Olhe". E então foi embora. Fui recebido desse jeito. Fiquei assim, uma semana feito um intruso, porque vocês não devem se esquecer de que era 1942, havia a ocupação italiana na França e, portanto, nós não éramos muito populares. Carné, que era de esquerda, me via com maus olhos, mas sequer me dava a oportunidade de lhe esclarecer que eu pensava mais ou menos como ele. Portanto, foi muito difícil me dar bem com Carné. E devo dizer que eu nem gostava da sua maneira de filmar, de dirigir os atores. Não acho que aprendi muito com ele. Devo dizer que era um sujeito instintivo, um grande técnico e isso foi o que mais me serviu; creio ter aprendido com ele a angular a câmera em certo modo.

Como mencionamos no início, reduzimos notavelmente o texto taquigráfico da conversa com Antonioni. Portanto, estamos devendo uma relação ao menos aproximativa do material omitido. Este se refere em grandíssima parte a experiências, relações, sobretudo com os atores, mudanças realizadas nos filmes em fase de roteiro, opiniões e avaliações, de modo especial sobre *O grito*. É um filme do qual já se falou muito e sobre o qual existe, em um volume lançado recentemente, uma vastíssima documentação; por isso, preferimos dedicar aqui o espaço à nossa disposição a outros temas. Na parte final da conversa, Antonioni citou suas experiências teatrais e as de documentário. O material transcrito, por sua vez, não foi resumido ou reduzido, e tentou-se mantê-lo o mais fiel possível ao texto original, e nós nos limitamos a esclarecer os pontos excessivamente discursivos ou não fielmente reproduzidos pela transcrição taquigráfica.

ANTONIONI VISTO POR ANTONIONI

Lino Miccicché

MICCHICCHÉ Nas últimas semanas os telespectadores viram um ciclo de filmes, "Os anos 1950 vistos por Antonioni", que compreende praticamente todos os longas-metragens e uma seleção de curtas-metragens de Michelangelo Antonioni antes de *A aventura* (L'avventura, 160).

Trata-se, agora, de tirar algumas conclusões desse ciclo importante e em boa parte inédito para os telespectadores, e de tirá-las junto com um espectador excepcional para esse ciclo, ou seja, com o próprio Michelangelo Antonioni.

Bem, talvez caiba uma primeira pergunta natural: qual é a sua impressão do todo revendo-os, relendo-se na tela, ou melhor, na tela da TV, que sempre trai um pouco a tela de cinema?

ANTONIONI A impressão que tive revendo meus filmes (perdi o primeiro porque não estava em Roma) foi esta: como eu mudei. E como o cinema também mudou.

Ou seja, me parece que desde aqueles filmes até hoje passou-se um tempo imemorável.

Não porque eu tenha achado os filmes muito envelhecidos, mas porque encontrei certos modos de manifestar minhas intenções muito diferentes dos que eu teria hoje.

MICCHICCHÉ Você diz que mudou. Você mudou, todos nós mudamos, os tempos mudaram.

Mas, do ponto de vista do cinema, e certamente não apenas do cinema, talvez você represente a passagem através de três momentos: o momento do neorrealismo, o momento dos anos 1950 e o momento seguinte, o início dos anos 1960, que ainda hoje vivemos de algum jeito.

Então, sobre esse início, seu encontro com o cinema e o ponto de chegada deste encontro no documentário *Gente do pó* (Gente del Po, 1947): você

Publicado originalmente em Carlo di Carlo (ed.) *Antonioni a Milano* (catálogo da mostra), junho de 1993, pp. 28–34. Tradução de Aline Leal

Texto da entrevista-introdução a "*Gli anni Cinquanta visti da Antonioni*", um ciclo proposto por RAIDUE a partir de 12 de fevereiro de 1978, que compreendia os documentários e seus primeiros filmes até *O grito* (Il grido, 1957).

filmava em um lado do Pó, *Gente do pó*, e Visconti filmava do outro lado do Pó, *Obsessão* (Ossessione, 1943). Nascia de algum modo a premissa do neorrealismo?

ANTONIONI Ninguém no documentário se dedicara à gente humilde, à gente pobre.

Durante o fascismo era absolutamente proibido.

Esse olhar sobre os navegadores do Pó, principalmente sobre os habitantes desses povoados que ficavam nas fozes no Pó e que eram continuamente inundados pelas marés altas e pelas tempestades, era um tema proibido pelo fascismo.

E, portanto, o fato de ter lidado com ele era já por si só bem importante e prenunciava justamente o que foi, depois, todo o movimento neorrealista italiano.

Repito, não quero ser presunçoso, mas era tão evidente para quem estava do outro lado que o interesse da objetiva era deslocado para um determinado mundo, para determinados problemas sociais, e então não é que eu tenha descoberto nada, esse discurso estava no ar.

MICCHICCHÉ Mas entre 1943, a época de *Gente do pó*, e 1950 e a estreia de *Crimes da alma* (Cronaca di un amore), há uma passagem extremamente significativa, quase um salto. Em *Gente do pó*, e no documentário imediatamente pós-guerra, existe o povo, o proletariado, a pobreza, ou, falando de *Superstizione* (1949), *L'amorosa menzogna* (1949), a pequena burguesia, seus ritos e seus mitos. Depois, de repente, em *Crimes da alma*, uma guinada. Uma guinada premonitória que o torna um diretor muito mais à frente do que a época. Pois bem: como é este salto, como nasce este filme?

ANTONIONI Eu sou um burguês. Minha família era uma família burguesa, mesmo sendo de origem proletária e, portanto, era o mundo que eu mais conhecia. A primeira história que me veio à mente foi uma história sobre a burguesia e então tentei realizar aquele filme. Consegui, graças também à ajuda de alguns colegas que fizeram loucuras, um pouco como Marco Ferreri, que teve que assinar promissórias de cinquenta milhões de liras para que eu pudesse fazer meu primeiro filme. Mas é uma história comprida demais para ser contada aqui.

MICCHICCHÉ *Crimes da alma* é um filme inovador. Percebe-se

isso muito mais agora, ao revê-lo, do que a crítica percebeu no ano em que foi lançado, em 1950. Acho que a inovação de *Crimes da alma* é uma inovação geral em relação aos conteúdos. Digamos que é um olhar novo, um olhar novo sobre um mundo que não havia aparecido no cinema italiano daqueles anos. Mas este olhar também é composto de uma novidade linguística, como por exemplo os planos-sequência, a ausência de primeiros planos. É difícil perguntar a um diretor que tipo de consciência você tinha sobre a linguagem que propôs, mas talvez a pergunta funcione mesmo assim.

ANTONIONI Ao rodar um filme, nunca me imponho qual será a técnica que usarei para rodá-lo, porque deve ser um fato espontâneo, natural. Quando coloco o olho na câmera, decido. Naquela época, eu sentia que devia focar nos personagens, por uma exigência minha, como posso dizer, íntima de mostrar um pouco do que era o estado de espírito deles em cada momento da cena.

MICCHICCHÉ É isso, porque, por exemplo, em um filme como *Crimes da alma*, que passa por ser um filme psicológico, há a ausência daquele fraseado típico na tradição do filme psicológico que é o primeiro plano.

ANTONIONI Aqui existe uma exigência técnica também, porque, movendo a câmera em todos os sentidos e devendo me deter sempre nos personagens, tanto em plano aberto quanto em plano aproximado, eu precisava usar certas objetivas que não me permitiam me aproximar demais do personagem. Então o primeiro plano era excluído. Realmente não sentia necessidade dele. Certas atitudes do corpo do ator, certos jeitos de ele se mexer e andar, até de olhar, etc. tomam o lugar do primeiro plano. Mas também existe uma razão que quero acrescentar. De fato, na época, não me interessava muito analisar aquilo que era a relação indivíduo-sociedade, até porque isso já havia sido feito por diretores como De Sica, Rossellini, etc. tão bem, mas me interessava ver o que havia sobrado nesses personagens que saíam de uma guerra ou de um pós-guerra, tão violentos e tão pungentes, o que havia sobrado de todas essas experiências dentro deles.

MICCHICCHÉ Você tinha descoberto que o privado é político com vinte anos de antecedência.

Antonioni e a censura é outro triste capítulo da sua atividade cinematográfica. Justamente naqueles anos, topamos com o primeiro clamoroso episódio do seu embate com a censura: *Os vencidos* (I Vinti, 1953).

Os telespectadores sabem, talvez não todos, que nunca verão esse filme como você o rodou, porque um episódio, o italiano – que, ainda por cima, tinha uma relevância sociológica de visionário, como de costume – que falava do neofascismo, foi destruído pela censura. Porém, este olhar sobre a juventude prejudicada do pós-guerra ainda resta, sobretudo no episódio inglês que foi exibido no ciclo.

Pois bem, como posicionar esse filme? E o seu embate violento e imediato com a censura?

ANTONIONI Fui levado a ele quase com a violência, devo dizer, porque uma posição tão explicitamente atenta a certos problemas sociais certamente não fazia parte da minha natureza e nem posso dizer pelo que tinha feito antes, porque algo nesse sentido eu tinha feito nos documentários, mas, falando de histórias, me vinham à mente histórias diferentes.

Fui obrigado a fazer aquele filme porque depois de *Crimes da alma* me foram oferecidos muitos filmes, mas eram tipo *Due dozzine di rose scarlatte* (1956, de Aldo De Benedetti), eram um pouco os filmes estilo "telefone branco" transportados à burguesia como eu a via, e isso me interessava pouco. Tive que recusá-los. Então, em determinado momento, nasceu um pouco aquela história lá, ambientada em três países. Na Itália, o tema do neofascismo me interessava muito, até porque eu tinha encontrado uma história de que gostava. Era a história de um rapaz que se suicidava para fazer crer que havia sido assassinado por seus inimigos políticos. Era algo que, em certo sentido, tinha para mim um interesse muito forte, mas a censura me impediu de fazê-lo e, portanto, me contentei com aquele outro jovem que contrabandeava cigarros.

MICCHICCHÉ *A dama sem camélias* é seu terceiro longa-metragem. Há uma constante em sua filmografia. Se tomarmos *L'amorosa menzogna*, perceberemos que não existe apenas um discurso sobre as fotonovelas, mas também um discurso sobre as imagens, sobre o poder de

deformação, de falsificação das imagens. Se pegarmos *Blow-up – Depois daquele beijo*, um filme de 1967, que já pertence ao período da maturidade de Antonioni, há o discurso sobre as imagens e sobre o cinema implicitamente. Se pegarmos seu último filme, *Profissão: repórter* (Professione: reporter, 1975), existe um discurso sobre as imagens e sobre o cinema. Mesmo em *Crimes da alma* (vejamos que há um a cada dez anos), existe um discurso sobre o cinema, ou seja, sobre a fábrica de imagens. O que há de espantoso, o que queria lhe perguntar, é por que em um diretor que era tão jovem, que tinha acabado de estrear, havia já tanto pessimismo sobre a máquina do cinema, sobre o aparato?

ANTONIONI Esta é uma daquelas perguntas que já inclui a resposta. Porque você acha que tem a mesma ideia do filme que eu tenho. Eu não sei olhar muito bem para o que eram os meus preceitos em relação ao cinema daquela época. O que me interessa é o homem. Me interessam certas histórias e, como as histórias acontecem em determinado contexto, é claro que esse contexto ganha um destaque figurativo tão importante que a relação entre indivíduo e ambiente no qual o indivíduo se move, é analisada, eu diria, quase necessariamente.

MICCHICCHÉ Você diz que o cinema em *A dama sem camélias* (La signora senza camelie, 1953) é simplesmente uma presença ambiental. É a escolha de uma ambientação privilegiada, porque você a conhecia, é uma oportunidade, portanto…

ANTONIONI Tem uma razão específica no sentido que eu sempre parto de um dado real pela observação da realidade. Eu sempre tive que lutar feito um louco para fazer cinema, porque meus filmes, meus primeiros filmes que são exibidos agora na televisão, sempre foram insucessos comerciais terríveis. Não sei por que, mas as pessoas não iam vê-los, e por esse motivo os produtores me consideravam um diretor frio, um diretor sofisticado, um diretor intelectual.

Ao revê-los agora, acho esses filmes quentes até demais, filmes que manifestam os sentimentos centrados de modo direto demais, eu diria. Se eu tivesse que fazê-los hoje, os faria um pouquinho mais controlados. E existe uma razão.

Porque no passado os filmes populares, os filmes quentes eram: *Tormento*, *Catene*, *I figli di nessuno*, esses melodramas terríveis com Yvon Sanson e Amedeo Nazzari e não sei mais quem. E, portanto, diante dessas obras, meus filmes causavam o efeito de obras muito frias, muito, repito, sofisticadas.

MICCHICCHÉ Melodramas frios.

ANTONIONI Já hoje eles me provocam o efeito contrário. Então, uma certa atitude minha, de resistência, crítica em relação ao ambiente que tornava minha vida tão difícil, é legítima.

Eu me lembro de que Amato, que, como você sabe, foi um dos produtores mais significativos daquela época, sempre me dizia: "Você, Antonioni, é um grande diretor, mas alguém deveria matá-lo porque você é prejudicial ao cinema, porque as pessoas se entendiam vendo seus filmes".

MICCHICCHÉ De fato, naqueles anos o mercado cinematográfico tentou matá-lo cinematograficamente.

ANTONIONI Aconteceu assim mesmo. Mas não conseguiu.

MICCHICCHÉ Apesar dessa tentativa do mercado de isolá-lo, de eliminá-lo como um produto não comestível, pelo menos para os gostos da época, você faz dois anos depois *A dama sem camélias*, esse seu discurso sobre o cinema e sobre a burguesia e o cinema. Depois, *As amigas* (Le amiche, 1955). Um encontro com Pavese. Um encontro, que muitos daqueles que acompanhavam seu cinema desde os primeiros tempos esperavam, por uma quase inata proximidade dessa atenção. Entretanto, sua angulação em relação ao mundo paveseano é notavelmente diferente: aqui também há um salto em relação à fonte de inspiração.

Como aconteceu essa fermentação do mundo de Pavese dentro de você? Como nasce *As amigas*?

ANTONIONI Meu interesse por Pavese era um interesse literário antes de tudo, porque eu gostava muito de como ele escrevia, gostava de seu jeito de fazer o romance. Gostava de sua prosa, achava que era bastante inovadora para a literatura italiana. Depois, em um segundo momento, comecei a me interessar também pelo que contava, obviamente, e aí as dificuldades se sucederam justamente por essa postura diferente

que tínhamos em relação não apenas à vida, porque Pavese, como demonstrou em seguida à conclusão de sua vida, estava em uma posição, me deixe dizer, autodestruidora. Já eu, não, mas também exatamente pela sua postura em relação aos personagens, aos personagens femininos. Foi dito até pela crítica, que eu me ocupei mais de mulheres em meus filmes do que de homens. Por muitos motivos. Não apenas porque minha história pessoal me levou a conhecer melhor os problemas femininos do que os masculinos, mas porque considero que a mulher seja o filtro mais sutil da realidade. Não sei, como posso dizer, éramos diferentes, só podia sair disso um filme não paveseano, talvez.

MICCHICCHÉ Você falava antes da escrita de Pavese. A escrita que de algum modo poderíamos definir, muito sumariamente, ainda neorrealista, ou seja, uma escrita fundada na frieza do estilo frasal, nas definições breves e sucintas, enquanto você, com seu ritmo radiográfico da narrativa cinematográfica tende sempre a objetivar os personagens, não?

ANTONIONI De fato, a maior dificuldade de Pavese para mim foi esta: que as páginas de que eu mais gostava eram as menos transferíveis para a tela. E isso criou grandes dificuldades para mim em *As amigas*, porque em determinado momento minhas colaboradoras, que eram Suso Cecchi d'Amico e Alba de Cespedes, estavam prestes a desistir, estavam em dificuldade. Resumindo, as mesmas histórias que estão por trás dos filmes.

MICCHICCHÉ *O grito* (Il grido, 1957) é o filme com o qual se conclui sua filmografia dos anos 1950, com o qual se fechou o ciclo televisivo. Não sei qual efeito provocou em você assistir a ele de novo, mas, na minha opinião, é um ponto de chegada de toda uma busca que caracteriza sua produção na década e um ponto de partida para a nova busca que surge claramente a partir de *A Aventura*. Há uma pergunta que, porém, não é minha, mas que foi feita a você naquela época pela crítica; uma pergunta que eu não aprovo, mas que, por dever profissional queria reproduzir.

Aqueles sentimentos que são definidos como tipicamente burgueses: as dores de amor, a angústia existencial, a solidão foram atribuídos, polemicamente, eu acho, a um operário.

ANTONIONI Qual é a diferença entre um ser humano que faz um trabalho e um ser humano que faz outro, entre um ser humano que tem dinheiro e um que não tem?

Ou melhor, os problemas sentimentais e psicológicos da classe operária são complicados pela falta de meios, porque, no fundo, se um homem que não tem problemas econômicos pode dispor de si mesmo e de seu tempo para lidar com determinadas coisas e para resolver certos problemas de natureza sentimental (com um encontro, não sei, indo até a uma pessoa que não está perto dele), um operário não pode fazer isso.

Portanto, o mecanismo de sua vida o obriga a abrir mão de certos gestos, de certos atos, que ele queria fazer e não pode.

Os problemas são os mesmos, os sentimentos são os mesmos, e o estímulo, quer dizer, a carga sentimental e passional em um operário, talvez se torne ainda mais forte justamente por causa dessas limitações práticas nas quais se vê preso.

MICCHICCHÉ Na compacidade e na substancial solidez do seu mundo poético, no seu comportamento em relação ao mundo através desta série de filmes, existem algumas passagens específicas.

Para ser brutalmente sintético: seu olhar nos anos 1950 é sobre um mundo onde os sentimentos são possíveis somente como transgressão.

Nos anos 1960, onde são essencialmente impossíveis. Mas a partir de *Blow-up – Depois daquele beijo* até *Profissão: Repórter,* se tem até mesmo a sensação de que você põe em discussão o cinema, o mundo das imagens, que fale sobre a impossibilidade de representar o mundo.

ANTONIONI De fato, em *Blow-up – Depois daquele beijo,* eu lido com uma temática que me interessava mais naquele momento: a relação entre a realidade e sua aparência. Por isso eu considero esse filme talvez o mais aprofundado na direção que se pré-definia.

Efetivamente o que sempre me interessou, no cinema, quero dizer, sempre foi fazer experimentos, no sentido do conteúdo e também no sentido da técnica.

Nunca consegui levá-los ao fim porque, repito, as dificuldades, mesmo produtivas, são sempre as mesmas. Mas eu creio

que isso seja uma conversa que nos levaria longe, acho que devemos encerrar esta entrevista.

MICCHICCHÉ Uma última pergunta: paradoxalmente, parece que o Antonioni dos anos 1950 é levemente mais otimista que o Antonioni de hoje. Pelo menos porque o pessimismo do passado acometia uma classe, a da burguesia, e hoje parece acometer a totalidade do mundo e de sua representação.

ANTONIONI Eram outros tempos, também. O Antonioni daquela época vivia naquele contexto e hoje vive em outro contexto. Eu tenho que me adequar. Mudou, eu diria, a postura até filosófica em relação ao mundo: portanto, o cinema está em fase de atualização contínua. Mas depois, veja, preciso confessar uma coisa: não sou muito bom em dar respostas, dou as respostas com meus filmes.

MICCHICCHÉ Então, até seu próximo filme. O cinema ainda faz algum sentido?

ANTONIONI Deve fazer, deve fazer!

A DOENÇA DOS SENTIMENTOS

Michelangelo Antonioni

Publicado originalmente em Bianco e Nero, números 2–3, fevereiro–março de 1961. Tradução de Aline Leal

Esta conversa aconteceu em uma sala do Centro Sperimentale di Cinematografia no dia 16 de março de 1961, depois da projeção da obra inteira de Antonioni para alunos e professores. O debate foi dirigido pelo diretor do C.S.C, Leonardo Fioravanti.

Antes de mais nada, eu desejo agradecer tanto ao presidente Ammannati quanto ao diretor Fioravanti as palavras calorosas com as quais me acolheram neste lugar onde eu fui aluno e onde me sentiria mais à vontade nos assentos onde vocês estão do que aqui. Porque não sou uma pessoa boa com as palavras, mas gostaria de dizer que, em vez disso, sou bom com as imagens. Seria muito mais fácil para mim filmar uma cena desse tipo do que interpretá-la, como sou obrigado a fazer, até porque a interpretação não é meu forte. Há momentos, porém, em que é necessário, eu acredito, fazer algum esforço sobre si mesmo, para fazer um balanço do que se tentou realizar no passar dos anos com o próprio trabalho. Este esforço com muita frequência nos vem solicitado, eu ousaria dizer, nos vem provocado pela insistência com a qual alguns jornalistas, por exemplo, depois de um filme nosso tentam se insinuar nos mais profundos meandros do nosso espírito para tentar descobrir as razões, os motivos, as inspirações, como se costuma dizer, que nos levaram a fazer certo trabalho ao invés de outro. É o momento, quero dizer, em que se busca ser mais sincero. Alguém disse que as palavras servem para esconder, mais que qualquer outra coisa, nossos pensamentos. No entanto, eu tentarei, nas respostas que darei às perguntas de vocês, ser o mais sincero possível, como costumo fazer quando trabalho. Não me preparei para fazer um discurso, e talvez serei, nessa premissa que estou tentando fazer, um pouco confuso. Estou me perguntando o que é mais certo que eu diga, o que vocês querem saber de mim.

Sou um diretor que há dez anos começou a fazer filmes longas-metragens e que se esforçou em seguir determinada linha, manter certa coerência. Não digo isso a título de mérito, mas o digo porque era o único modo no qual me interessava fazer cinema. Portanto, é um fato egoísta também, uma espécie de defesa, em certo sentido.

Provavelmente se eu houvesse cedido e feito filmes diferentes, teria feito filmes piores do que os que fiz. Agora, se me pergunto quais foram os motivos, as reflexões que me levaram a fazer aquele determinado trabalho, creio poder dizer – e este é um discurso que faço, é importante precisar, *a posteriori*, não o fiz *a priori*, antes de começar minha atividade no campo do longa-metragem – que duas ordens de reflexão me inspiraram. A primeira dizia respeito justamente aos fatos que estavam acontecendo ao nosso redor no imediato pós-guerra, e até depois, em 1950, quando comecei minha carreira; a segunda era um fato simplesmente técnico, que se referia mais de perto ao cinema.

Em relação ao primeiro motivo, posso dizer que é verdade que os chamados filmes neorrealistas italianos, entre os quais incluímos algumas autênticas obras-primas, talvez fossem, naquela época específica, a mais genuína e a mais válida expressão cinematográfica, e também a mais correta. Era um período em que tudo o que acontecia ao nosso redor era anormal, a realidade era arrasadora; havia fatos e situações excepcionais, e por isso as relações entre indivíduo e ambiente, entre indivíduo e sociedade talvez fossem a coisa mais interessante para se examinar. É por este motivo que (e isso escrevi algumas vezes, mas não me importo em me repetir já que são coisas sobre as quais sou profundamente convicto) tomar como personagem de um filme, por exemplo em *Ladrões de bicicleta*, um operário de quem roubam a bicicleta e ele não pode mais trabalhar, e cujo único motivo é este, o motivo mais importante do filme, ao redor do qual todo o filme gira; isso, naquele momento, era essencial e nos bastava. Não interessava saber quais eram os pensamentos, a natureza, o caráter desse personagem, quais suas relações mais íntimas – no sentido mais amplo da palavra – com a esposa. Era possível ignorar tudo isso; ao contrário, o importante era determinar quais eram suas relações com a sociedade. Era este o motivo predominante dos filmes neorrealistas da época. Quando comecei a fazer cinema, porém, parti de outra observação. Eu estava chegando um pouco tarde, por volta dos anos 1950, em que aquela primeira florescência de filmes, embora muito válida, já começava a dar sinais de um certo cansaço, na minha opinião. Portanto, fui induzido a pensar: o que, neste momento, é importante examinar, ou seja, tomar como tema das próprias histórias, dos próprios acontecimentos, do próprio ato de

fantasiar? E me pareceu que era mais importante não tanto examinar as relações entre personagem e ambiente, como eu dizia antes, mas me deter no personagem, dentro do personagem, para ver o que, de tudo aquilo que ele havia passado – a guerra, o pós-guerra, todos os fatos que ainda continuavam a acontecer e que eram importantes a ponto de deixar uma marca nas pessoas, nos indivíduos –, o que havia restado de tudo isso dentro dos personagens, quais eram, não digo as transformações de sua psicologia ou de seu sentimento, mas os sintomas daquela evolução e da direção nas quais começavam a delinear-se as mudanças e as evoluções que, depois, aconteceram na psicologia e nos sentimentos e, talvez também, na moral dessas pessoas.

E assim comecei com *Crimes da alma* (Cronaca di un Amore, 1950), em que eu analisava a condição de aridez espiritual e também certo tipo de frieza moral de algumas pessoas da alta burguesia de Milão. Justamente porque me parecia que nessa ausência de interesses a não ser por eles próprios, nesse ato de serem todos voltados para si mesmos, sem um contraponto moral específico, sem uma mola que ainda fizesse disparar neles o sentido da validade de certos valores, nesse vazio interior havia matéria importante o suficiente para levar em conta. Foi isso que os críticos franceses, infelizmente, quiseram muito benignamente definir como uma espécie de neorrealismo interior. Portanto, este era o caminho que me parecia o mais certo, naquele momento.

Direi a vocês depois, também, como e por que eu utilizei certa técnica exatamente relacionada a essa conclusão.

A segunda ordem de observação que me levou em direção a certo caminho foi um cansaço instintivo que eu já sentia havia muito tempo sobre o que eram as técnicas e os modos de narrativa, normais e convencionais, do cinema. Comecei a sentir esse vínculo instintivamente desde os meus primeiros documentários, sobretudo desde *N.U. (Nettezza Urbana)*, que eu tinha filmado de um jeito bem diferente do que costumava até então. (Lembro a vocês, em todo caso, que eu já tinha começado em 1943 a rodar meu primeiro documentário, que depois acabei em 1947. Desde então, em vez de me ocupar das coisas, ou das paisagens, ou dos lugares, como era comum se fazer na Itália, eu havia começado a me ocupar das pessoas, de um modo mais caloroso, muito mais benévolo, muito mais interessado). Em relação à forma do documentário, e principalmente

desde *N.U.*, eu sentia a necessidade de evitar certos esquemas que vinham se formando e que na época eram validíssimos. O próprio Paolucci – que naquele tempo era um dos documentaristas mais famosos – fazia seus documentários de acordo com determinados critérios, eu diria em blocos de sequências, que tinham seu princípio, seu fim, sua ordem. Estes blocos unidos constituíam certa parábola que dava ao documentário sua unidade. Eram documentários impecáveis formalmente também, mas eu ficava um pouco incomodado com essa ordem, precisava quebrar um pouco daquela arrumação da matéria ao longo do documentário. Foi assim, sobretudo vendo-me com certo material nas mãos, que tentei fazer uma edição absolutamente livre (talvez esteja dizendo uma palavra um pouco forte, mas isso estava mais nas minhas aspirações do que nos resultados; não quero avaliar os resultados), livre poeticamente, buscando determinados valores expressivos não tanto através de uma ordem de edição que desse, com um princípio e um fim, segurança às cenas, mas em flashes, com enquadramentos soltos, isolados, com cenas que não tivessem nenhum nexo uma com a outra, mas que simplesmente dessem uma ideia mais indireta do que eu queria exprimir e do que era a essência do próprio documentário; no caso de *N.U.*, a vida dos garis em uma cidade.

Quando eu estava prestes a fazer *Crimes da alma*, eu já havia apreendido essas observações, já havia assimilado essa experiência interior. Agora, como eu dizia antes, se utilizei aquela técnica, feita de enquadramentos muito longos, de carrinhos e panorâmicas que acompanhavam os personagens initerruptamente (o enquadramento mais longo de *Crimes da alma* acho que tinha 132 metros e era aquele na ponte), eu o fiz talvez instintivamente. Refletindo agora, no entanto, consigo entender por que eu fui induzido a me mover naquela direção. De fato, eu considerava que era certo não abandonar os personagens nos momentos em que, esgotado o exame do drama, ou pelo menos aquilo que do drama interessava exprimir – os picos dramáticos mais intensos – o personagem ficava sozinho consigo mesmo, com as consequências daquelas cenas ou daqueles traumas ou daqueles momentos psicológicos tão violentos que, sem dúvida, haviam provocado nele determinada função e o haviam feito progredir psicologicamente em direção a um momento posterior. Parecia-me oportuno acompanhá-los também nestes momentos

aparentemente secundários, nos quais se teria a impressão de que não havia nenhum motivo para ver que rostos possuíam ou quais eram seus gestos, suas atitudes. Considero, porém, que justamente nos momentos em que os personagens abandonam a si mesmos (e quando digo personagens, digo também atores, porque muitas vezes eu acompanhava os atores sem que eles sequer percebessem, ou até mesmo quando acreditavam que o enquadramento havia terminado. Em *Crimes da alma* fiz este jogo muitas vezes com Lucia Bosè. Ela achava que havia acabado, eu lhe dizia por trás "Continue", ela continuava e eu continuava a filmar), abria-se para mim a possibilidade de ver na tela movimentos espontâneos que talvez de outro modo eu não houvesse conseguido provocar (sobretudo, no caso de Bosè, em uma garota que não tinha um talento evidente como atriz ou, pelo menos, ainda não possuía a experiência e nem a técnica para alcançar determinados resultados sem qualquer preparação). Todo este trabalho está na base dos resultados de *A noite* (La notte, 1961). A partir daí, quero dizer (e isso também é algo que posso dizer somente hoje, porque somente hoje me dou conta de fato daquele que foi o caminho que percorri, bom ou ruim que tenha sido), eu acho que cheguei a me desnudar, a me livrar de muitas coisas, que na época eram preocupações até formais. Digo formais não no sentido que eu quisesse absolutamente atingir resultados figurativos específicos. Não é isso. Nunca me preocupei com isso. Mas sempre me preocupei em tentar dar, através de um empenho figurativo próprio, um maior fascínio à imagem, para fazer com que uma imagem, composta de um modo específico, me ajudasse a dizer o que queria dizer com aquele enquadramento, e ajudasse o próprio personagem a exprimir o que devia exprimir, e além disso, criasse uma relação entre personagem e fundo, ou seja, o que está atrás do personagem. Creio, eu dizia, que realmente me livrei de tudo isto. Em certo sentido meu último filme, *A noite*, foi revelador para mim.

Em uma entrevista que dei para um jornal francês me perguntaram: "Como você chegou a fazer esse argumento?". Eu devo dizer que nunca tinha pensado em como eu tinha chegado a fazer *A noite*. Porque nunca se pensa como se faz um argumento; o argumento se escreve sozinho, vem à cabeça. Refletindo, porém, sobre essa pergunta fiz uma descoberta pequeninníssima e pessoal. Esta: comecei a pensar em todos os meus argumentos muito antes de

realizá-los. Por exemplo, o argumento de *Crimes da alma* era um argumento com o título "*La casa sul mare*", que eu escrevi quando ainda estava na Scalera, ou seja, antes de ir à França com Carné, em 1942. Eu o realizei em 1950. Escrevi o argumento de *O grito* (Il grido, 1957) antes de realizar *As amigas* (Le Amiche, 1955), depois o deixei descansar e o realizei muito tempo depois. Escrevi o argumento de *A noite* muito antes de *A aventura* (L'avventura, 1960), mas não estava muito convencido. Era um argumento coletivo. Aliás, antes desse argumento, eu tinha escrito outra história, que era a história de uma festa. E era, um pouco transfigurada, a história de uma festa da qual eu havia participado. Era um argumento que se chamava "Baldoria" e que Ponti queria comprar. Mas eu me recusei a lhe ceder o texto exatamente porque essa história coletiva não me convencia completamente, e a deixei de lado. Voltei para esse argumento alguns anos depois e escrevi o que depois virou *A noite*. Esse argumento também tinha um personagem principal que era o da mulher, mas era a história de uma mulher feia com a qual acontecia mais ou menos o que acontece com a protagonista de *A noite*. O fato de que era feia, porém – e percebi isso mais tarde –, mudava todas as relações com os personagens, porque fazia supor que o declínio dos sentimentos do marido fosse provocado justamente pela feiura dela. Além disso, havia muitas outras histórias coadjuvantes. Tudo isso não me entusiasmava e deixei o argumento de lado. Depois fiz *A aventura*, que tinha escrito havia muito tempo, durante um cruzeiro.

Esse também era um argumento no qual eu havia pensado muito tempo antes, justamente porque eu tinha sido testemunha do desaparecimento de uma garota que não havia mais sido encontrada. Esse fato, embora na época não tenha me dado nenhum motivo para criar um filme a respeito, não me deixara indiferente, até porque, repito, eu havia participado de todas as buscas feitas por esta moça, que de fato sumiu no nada e nunca se soube mais nada. Mas a coisa em si não me interessava. Durante o cruzeiro o episódio da garota desaparecida voltou à minha mente e então os vários motivos se combinaram e surgiu o argumento de *A aventura*. Depois voltei para a outra história. Lembro-me de que quando ainda era a história de uma mulher não bonita, eu a ofereci a Giulietta Masina e discuti o assunto com ela e Fellini. Masina, no entanto, tinha compromissos

no exterior e, portanto, não podia me dar uma resposta de imediato. Então deixei de lado esse argumento porque não me interessava mais naquele momento. Voltei a ele depois de *A aventura*, porque me veio à mente que não podia ser apenas a história de uma mulher, e por isso ser um fato limitado, mas podia ser também a história de uma mulher e do marido. Assim, reforcei o personagem do marido, para que houvesse aquela intertemática. Havia os motivos que diziam respeito à crise profissional do marido, os motivos, ligados à primeira, que tinham a ver com sua crise conjugal, a crise conjugal da esposa e também a crise intelectual da mulher. Era uma série inteira de motivos. Ao chegar a esse ponto, decidi fazer o filme. Quero dizer que, pouco depois, ao longo das várias fases de trabalho nesse argumento, eu não fiz outra coisa além de enxugá-lo de tudo o que havia nele antes; todos os outros personagens quase desapareceram. Ficaram apenas, justamente nus como vocês os viram, os dois personagens principais. Todos os fatos que antes enriqueciam o argumento, que eram muito mais precisos, muito mais relacionados, em certo sentido, também eliminei exatamente para deixar que a história tivesse seu curso interno e que até mesmo atingisse, se fosse possível, um suspense interno, que não tivesse mais um laço com o exterior a não ser através dos atos dos personagens, que correspondiam, no fim das contas, aos seus próprios pensamento, às suas angústias. Acho que também fiz esse trabalho de enxugar, repito, em tudo o que diz respeito ao meu trabalho em geral.

De filme em filme, aos poucos eu fui eliminando em primeiro lugar certos tecnicismos, certos preciosismos técnicos. Dos quais devo dizer, porém, que não me arrependo agora, porque sem eles eu talvez não tivesse chegado a atingir uma simplicidade maior. Até mesmo agora eu posso tomar a liberdade de fazer, e faço, erros de gramática. Faço-os de propósito porque acho que consigo uma maior eficácia. Por exemplo, certo uso não ortodoxo de "campo" e "contracampo", certos erros na direção de olhares ou movimentos. Portanto, eliminei muitas preocupações e superestruturas técnicas, eliminei tudo o que podia ser os nexos lógicos da história, os saltos de sequência em sequência, pelos quais uma sequência servia de trampolim para a sucessiva; justamente porque me pareceu, e tenho absoluta convicção disto: hoje o cinema deve ser ligado à verdade, e não à lógica.

A verdade da nossa vida cotidiana não é mecânica, convencional ou artificial como em geral as histórias, do jeito que são construídas no cinema, nos mostram. O ritmo da vida não é equilibrável, é um ritmo que ora corre, ora é lento, ora é estagnado e outras vezes é frenético. Há momentos de marasmo e há momentos rapidíssimos, e acho que tudo isso deve ser sentido na história de um filme, para permanecermos fiéis a este princípio de verdade. Não digo isso para dizer que se deve seguir de modo subserviente os acasos da vida, mas porque considero que através dessas pausas, através dessa tentativa de aderência a uma determinada realidade interna e espiritual, e moral também, surja o que hoje deve ser cada vez mais qualificado como cinema moderno, ou seja, um cinema que não leve tão em conta os fatos externos que acontecem, mas o que nos move a agir de certo modo e não de outro. Porque este é o ponto importante: nossas ações, nossos gestos, nossas palavras são apenas as consequências de uma posição pessoal nossa em relação às coisas deste mundo. É por isso que me parece mais importante hoje em dia tentar fazer um cinema também literário, também figurativo. (Estou falando, é evidente, por paradoxo: porque não creio absolutamente que exista um cinema literário, um cinema figurativo. Existe o cinema, que encerra em si a experiência de todas as outras artes e se serve delas como acredita, livremente). Acho que é importante hoje em dia que o cinema caminhe em direção a esta forma interna, a estes modos absolutamente livres, assim como é livre a literatura, assim como é livre a pintura, que chega à abstração. Talvez o cinema também um dia chegue à abstração; talvez o cinema também chegue a construir a poesia, o poema cinematográfico com rimas. Hoje nos parece absolutamente impensável, ainda assim talvez até o público passe a aceitar este gênero de filme aos poucos, justamente porque há algo que se move, há algo que por sorte o público também vai sentindo e que creio ser a razão pela qual, hoje, alguns filmes "difíceis" começam a fazer um sucesso até comercial, e não ficam mais nas cinematecas, não ficam mais nas gavetas, mas chegam às grandes massas e, aliás, devo dizer, com muita frequência quanto mais fundo vão, mais são compreendidos. (É, por exemplo, o que está acontecendo com *A aventura*. Nos últimos dias, *A aventura,* na França, quanto mais fundo vai nas pequenas salas de província, mais é seguida com interesse. Em Bordeaux e nas cidadezinhas nos

arredores de Bordeaux, *A aventura* teve arrecadação superior à de *Ben-Hur* (1959). Pensem um pouco se há alguns anos isso teria sido possível. É extraordinário, e não digo que isso é mérito meu, mas digo que é mérito do cinema. Porque deste modo, seguindo em frente, nós encontramos o caminho já aplainado).

Acho que falei até demais. Mas disse as coisas com muita sinceridade e isso é importante. Agora, se alguém quiser me fazer perguntas ficarei muito feliz em responder.

L. FIORAVANTI Obrigado, Antonioni, pela sinceridade com a qual você falou, pelo exame crítico-histórico que fez da sua atividade, que me parece responder a um arco profissional feito de convencimentos bem planejados. Acredito que nossos alunos, que o escutaram com extremo interesse, certamente apreenderam ensinamentos úteis. Então vamos dar início ao nosso pequeno debate.

ENZO BATTAGLIA Em relação ao enquadramento da parede branca em A Noite, pelo qual, em determinado momento, a protagonista se move, aparecendo quase esmagada por ela: era um enquadramento pensado e previsto no roteiro, ou improvisado no local da filmagem? Ou seja, queria saber até que ponto o senhor planeja os enquadramentos e até que ponto se deixa levar pelo ambiente.

ANTONIONI Acredito que em todas as coisas de caráter artístico existe, antes de mais nada, uma escolha. Esta escolha por parte do autor é, como dizia Camus, a revolta do artista contra o real. Portanto, todas as vezes em que me vejo tendo que filmar determinadas sequências em um ambiente real, é importante que eu chegue ao lugar marcado em um estado de "virgindade". Porque do choque do ambiente com meu estado de espírito pessoal, no momento em que estou prestes a filmar, acho que surgem os melhores frutos. Não gosto de pensar e nem de estudar uma cena na noite anterior ou nos dias que precedem as filmagens. Gosto de estar sozinho no ambiente onde devo filmar e começar a sentir o ambiente, primeiramente sem os personagens, sem as pessoas. Porque é o modo mais direto de recriar o ambiente, de começar a se relacionar com o próprio ambiente, o modo mais simples de deixar que o ambiente nos sugira algo. Naturalmente nós

estamos predispostos positivamente em relação àquele ambiente, já que o escolhemos e, portanto, sabemos que naquele lugar existe a possibilidade de ambientar determinada cena. Trata-se apenas de inventar – porque esta também é uma fase de invenção – a sequência, adaptando-a justamente às características peculiares do ambiente. Por isso, eu (este é o meu método de trabalho) fico sempre uma meia hora no lugar onde tenho que filmar, tanto nas cenas externas quanto nas de estúdio. Depois chamo os atores e começo a experimentar a cena, porque este também é um modo de avaliar se a cena está boa ou não. De fato, pode acontecer que determinada cena pensada na teoria não mais dê certo, quando inserida naquele ambiente específico, e seja necessário transformá-la, modificá-la. Uma determinada fala, dita para uma parede ou dita para o fim de uma rua, pode mudar de significado. Assim como uma fala pronunciada por um personagem em plano americano ou de frente muda seu valor; assim como pode mudar o valor de uma fala se a câmera está alta ou baixa. Todas essas coisas, o diretor (repito, este é o meu método de trabalho) só percebe quando está no local de trabalho e começa a movimentar os personagens de acordo com as primeiras sugestões que vêm a partir do fato de estarem ali. Por isso, é raríssimo que eu tenha enquadramentos já estabelecidos na mente. É claro que na fase de preparação de um filme, um diretor cria imagens na mente, mas é sempre perigoso se apaixonar por essas imagens pensadas, porque depois ele acaba perseguindo a imagem pensada abstratamente em uma realidade que não é mais a mesma que se apresentava no papel. Em vez disso, é muito melhor se adequar a uma nova situação, até porque – e o discurso se amplia um pouco – vocês sabem que hoje os roteiros não são mais os chamados roteiros rígidos, mas estão se tornando cada vez menos detalhados, cada vez menos técnicos. São anotações que o diretor faz, é um modelo no qual se trabalha ao longo das filmagens. Exatamente porque a chamada improvisação no cinema nos vem da relação, como eu dizia há pouco, entre o ambiente e nós, nos vem até mesmo, eu me atrevo a dizer, da relação do diretor com as pessoas que estão ao seu redor, tanto os habituais colaboradores profissionais, quanto as pessoas escolhidas por acaso na rua para

uma determinada cena externa. Quero dizer: a relação que se estabelece naquele momento com uma pessoa pode sugerir uma solução específica de uma cena em vez de outra; pode sugerir a mudança de uma fala; pode sugerir muitas coisas, por isso este também é um método de improvisação. Então, repito que dificilmente penso antes nos enquadramentos, mas penso neles no momento em que ponho o olho na filmadora, no ambiente no qual devo rodar a cena.

GIULIO CESARE CASTELLO Isso acontece nos ambientes naturais. E no set de filmagem?

ANTONIONI O que disse também vale para as cenas no *set* de filmagem.

CASTELLO Alguns dos coeficientes de estímulo inerentes a uma cena em ambiente natural não se sustentam em uma cena rodada em estúdio, que em certa medida sempre "obrigará" você, pelo menos por causa de cenografia, que foi construída de certo modo; não poderá fazer determinados movimentos, caso contrário teria que ter construído a cenografia de outro modo.

ANTONIONI Sem contar o fato que filmo cada vez menos no *set* (já é o segundo filme que faço sem pôr os pés no *set*), mesmo construindo no teatro, eu faço uma ideia minha, obviamente em cima dos esboços, do que pode ser a cena e a sugiro ao arquiteto, como é certo fazer, estabelecendo determinadas relações entre os ambientes. Mas quando me vejo no *set*, acho que naquele momento, e só naquele, tenho a clara sensação do que pode ser a cena que estou prestes a filmar. E também, considerando que o ambiente pode me dar, mesmo aquele ambiente lá, construído e planejado em certo sentido por mim, me dar algumas surpresas, pode me provocar mudanças, ideias novas. Eu nunca rejeito essas coisas. Mesmo ali, tento ficar sozinho por vinte minutos, meia hora, até mais.

ANTONIO PETRUCCI Uma vez você escreveu, se não me engano, que no momento em que você começa a filmar você se comporta um pouco como um escritor diante da página em branco. Sem dúvidas, porém, uma certa abordagem já é pré-existente, como é pré-existente no escritor, que não se coloca

diante da página em branco se não sabe com precisão absoluta o que deverá escrever.

ANTONIONI Não, eu acredito que corresponde, para continuarmos na comparação com o escritor, com o que o escritor pensa que possa ser a casa do próprio personagem, mas ainda não começou a descrevê-la. O esforço da criação está na descrição, assim como o esforço de representar uma determinada cena está justamente no ato de filmá-la. Agora existem mil maneiras de fazer Anna entrar em um cômodo e fazê-la dar um tapa em Giulio. Uma maneira é bonita e outras cinquenta mil são feias. Trata-se de descobrir qual é a bonita. Por isso, de fato, entrar em um ambiente novo é, para mim, como estar diante de uma página em branco, porque eu não tenho ideia de onde seja certo começar. As dúvidas me perseguem até o momento em que vejo o material projetado. Portanto, acho que mesmo o *set* de filmagem pode oferecer surpresas, bem neste sentido. Até porque no momento em que colocamos os atores na cena, então da relação entre ator e ambiente – e esta relação é absolutamente nova e impensada – vem a ideia de sua sequência, que muda dependendo de como acontecem os movimentos. Talvez tenha sido planejado um carrinho, mas o carrinho não é mais necessário etc. Na minha opinião, portanto, hoje em dia fazemos um filme realizando-o, ele é escrito ali, na filmadora.

CASTELLO Este método obriga você a filmar muito mais material do que o normal, do que a média. Por exemplo, para *A aventura* e *A noite* quantos metros você filmou?

ANTONIONI Não muitos. Não muitíssimos, pelo menos. Para *A aventura* filmei 53 mil metros, para *A noite*, 43, 44 mil. Logo, não é muito. Para *A aventura* filmei muito mais do que precisava justamente porque filmava em condições absolutamente absurdas. Conseguir ter uma ideia do filme enquanto ao meu redor aconteciam coisas tão violentas e, devo dizer, interessantes, que exigiam de mim um esforço em sentido contrário, ou seja, um esforço para repelir aquelas coisas para permitir que a história tivesse apenas o desenvolvimento que devia ter. Porque este foi o maior esforço durante a realização de *A aventura*. Tudo isso,

porém, me levava a ter todas as dúvidas possíveis, e por causa delas eu era obrigado a filmar muitas coisas a mais que sabia que talvez não fossem necessárias, mas por garantia eu tentava ter *dans la boîte*, como dizem os franceses.

CASTELLO Queria fazer outra pergunta, de caráter mais geral. Tomando como certo que tudo o que fez, você fez porque quis fazer, porque nunca chegou a um meio-termo com os produtores, há algo na sua obra que você rejeite, com o qual você esteja insatisfeito? Não digo insatisfeito considerando que qualquer artista sempre tende a ficar descontente com o que fez até ontem, mas algo que você considera que não deveria ter feito ou que deveria ter feito de outra maneira?

ANTONIONI Não é que eu esteja satisfeito com o que fiz, isso é natural e é lógico. Acredito, porém, que não existe um filme que me deixe mais insatisfeito do que os outros; mais do que isso são algumas partes de filmes que me deixam mais insatisfeito. São, por exemplo, *Os vencidos* (I Vinti, 1953), naturalmente, e algumas partes de *A dama sem camélias* (La Signora Senza Camelie, 1953). Em seu conjunto este é um filme que considero equivocado, justamente porque eu comecei mal, comecei por um personagem que não era mais o correto. Talvez outras pessoas achem que não seja verdade, mas para mim, que sabia o que queria fazer, resta a amargura de ter tido que provocar mudanças demais à primeira ideia. No entanto, existem sequências que ainda hoje eu faria de novo do mesmo jeito. Em *Os vencidos*, em particular no episódio italiano. No episódio francês, também mudaria muitas coisas; conheço mais a França. Talvez o episódio inglês eu deixasse como está. É muito difícil, porém, julgar deste modo, porque me parece que mesmo em *A aventura* existem coisas de que não gosto mais; em *A noite* também. De *A noite*, além do mais, ainda não consegui gostar porque estou dentro demais dele; chega-se a um ponto em que o diretor tem náusea do filme, por isso ainda não me distanciei o suficiente para poder avaliá-lo.

FIORAVANTI De *A aventura*, quais são as partes que mais o deixam insatisfeito?

ANTONIONI Por exemplo, hoje eu filmaria de um jeito diferente toda a festa final. Não

digo que não esteja bom assim, digo que faria diferente a festa final, talvez pior, mas de um jeito diferente. Além disso, algumas coisas da ilha, por exemplo, algumas coisas com o pai, algumas coisas com o helicóptero. Não sei se vocês viram a edição integral ou a mais curta; se não havia a cena com o helicóptero, era a cortada: em relação à edição francesa, faltam cerca de 55 metros.

KRYSTYNA STYPULKOWSKA Queria falar antes de mais nada de *A aventura*, ou mais exatamente do significado final de *A aventura*, de sua concepção.

Entendo que nunca seria preciso fazer tais perguntas a um diretor e peço desculpas por isso, mas nós passamos muitas horas, até mesmo noites inteiras, discutindo, porque cada um de nós via esse problema de um modo diferente. Alguns diziam que se trata de uma concepção da vida e do homem quase, eu diria, pascaliana, que, além de tudo, expõe a solidão de cada homem, seu fracasso perpétuo, sua humilhação, a estrada sem saída que ele percorre. Já outros encontram nesse final, por mais que seja arrebatador, uma concepção talvez mais otimista do que a de todos os seus demais filmes. O que acha disso?

A segunda pergunta, apesar de muito banal, me interessa enormemente pelo fato de que sou aluna do curso de atuação. De que modo o senhor trabalha com os atores? Quero dizer, mais exatamente: o senhor muda o método de trabalho de acordo com a personalidade dos atores? Dou um exemplo, citando três atrizes muito diferentes uma da outra que trabalharam com o senhor: Lucia Bosè, Jeanne Moreau, Monica Vitti.

ANTONIONI Creio que seja oportuno que eu leia para vocês, porque trouxe propositalmente, achando que pudesse ser útil, o que eu disse na entrevista coletiva na ocasião do lançamento em Cannes de *A aventura*. Reflete muito bem meu pensamento sobre os motivos e as considerações que me levaram a fazer *A aventura* e responde razoavelmente bem, em linhas gerais, à pergunta da senhorita, à qual responderei mais diretamente depois.

"Hoje o mundo é ameaçado por um desequilíbrio gravíssimo entre uma ciência toda planejada conscientemente em direção ao futuro, disposta

a renegar a si mesma todos os dias para adquirir uma fração deste futuro, e um mundo moral enrijecido, estilizado, que todos percebemos como tal e que todos também contribuímos para manter de pé por covardia ou por preguiça. Onde é mais fácil entender este desequilíbrio? Qual é sua zona mais exposta, mais sensível, mais dolorosa, digamos? Pensem em um homem do Renascimento, em sua alegria, sua plenitude, sua atividade múltipla. São homens grandes, homens técnicos, e também realizadores, que sentem sua dignidade, sua importância por serem homens, a plenitude ptolemaica do homem. Depois o homem se descobriu copernicano, projetado levemente para os limites de um universo desconhecido.

Hoje nasce um homem novo, com todos os medos, os terrores, os balbucios de uma gestação. E, o que é ainda mais grave, este homem imediatamente encontra nos ombros uma bagagem pesada de sentimentos que não é sequer exato definir como velhos e ultrapassados; pelo contrário, são desadequados, condicionam sem ajudar, atrapalham sem sugerir uma conclusão, uma solução. Ainda assim parece que o homem não consegue se livrar dessa bagagem. Age, ama, odeia, sofre sob o impulso de forças e de mitos morais que não deveriam, hoje, às vésperas de chegarmos à lua, ser os mesmos da época de Homero; mas o são. De suas cognições técnicas ou científicas erradas o homem está disposto a se livrar de imediato. Nunca realmente como hoje a ciência foi tão humilde, tão pouco apodítica. Nos sentimentos, ao contrário, reina a estilização absoluta. Nós, nos últimos anos, os aprofundamos, os dissecamos, os analisamos até a exaustão. Disso fomos capazes, mas não de encontrar novos, não de nos dirigirmos ao menos a uma solução para este desequilíbrio cada vez mais grave e acentuado entre homem moral e homem científico.

Naturalmente, não quero e nem posso resolvê-lo – eu seria um moralista –, e nem o meu filme é uma denúncia ou um sermão: é um relato por imagens onde eu espero que seja possível perceber não o nascimento de um sentimento errado, mas o modo com o qual hoje erram-se os sentimentos. Porque, repito, existe uma moral velha, velhos mitos, velhas convenções. E todos nós

sabemos que são velhos e ultrapassados e ainda assim os respeitamos. Por quê? Não é a anarquia sentimental a conclusão à qual chegam meus personagens. No máximo, chegam a uma forma de piedade recíproca. Isto também é velho, vocês me dirão. Mas o que nos resta fazer se não conseguimos ser outra coisa? O que vocês acham que é o erotismo hoje imperante na literatura e espetáculo? É um sintoma, o mais fácil, talvez, o mais compreensível na doença dos sentimentos. Mas não existiria o erótico, ou seja, doentes de Eros, se Eros fosse saudável, e por saudável quero dizer correto, adequado à medida e à condição do homem. Mas existe um desconforto, e como acontece com todos os desconfortos o homem reage, mas reage mal, apenas sob o impulso erótico, e é infeliz. A catástrofe em *A aventura* é um impulso erótico deste tipo; infeliz, mesquinho, inútil. Saber criticamente, como o protagonista de A aventura sabe, que o impulso erótico ao qual se submete é vulgar e inútil, não basta e não é necessário. Eis o desmoronamento de um mito: que baste saber, conhecer-se criticamente, analisar-se nas ramificações e nas complicações. Não basta de nenhum modo uma operação assim. Permanece apenas preliminar.

Vive-se uma aventura todos os dias. Cada encontro sentimental, moral ou dialógico que seja. Porque, apesar de sabermos que as velhas tábuas da lei suportam apenas escritos já decifrados demais, nós teimamos, com uma obstinação que somente ironicamente eu queria definir como comovente, em ser fiéis a elas. Assim, o homem moral que não tem medo do desconhecido científico; hoje, tem medo do desconhecido moral. Partindo do medo e da frustração, sua aventura só pode se resolver com um jogo de xadrez.

Pois bem. Foi isso que li na França. Parece-me que se pode deduzir dessas premissas o que é o significado desse final, embora, querendo, possa ser considerado metade pessimista e metade otimista. Georges Sadoul fez uma pequena descoberta, que depois coincidia – quando ele me disse – com as intenções com as quais rodei o último enquadramento do filme. Não sei se vocês se lembram. De um lado se vê o Etna branco de neve e do outro, o muro. O muro corresponde ao homem e o Etna corresponde um pouco à posição da mulher. Portanto,

o fotograma está exatamente dividido em dois; a metade do muro corresponde à parte pessimista enquanto a outra metade, à parte otimista. Mas a relação entre os dois não sei se será duradoura ou não, mas já é um resultado que estas duas pessoas não se separem. É um resultado, visto que a garota não foge do homem, mas fica lá e o perdoa. Até porque em certo sentido descobre-se um pouco como ele. No mínimo porque, a partir do momento em que supõe que Anna voltou, ela também tem este terror: tem medo de que tenha voltado, tem medo de que esteja viva; portanto, nela também o sentimento de amizade acabou, como acabou nele o sentimento de amor pela morta, e talvez esteja se corrompendo o sentimento por ela. No entanto, o que mais pode fazer senão ficar perto dele? Se não há esse *trait d'union* da piedade, exatamente, que também é um recurso. Em *A noite*, os personagens vão um pouquinho mais além. Em *A aventura*, só se comunicam por este *trait d'union* da piedade; não falam. Em *A noite*, os personagens se falam, se comunicam, são conscientes do que está acontecendo com eles. Porém o resultado não muda. Existe, por parte do homem, hipocrisia (e aqui o discurso iria um pouco além): rejeita a conversa justamente porque sabe que se aceitasse falar naquele momento, seria o fim. Mas esse também é um modo de querer que a relação continue, portanto é o lado mais otimista da situação que se mostra.

CASTELLO Acho que é um pouco ridículo querer estabelecer se um final é otimista ou pessimista. De todo modo, notei que há certa discrepância de opiniões. Eu acho claramente mais otimista o fim de *A aventura* do que o de *A noite*. Ainda assim, existem pessoas que acham o outro mais otimista.

ANTONIONI Uma vez fizeram a Pirandello, quando estava em uma situação semelhante, algumas perguntas sobre seus personagens, sobre as cenas, sobre suas peças. E ele respondeu: "E eu sei lá? Sou o autor". A segunda pergunta da senhorita foi sobre a atuação. Em relação aos atores, tenho ideias que são pessoais, não sei se são certas ou erradas. Hoje, fazendo um balanço do que foi meu trabalho com os atores, posso dizer que trabalhei de certo modo porque não estava disposto a trabalhar de outra maneira,

porque sentia que estava certo assim, porque fazendo desse jeito eu percebia que conseguia determinados resultados que com outro sistema eu não conseguia. E, além disso, também porque não sou como aqueles diretores, como De Sica e Visconti, que podem fazer com que o ator "veja" a cena, que a interprete. E esta é uma coisa que eu não saberia fazer porque não sei atuar. Creio, porém, que sei o que quero do ator. Para mim, um ator não deve compreender. Esta é a grande dificuldade que sempre encontro no início das relações com os atores, sobretudo com alguns atores estrangeiros. Se fosse certo que um ator devesse compreender, o melhor ator seria o ator mais inteligente, o que não é verdade; a realidade nos demostra com frequência que a verdade é o contrário. Quanto mais um ator se esforça para entender o significado de uma cena, quanto mais tenta aprofundar determinada fala, uma sequência, o próprio filme, mais ele põe obstáculos entre sua espontaneidade natural e a realização daquelas cenas. Sem contar com o fato que, fazendo isso, se torna de certo modo diretor de si mesmo. E isso é um estrago, mais do que uma vantagem. Agora, acho que não é preciso solicitar ao ator que faça seu cérebro trabalhar, e sim seu instinto, de qualquer modo. Não sou eu, diretor, que tenho que tentar descobrir quais são meus planos em relação a ele. Porque, caso contrário, se revelá-los a ele, ele vem a ser uma espécie de cavalo de Troia na minha cidadezinha, que é somente minha porque eu sei o que quero dele e sei muito bem se aquilo que ele me dá não está bom ou está bom. Eu o vejo, porque para mim o ator é um elemento de um determinado enquadramento, assim como é um elemento daquele enquadramento um muro, uma árvore, uma nuvem; e a atitude do ator, assim como eu a modifico, só faz modificar o próprio enquadramento. Só eu posso saber se aquela mudança é oportuna, ou se não é; não o ator. E, como eu dizia a vocês antes, uma fala dita pelo ator com a máquina alta tem um significado, com a máquina embaixo tem outro, com a máquina ao lado, outro, de perfil tem um e de frente mais outro. Tudo isso são coisas que somente o diretor, que vê o quadro, pode avaliar. O ator, não. E, assim, também a entonação. A entonação é um ruído antes

de ser uma fala. É um ruído que, modificado, deve fundir-se com os outros ruídos daquela imagem e são ruídos que, naquela imagem, no momento em que o ator interpreta, não existem ainda. São coisas que o ator desconhece e que o diretor, por sua vez, sabe. Mas não acabou. A improvisação também entra nesta ordem de trabalho. Justamente porque no momento em que o ator interpreta, seguindo minhas sugestões, uma determinada cena, e erra, estou acostumado a deixá-lo errar. Eu o deixo errar por um bom tempo porque quero, naquele momento, ver, antes de mudar sua atuação, quero perceber se os erros que ele está fazendo não podem me ser úteis. Porque naquele momento seus erros são a coisa mais espontânea que ele me dá. E, portanto, é do que eu preciso: sua espontaneidade, mesmo a contragosto por parte dele. Muitas vezes experimento determinadas cenas, determinadas reações com discursos que não têm nada a ver com a cena em si e fico enormemente constrangido quando os atores me pedem explicações. Exatamente porque eu quero poder dizer a eles até certo ponto, não mais que isso.

Quando eu fiz *O grito*, aquela ótima atriz que é Betsy Blair quis ler comigo o roteiro e a cada fala me pedia explicações. Eu passei as duas horas mais infernais da minha vida, porque fui obrigado a inventar significados que não existiam; no entanto, eram os significados que ela queria que eu lhe dissesse, e ficou satisfeita. Precisamos levar em conta isso também. Há outro motivo: se fosse mesmo necessário sempre explicar a cena para um ator, também seria verdade que para qualquer ator (já que o significado da cena não muda para mim) eu deveria dar a mesma explicação. Mas isso não é verdade. Porque sei que para um ator devo dizer determinadas coisas de certa cena; para outro devo dizer outras. Porque conheço seu temperamento, porque entendi como reage, porque sei que, ao tocar em certos pontos seus, ele responde de certa maneira, tocando em outros pontos, responde de outra maneira. Isso também demonstra que com os atores não é possível usar sempre o mesmo sistema. Para mim, aquela cena continua igual, mas tenho que mudar meu método, minhas explicações de acordo com os atores, para

obter de cada um determinados resultados.

STEFANO SATTA Embora *A aventura* e *A noite* terminem com dois reencontros (o senhor falou em piedade), e *O grito*, por sua vez, termine com um suicídio, me parece que tanto *A aventura* quanto *A noite* são impregnados de angústia e de desespero, mais do que *O grito*. Queria saber do senhor a que isso se deve, se por acaso é devido ao diferente ambiente social tratado.

ANTONIONI Esta é uma pergunta à qual os críticos podem responder muito melhor do que eu. O senhor não me faz uma pergunta, me faz uma observação. Ou seja, me diz que em *A Aventura* e em *A Noite* foram alcançados determinados resultados que em *O grito* não foram obtidos. Quando me diziam – em relação a *O grito* – que eu era frio, cínico, até mesmo desumano, evidentemente não levavam em conta o esforço de caráter expressivo que eu fazia, talvez inconscientemente, e que, depois, se manifestou com os outros dois filmes. Talvez esses dois filmes expliquem um pouco *O grito*, que é um filme que, se fosse reexibido hoje, quem sabe conseguisse na Itália um sucesso maior do que teve na época. Eu acho que posso dizer que *O grito* era um filme mais pessimista, mais desesperado, talvez até porque eu mesmo, naquele momento da minha vida, estava em um estado peculiar de depressão.

SATTA Eu gostaria de ser mais específico. Em *O grito,* encontrei maior calor humano do que me pareceu encontrar em *A aventura* e em *A noite.*

FIORAVANTI Ele quer dizer: *O grito* termina com um suicídio, portanto, da maneira mais dramática e trágica; mas na realidade este filme é mais otimista, sob certos aspectos, do que *A noite* e *A aventura,* que lhe parecem mais frios, embora haja, em certo sentido, alguns vestígios de esperança.

ANTONIONI Mas a partir do momento em que esse calor humano não serve ao protagonista para se salvar, não serve para evitar sua ruína, creio que, como conclusão, esta seja mais pessimista do que as demais. Não sei. Apesar de tudo, esse calor humano do personagem de *O grito* não serve para "criar vínculo". É uma pessoa que não tem mais vínculo com a vida.

SATTA Queria fazer outra pergunta. A propósito da cena final de *A noite*, tive a sensação de que o filme saía do seu estilo, no sentido que, enquanto o senhor às vezes foi acusado de deixar seus personagens falarem pouco, no fim de *A noite* acontece quase o contrário. Quase parece que, com aquela conversa final entre marido e mulher, o senhor quer dar uma explicação sob medida para os espectadores.

ANTONIONI Não sei se aquele final dá esta sensação. Na realidade, aquela conversa longa, que na verdade é quase um monólogo, um monólogo dela, quer ser a marca do filme, quer tornar claro o sentido efetivo do que aconteceu. A mulher ainda está disponível para o discurso, para a análise, para o exame das razões que estabeleceram o fracasso da união deles. Mas entra em choque com a recusa do homem, sua negativa, seu não lembrar ou não querer lembrar, portanto, sua recusa ao raciocínio, sua incapacidade de buscar um novo ponto de encontro sobre pressupostos de análise lúcida, e o refugiar-se, em vez disso, em um contato irracional e desesperado, que não sabemos a que solução poderá chegar.

MARCO BELLOCCHIO Nós, eu, e acho que alguns de nós, não sabemos o que fazer com certas exortações genéricas que nos são ministradas com muita frequência. Nós somos esquecidos pelas pessoas que têm em mãos as rédeas do cinema. Resumindo, ninguém virá nos chamar, ninguém vai nos telefonar. Portanto, deveremos fazer nós mesmos o caminho com as nossas mãos, deveremos superar muitas incompreensões, deveremos superar muitas incertezas, muitas angústias que o senhor mesmo, todos vocês mais velhos, devem ter passado, devem ter vivido em silêncio. Pois bem, o senhor, ao ver-se diante de um jovem, o que saberá lhe oferecer? Não estou lhe pedindo a fórmula do sucesso ou o modo de chegar lá; estou pedindo apenas que, em determinado momento, no limite, nos confesse que não tem nada a nos dizer. Se tem algo para nos comunicar, ou se o senhor, como creio que quase sempre acontece, infelizmente já esqueceu. O problema do esquecimento é muito importante para o senhor, me parece. Encontrei-o em *A aventura*, e me parece que é um motivo fundamental. Mas gostaria de lhe perguntar se, diante de

um jovem que o olha, ou lhe pergunta algo, o senhor acha que pode lhe passar um calor humano.

ANTONIONI Podem existir muitas maneiras de responder à sua pergunta. Por ora, eu poderia lhe responder que não sou nem um moralista, nem um pedagogo. Faço filmes porque me interessa fazer filmes. O quanto a obra de arte deve ser educativa é um fato que deixo para outras pessoas a função de determinar; não me diz respeito. Essa é uma relação entre espectador e autor. Ou seja, faço filmes, e o senhor pode considerá-los bons ou ruins; cabe ao senhor extrair dos filmes determinados ensinamentos positivos ou negativos, não a mim fornecê-los. Eu já disse tudo quando fiz o filme. Repito: é uma relação entre filme e espectador, entre filme e jovem, não entre jovem e diretor. Porque caso contrário a relação se torna outra, torna-se uma relação pessoal, particular. Mas então o que poderia lhe dizer é o que qualquer pessoa mais velha que o senhor, e que tenha tido experiências de vida, poderia lhe dizer, independentemente do fato de ser ou não um diretor, ser ou não um artista. De todo modo, eu gostaria de alertar vocês, jovens, para não confundirem a solidão ou o isolamento, inevitável e transitório, dos jovens, com a solidão em geral, com a "Solidão". Porque aí o discurso muda, e deveria ser colocado em termos diferentes. Resumindo, me parece que o senhor formulou a pergunta em termos não muito específicos, e eu me sinto bastante constrangido em lhe dar uma resposta.

CHRISTA WINDISCH-GRÄTZ Entre *O grito*, *A aventura* e *A noite*, gostei especialmente de *O grito*. Gostei do final de *O grito* porque esclarece uma coisa, porque chega a uma meta, e é uma meta cruel demais, que não deveria ser assim, mas que é assim. Enquanto *A aventura* e *A noite* me deixam fria, porque não têm uma conclusão definida.

ANTONIONI Diz Lucrécio, que é certamente um dos maiores poetas que já existiram: "Nada se parece consigo mesmo neste mundo onde nada é estável. De estável há somente uma violência secreta que subverte tudo". Pense um pouco. Lucrécio dizia essas coisas em sua época, e são coisas de uma atualidade desconcertante, porque tenho

a impressão de que essa incerteza faz parte de todo o nosso tempo, a esta altura. É um tema filosófico atualíssimo. Agora a senhora não pode esperar de mim que eu resolva esses problemas, que eu lhe proponha determinadas soluções, até porque eu, que sou um burguês, que trato de dramas burgueses, não tenho os meios para isso. A burguesia não me dá os meios para resolver os problemas burgueses. Por isso eu me limito a indicar certos problemas, e não a propor soluções. Já me parece importante o suficiente indicá-los, tão importante quanto propor soluções.

BANG-HANSEN Gostaria de saber o quanto o senhor acredita que a lucidez possa ser uma forma de salvação ou de saída.

ANTONIONI Mas, veja, a lucidez não é uma solução. Ou melhor, eu diria que nos coloca em uma situação de maior desconforto ainda, porque onde existe lucidez a escala dos valores não tem mais razão de ser e, portanto, nos sentimos ainda mais perdidos. Claro, eu sou a favor da lucidez, porque esta é a minha posição de homem laico. É evidente que sou a favor desta solução, mas em certo sentido invejo aqueles que, em vez disso, podem obter de algum lugar a fé para resolver todos os problemas de suas vidas. Mas isso não acontece com todo mundo. O senhor me faz perguntas tão enormes que me sinto pequeno demais para poder responder.

PAOLO TODISCO Voltando às suas relações com os atores, o senhor disse que o diretor tenta criar no ator o personagem, quem sabe lhe dando um mínimo direcionamento, e depois vê como ele desempenhará determinado tema.

ANTONIONI Não, não é assim mesmo. Eu não deixo o ator fazer nada. Eu lhe indico tudo o que deve fazer.

TODISCO Está bem, então. A pergunta era esta: há três nomes de atores em seus filmes: Lucia Bosè, Steve Cochran, Monica Vitti. Três experiências, três tipos de atores muito diferentes: Lucia Bosè, por ter feito muito pouco antes de trabalhar com o senhor; Steve Cochran, por ter uma experiência em uma escola muito diferente da nossa; Monica Vitti vem do teatro. Qual dos três lhe criou maiores dificuldades?

ANTONIONI Steve Cochran. Porque é o menos inteligente.

CASTELLO Um momento. Há pouco você disse que não quer atores inteligentes; este era como você queria, do que está reclamando?

ANTONIONI Deixem-me explicar. Era menos inteligente no sentido que quando eu lhe pedia para fazer determinada coisa ele se recusava a fazer. Quando eu lhe impunha que seguisse literalmente certas instruções minhas, certos movimentos, certos deslocamentos concebidos em função de uma angulação específica ou de certo movimento de máquina, ele dizia incisivamente: "Não". "E por quê?" eu perguntava. "Porque não sou uma marionete". Bem, quando se chega a esse ponto… Existe um limite para tudo. Então eu tinha que dirigi-lo com alguns truques, sem nunca lhe deixar entender o que eu queria dele.

GUIDO CINCOTTI Das duas uma, porém. Ou no fim Cochran se resignou em seguir suas instruções, ou esse segundo e dissimulado sistema funcionou. Porque os resultados foram eficazes.

ANTONIONI Não, porque depois ele sempre fez tudo o que eu queria: só nunca se deu conta disso. Em relação a Lucia Bosè, eu devia dirigi-la quase com violência, colocando-a, antes de cada cena, no estado de espírito oportuno para aquela cena. Se era uma cena dolorosa eu devia fazê-la chorar, mas fazê-la chorar fora, por outros motivos; se era uma cena alegre eu devia fazê-la rir. Quanto a Monica Vitti, é uma atriz seriíssima. Vem da *Accademia*, portanto, possui uma técnica extraordinária. Mas muitas vezes, com ela também, acontecia de não concordarmos com certas soluções, então eu era obrigado a implorar para que não se intrometesse no que era o meu campo.

TODISCO Diz-se que o ator de teatro, o ator experiente de teatro, em geral cria dificuldades ao diretor de cinema. O senhor encontrou essas dificuldades, por exemplo, em Monica Vitti, que é uma atriz vinda do teatro?

ANTONIONI Não, eu não diria isso. Porque Monica Vitti é uma atriz muito moderna; portanto, no teatro também ela nunca tinha aquelas atitudes costumeiramente definidas "teatrais". Por isso não tive dificuldades. E, além do mais, Monica Vitti é extraordinariamente expressiva. Essa é uma grande qualidade

para um ator de cinema. Talvez no teatro esta expressão deva lhe servir menos: é uma qualidade que se existe, é melhor, mas se não existe, não importa muito; conta mais a atitude do ator do que sua expressão A trinta metros de distância a expressão se perde. Já no cinema, o importante é principalmente a expressão. E ela tem um rosto muito versátil.

MARCELLO DE FILIPPO Queria lhe fazer uma pergunta em relação ao problema da cenografia. Sobretudo nas relações entre personagem e ambiente. Para o senhor, a cenografia é uma consequência lógica de uma elaboração proposital em vista de situações psicológicas específicas?

ANTONIONI É sempre planejado, nunca há nada casual. A relação entre ator e ambiente é importantíssima porque, evidentemente, eu confio de fato no ambiente, tanto natural quando artificial, para os momentos psicológicos específicos, para que cada cena tenha sua maior eficácia, seu maior fascínio. É evidente que a cenografia é ligada ao personagem. O senhor também deve ter visto, acompanhando a realização de um filme, que, quando se posiciona o ator, contemporaneamente deve-se mudar o móvel de lugar, porque é preciso criar uma determinada composição, e uma determinada composição é mais sugestiva do que outra.

MARIO VERDONE Qual é a concepção que você tem atualmente da contribuição da música no filme? Digo atualmente porque nos pareceu que em seus últimos filmes esta contribuição está diminuindo.

ANTONIONI Para responder, eu deveria pedir ao maestro Fusco para sair, porque talvez não goste do que vou dizer. Eu acho que a música teve e pode continuar a ter uma grande função no cinema, porque não existe arte que o cinema não possa alcançar. No caso da música, além do mais, alcança quase materialmente, portanto a relação é ainda mais profunda. Porém, tenho a impressão de que esta relação esteja se transformando. Porque o que era a função da música até alguns anos atrás, digamos há cerca de dez anos, hoje não existe mais. Pedia-se à música para criar no espectador uma atmosfera especial, a fim de que as imagens chegassem mais facilmente ao próprio espectador. Essa era, de resto, a função do velho piano

na época do cinema mudo. O pequeno piano nos filmes mudos servia, primeiramente, para cobrir o barulho do projetor, e, depois, para ressaltar e dar uma maior força às imagens que passavam na tela no silêncio mais absoluto. Desde então essa relação mudou muito, mas em alguns filmes, hoje, a música ainda tem essa função. Uma função de comentário externo, de comentário destinado a criar uma relação entre música e espectador, não entre música e filme. Ainda hoje fazem-se filmes, sobretudo americanos, em que, se há uma batalha, ouve-se uma espécie de sinfonia com toda a orquestra, violenta, crescendo; se em vez disso for uma cena patética, então há violinos, porque se considera que violinos criam uma atmosfera patética, mas que naturalmente é adocicada e artificiosa. Isso me parece uma relação equivocada, uma relação que não tem nada a ver com o cinema, justamente porque se mantém propositalmente à margem do fato cinematográfico, é uma relação que se estabelece entre música e espectadores, do lado de fora da imagem.

Existem alguns filmes, porém, onde naturalmente a música entra de modo mais direto, complementando a imagem, aumentando o próprio significado da imagem, em um significado mais profundo. Então se vê, como em certas cenas de *A aventura*, ou como em *Hiroshima meu amor* (Hiroshima mon amour, 1959) – para citar um filme musicado pelo maestro Fusco – a música usada de um modo excelente. E devo dizer que ajuda muito, ou seja, exprime o que a imagem queria exprimir, funde-se com a própria imagem. Dito isso, devo dizer também, no entanto, que eu, pessoalmente, sou muito relutante em pôr música nos filmes, porque sinto a necessidade de ser enxuto, de dizer as coisas o mínimo possível, de usar os meios mais simples e o menor número de meios. E a música é um meio a mais. Eu confio demais na eficácia, no valor, na força e no poder de sugestão da imagem para acreditar que imagem não possa abrir mão da música. Porém, é verdade que preciso alcançar o barulho, que em tal caso tem uma função essencialmente musical. Então eu deveria dizer que ainda não foi inventada a verdadeira música para o cinema. Talvez cheguemos lá. Até que, porém, a música pode ser separada do filme para ser gravada em um

disco que tem uma validade autônoma, então devo dizer que essa música não é música para o cinema.

PETRUCCI A propósito, eu queria lembrar toda a sequência de *A noite* pelas ruas de Milão, com as buzinas que tocam e os barulhos das ruas. É claro que esses barulhos, essas buzinas, isolados daquela imagem, não fariam nenhum sentido. Mas em conjunto com aquela imagem têm uma função que é exclusivamente musical.

ANTONIONI Claro. Mas seria necessário que houvesse uma reciprocidade de relações. Ou seja, a imagem não pode abrir mão da música, assim como aquela música separada da imagem não tem mais nenhum valor, nenhuma validade.

VERDONE Pareceu-me sentir em seus últimos filmes uma sensibilidade especial pela arte contemporânea. Uma sensibilidade que não é dada pelo quadro de Morandi que se vê em *A noite* ou pelo quadro abstrato que se vê em *As amigas*, mas, em vez disso, uma sensibilidade no próprio enquadramento, na maneira de ver, por exemplo, uma parede branca ou o cascalho ou feixes de madeira pregados. Uma sensibilidade de uma pintura que quase não é pintura, como a de Burri, uma escultura de Consagra ou de outros artistas, eu poderia citar Vedova, Fontana etc. Eu gostaria de saber se isso é casual (e tenho certeza de que não, porque nada me parece casual nos seus filmes) ou se existe uma relação especial entre a arte contemporânea e seus últimos filmes.

ANTONIONI Sou um amante da pintura. É uma das artes que, com a arquitetura, vem logo depois do cinema para mim como escala de interesses. Gosto de ler livros de pintura e de arquitetura, de folhear volumes o tempo todo, de ir a exposições, de acompanhar; não para estar atualizado, mas porque é uma coisa que me apaixona, de que eu gosto. Portanto, acho que assimilei um pouco toda essa sensibilidade. Não me parece, fazendo enquadramentos, que eu recorra a aproximações diretas com certo quadro, com certo pintor; isso eu excluiria. É um fato indireto, que nasce espontaneamente, já que eu, acompanhando a pintura moderna, evidentemente me orientei em direção a certo gosto, em direção a certa maneira.

PETRUCCI Queria lhe fazer uma pergunta em relação ao que você mencionou na introdução, sobre aquilo que, no início, era uma tendência peculiar sua, do ponto de vista técnico, de usar por exemplo os enquadramentos longos, as tomadas longas, as panorâmicas longas. Não vimos mais nada disso nos últimos filmes. No entanto, houve uma evolução, eu diria, no seu modo de se exprimir, usando o meio técnico de um modo diferente. Se você pudesse falar sobre isso um momento com os alunos de direção, creio que seria muito interessante.

ANTONIONI Quando comecei *Crimes da alma*, como disse há pouco, eu não tinha prefixado que rodaria o filme daquela maneira, ou seja, minha técnica não era preestabelecida, estudada no papel. Mas quando comecei a montar no *dolly*, a acompanhar os personagens nas primeiras cenas, vi que o distanciamento não era necessário, e então continuei. Exatamente por essa necessidade, como dizia há pouco, de acompanhar os personagens até nos momentos menos importantes e aparentemente secundários. Porque evidentemente – e esta é uma descoberta que fiz só agora – me parecia sentir que expressaria melhor seus pensamentos, seus estados de espírito, acompanhando-os fisicamente com a filmadora. Mas depois, com o passar do tempo (e devo dizer que esse também é um trabalho que fiz de modo muito instintivo), percebi que aquele não era o melhor jeito, porque talvez daquele jeito eu levasse a atenção para os aspectos exteriores de um estado de espírito, mas não para o estado de espírito propriamente. Em vez disso, era necessário construir a cena e inventar os movimentos de máquina e a edição de modo diferente, de tal modo que, a partir da aproximação de um carrinho com um primeiro plano, de certa panorâmica com certo enquadramento precedente ou sucessivo, eu pudesse alcançar os resultados que queria. Em resumo, percebi que a técnica não era suficiente para obter aquele tipo de relato específico, que era necessário ir mais a fundo no próprio relato, mas que era preciso trabalhar mais a matéria escolhendo os objetos específicos dos enquadramentos de modo diferente.

FRANCO BRONZI Às vezes, falando com os alunos de direção, nós, alunos de cenografia,

nos vemos diante de ideias que para nós são um pouco estranhas. Muitos alunos de direção ou jovens diretores acham que a cenografia não é muito importante. Isto é, parece que, segundo eles, para obter o resultado expressivo, filmar uma cena em uma parede de uma casa ou em um muro reconstruído no teatro é mais ou menos a mesma coisa. De acordo com o seu modo de ver, a cenografia é um rival ou um fato determinante para o êxito expressivo de um filme?

ANTONIONI Eu não digo que não é: pode ser. Depende do tipo do filme que se faz. Por exemplo, nos próximos meses farei um filme para o qual acho que não precisarei de um *set*, mas logo depois, a não ser que eu mude de ideia ou alguma outra coisa apareça, farei outro a ser rodado quase inteiramente no *set*, porque é um filme em cores e eu quero intervir no uso da cor, ou seja, quero pintar o filme como se pinta um quadro, quero inventá-lo, não quero me limitar a fotografar cores naturais. Nesse caso, a cenografia é um elemento importantíssimo. Tenho que dizer outra coisa também, e é que quando se filma uma externa por causa da escolha de determinada paisagem, a função do cenógrafo é tão importante quanto no teatro. Existem alguns diretores hoje que fazem um pouco o que fiz e faço. Resnais, por exemplo, é um desses, e também alguns jovens, como Godard e outros. Intervêm justamente na paisagem natural, transformam-na, chegam a pintar paredes, acrescentar árvores. Não se trata de escolher um lugar e aceitá-lo como é. O lugar dá uma ideia suficientemente geral do que pode ser o ambiente necessário para o filme, mas mesmo do lado de fora é preciso intervir. É por isso, então, que a função do cenógrafo é importante.

GIAN LUIGI CRESCENZI No filme *As amigas,* existe o personagem do pintor, que é um personagem em crise (sua relação com a mulher, tanto no plano afetivo quanto no de trabalho). No filme *A aventura*, temos o personagem de um engenheiro civil que não constrói, não projeta, mas simplesmente faz cálculos em cima do *cimento. Em A noite,* Mastroianni é um escritor que se declara, embora um pouco de zombaria, em crise. Eu queria saber se esses três personagens, que têm uma analogia entre eles até no campo

sentimental, foram concebidos pelo senhor como se estivesse em busca de um personagem que possa concluir a situação desse homem ou se é pura coincidência.

ANTONIONI Parece-me estranho que o senhor ache que possa ser uma coincidência. É evidente que, quando escolho a profissão de um personagem para um filme meu, sei bem o que estou fazendo. Escolho intelectuais sobretudo porque são os que mais têm consciência do que está chegando a eles e têm uma sensibilidade, uma intuição mais sutil pela qual posso filtrar a realidade que me interessa expressar, seja realidade interior ou exterior. Mas, principalmente, são aqueles aos quais, mais que a outros, posso transferir os sintomas daquela crise que me interessa descrever. Porque é evidente que se eu pego um personagem insensível, o personagem de um bruto, este não tem problemas, e a história termina ali. Por isso, não sei o que o senhor pretende dizer. Se estou procurando um personagem único que resuma todos? Não entendi bem.

CASTELLO Quer dizer, talvez, se existe um desenvolvimento de um personagem ao outro. Se o seu é um caminho em direção a um personagem conclusivo na definição do intelectual em crise ou se cada um é independente do outro.

ANTONIONI Não, não acho que tendem para um personagem que possa concluir. Certamente farei um filme que concluirá esse ciclo dedicado, digamos assim, aos sentimentos. No filme que estou preparando agora, embora também seja baseado sobretudo nas relações sentimentais, em determinado momento, pela necessidade narrativa, elas perdem aquela preponderância que têm nos outros filmes para dar espaço a outros motivos.

BRONZI Queria fazer uma pergunta em relação ao filme em cores. O senhor pensa, de alguma maneira, em modernizar o que é hoje o cinema em cores?

ANTONIONI Impossível saber agora. Espero que consiga. Vamos fazer assim: nós nos veremos aqui de novo ano que vem, quando eu já terei feito o filme em cores. Então lhe responderei.

A NOITE, O ECLIPSE E A AURORA

Jean-Luc Godard

O deserto vermelho (Il deserto rosso, 1964) não é apenas o mais bem-sucedido dos filmes de Michelangelo Antonioni, mas também o mais novo e mais aberto, iluminando, assim, um inteiramente novo *Eclipse* (L'eclisse, 1962), e permitindo que essa obra ambígua possa finalmente adquirir a sua dimensão total. Em Veneza, durante o grande festival, Jean-Luc Godard conheceu Antonioni: muito rapidamente, em uma entrevista jogada pelos dois cineastas, a conversa sobre cinema se transforma em uma conversa sobre o mundo… Nenhuma surpresa. Para ambos cineastas, não há mais nada a fazer senão filmar, ou seja, tentar viver e compreender.

Publicado originalmente em Godard, Jean-Luc. "La nuit, l'éclipse, l'aurore". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 160, novembro de 1964, pp. 8-16. Tradução de Julio Bezerra

GODARD Seus três filmes anteriores – A aventura (L'avventura, 1960), A noite (La notte, 1961) e O eclipse – nos davam a impressão de uma linha reta, que avança, que procura; e agora você chegou a um lugar novo, chamado, possivelmente, de *O deserto vermelho*. Para esta mulher, talvez seja mesmo um deserto, mas para você, ao contrário, trata-se de algo maior, mais abrangente: é um filme sobre o mundo total, e não apenas o mundo de hoje…

ANTONIONI É muito difícil falar sobre esse filme agora. É muito novo. Eu ainda estou muito ligado às "intenções" que me levaram a fazê-lo. Eu não tenho a lucidez nem o distanciamento necessário para julgá-lo. No entanto, acho que posso dizer que, desta vez, não se trata de um filme sobre sentimentos. Os resultados obtidos nos meus filmes anteriores (seja bom ou mau, bonito ou feio) parecem-me desatualizados, obsoletos. O efeito é bastante diferente desta vez. Anteriormente eu me interessava mais pelas relações entre os personagens. Agora o personagem central se defronta mais com o meio social, o que quer dizer que encaro a minha história de uma forma muito

diferente. É demasiado simplista, como muitos têm feito, dizer que se trata de uma denúncia da desumanidade do mundo industrializado, onde o indivíduo é esmagado e conduzido à neurose. A minha intenção (embora muitas vezes saibamos muito bem de onde começamos, mas não tão bem onde vamos parar), ao contrário, foi traduzir a beleza deste mundo, onde até mesmo as fábricas podem ser muito bonitas… As linhas e as curvas das fábricas e as suas chaminés podem ser mais bonitas do que o perfil de árvores que estão já bastante acostumados a ver. O mundo é rico, vivo, útil. Para mim, devo dizer, esse tipo de neurose visto em *O deserto vermelho* é em grande parte uma questão de adaptação. Há pessoas que se adaptam, e há aquelas que ainda não o fizeram porque estão muito vinculadas às estruturas e estilos de vida que estão agora ultrapassados. Este é o caso de Giuliana. O que provoca a crise do personagem é a violenta defasagem entre a sua sensibilidade, sua inteligência, sua psicologia e o ritmo que lhe é imposto. É uma crise que não diz respeito somente às suas relações epidérmicas com o mundo, à maneira como percebe os sons, as cores, os personagens frios que a cercam, mas também ao seu sistema de valores (educação, moralidade, fé), que não são mais válidos e não mais a sustentam. Ela se vê, portanto, diante da necessidade de se renovar por completa, como mulher. É o que aconselham os médicos e o que ela tenta fazer. O filme, em certo sentido, é a história deste esforço.

GODARD Como, então, tratar do episódio da história que ela conta ao menino?

ANTONIONI Há uma mulher e uma criança doente. A mãe deve contar uma fábula para a criança, mas esta já ouviu todas as histórias que aquela conhece. É preciso inventar uma. Dada a psicologia de Giuliana, parece-me natural que esta história se transforme – meio sem querer – em uma espécie de fuga da realidade, em direção a um mundo onde as cores pertencem à natureza: é o mar azul e a areia rosa. As rochas assumem a forma humana, abraçam-se e cantam docemente.

Lembre-se da cena no quarto com Corrado. Ela diz, inclinando-se contra a parede: "Você sabe o que eu quero… Todos aqueles que me amavam…

tê-los todos aqui, ao meu redor, como um muro." Ela precisa de fato da ajuda deles para viver, pois tem medo de não ser capaz de fazê-lo sozinha.

GODARD O mundo moderno não seria portanto revelador de uma neurose muito mais antiga e profunda?

ANTONIONI O meio em que Giuliana vive acelera a crise da personagem, mas as razões de seus problemas devem, claro, ser buscadas nela mesma. Não é fácil determinar as causas e origens da neurose; ela se manifesta de muitas formas diferentes – e às vezes à beira da esquizofrenia, sendo seus sintomas muitas vezes parecidos com os sintomas neuróticos. É, contudo, através de uma exasperação semelhante do personagem que podemos tentar compreender a sua situação. Eu fui criticado por ter escolhido um caso patológico. Mas se eu tivesse escolhido uma mulher normal e bem-adaptada, não haveria drama. O drama pertence àqueles que não se adaptam.

GODARD Não haveria traços dessa personagem em *O eclipse*?

ANTONIONI A Vittoria de *O eclipse* é o contrário de Giuliana. Em *O eclipse*, Vittoria é uma menina calma, equilibrada, que pensa sobre o que faz. Não há nela nenhum elemento de neurose. A crise em *O eclipse* é da ordem dos sentimentos. Em *O deserto vermelho*, os sentimentos são um dado adquirido. Além disso, as relações entre Giuliana e seu marido são normais. Se perguntassem a ela: "Você ama seu marido?" Ela diria que sim. Até a sua tentativa de suicídio, sua crise é subterrânea, não é visível.

Devo ressaltar que não é o meio que dá origem à crise: ele apenas a fez explodir. Poderíamos, então, pensar que não há crise para além deste meio. O que não é verdade.

Ainda que não nos apercebamos disso, nossa vidas são dominadas pela "indústria". E por "indústria" não me refiro somente às fábricas, mas também aos produtos. Estes produtos estão em toda parte, eles entram em nossas casas, feitos de plástico ou outras matérias desconhecidas até bem pouco tempo. São vivamente coloridos, estão conosco onde quer que estejamos. Através da publicidade, sempre muito atenta à nossa psicologia e ao nosso subconsciente, tornamo-nos obcecados por eles. Eu posso dizer o seguinte: ao situar a

história de O deserto vermelho no mundo das fábricas, voltei-me para a fonte deste tipo de crise, que, como um rio, recebe milhares de afluentes e se divide em mil braços para finalmente dominar tudo e se espalhar por todos os lados.

GODARD Mas a beleza do mundo moderno não é também a resolução das dificuldades psicológicas dos personagens, ela não nos revelaria a vaidade?

ANTONIONI Não se deve subestimar a tragédia desses homens tão condicionados. Sem drama, tampouco haveria homens. Eu não acredito que a beleza do mundo moderno pode por si só resolver os nossos dramas. Eu acho que, contra isso, uma vez adaptado às novas habilidades para a vida, talvez se encontre novas soluções para os nossos problemas. Mas por que você me faz falar sobre essas coisas? Eu não sou um filósofo, e todos esses argumentos não têm nada a ver com a "invenção" de um filme.

GODARD Por exemplo: a presença do robô no quarto do menino, ela é benéfica ou maléfica?

ANTONIONI Na minha opinião, benéfica. Ao brincar com esses brinquedos, uma criança é capaz de se adaptar bem à vida que o espera. Mas agora voltamos à nossa conversa anterior. Os brinquedos são produzidos pela indústria, que, dessa maneira, influencia a educação das crianças.

Eu ainda estou atordoado por uma conversa que tive com um professor de cibernética da Universidade de Milão, Silvio Ceccato, que os americanos consideram como uma espécie de Einstein. É um sujeito formidável que inventou uma máquina que observa e descreve, uma máquina capaz de dirigir um carro, fazer uma reportagem a partir de um ponto de vista estético, ou ético, ou jornalístico etc. Não é a televisão: é um cérebro eletrônico. Este homem, que mostra também uma lucidez extraordinária, nunca proferiu, durante a nossa conversa, palavras técnicas que eu poderia talvez não ter compreendido. Bem, fiquei louco. Depois de um certo tempo, já não conseguia mais entender o que ele estava dizendo. Silvio Ceccato se esforçou para falar a minha língua, mas ele vinha de um outro mundo. Ao lado dele, havia uma menina de 24, 25 anos, bonita, de origem filisteia, sua secretária. Ela o compreendia perfeitamente. Na Itália,

geralmente são meninas muito jovens e simples, com diplomas nada mais do que modestos, que se envolvem na elaboração de programas para os cérebros eletrônicos: para elas, é muito simples e muito fácil falar de cérebros eletrônicos, o que não é nada fácil, pelo menos para mim.

Outro estudioso, Robert M. Stewart, me visitou há seis meses atrás em Roma. Ele tinha inventado um cérebro químico, e foi para Nápoles participar de um congresso cibernético e relatar sua descoberta, que é uma das mais extraordinárias do mundo. É uma pequena caixa montada em tubos, células cuja composição compreende o ouro, misturado com outras substâncias. Estas células vivem em um líquido químico, e vivem uma vida independente, elas têm reações: se você entrar no espaço, a célula terá uma certa forma, e se eu for, ela vai tomar uma outra forma etc.. Nesta pequena caixa, há apenas alguns milhões de células, mas a partir delas podemos novamente atingir o cérebro humano. Os cientistas as alimentam, as fazem dormir… Ele falou comigo sobre isso, tudo muito claro, mas tão incrível que, em algum momento, eu parei de acompanhá-lo. A criança que joga com o robô já na tenra idade não terá problemas com isso, será capaz de viajar, se o enviarmos, ao espaço em um foguete.

Eu olho para tudo isso com uma certa ansiedade, e gostaria de já estar neste novo mundo. Infelizmente, nós não estamos lá ainda, e é uma tragédia para as gerações como a minha, a sua, a do imediato pós-guerra. Eu acho que vamos viver transformações muito violentas nos próximos anos tanto no mundo quanto na interioridade dos homens. A crise de hoje tem essa confusão espiritual, essa confusão entre consciência, fé, política; esses são sintomas de futuras transformações. Então eu me pergunto: "O que é contado no cinema hoje?" E eu queria contar uma história com base nessas motivações que mencionei acima.

GODARD Os heróis do filme, no entanto, estão integrados à essa mentalidade. São engenheiros, eles fazem parte deste mundo…

ANTONIONI Nem todos. O personagem de Richard Harris é uma figura quase romântica, que sonha em escapar para a Patagônia, e não tem ideia do que fazer. Ele fugiu, e

acredita ter resolvido o problema de sua vida. Mas este problema está dentro dele e não fora. É curioso: basta ele encontrar uma mulher para entrar em crise, e ele não sabe se ele vai partir ou não, e isso o atormenta. Devo assinalar uma passagem do filme que circunscreve uma acusação do velho mundo: quando a mulher em crise precisa de alguém para ajudá-la, ela encontra um homem que se beneficia dela e dessa crise. Ela se vê diante de coisas velhas, e estas são as coisas velhas que bagunçam tudo e prevalecem. Se ela tivesse conhecido alguém como seu marido, ele teria agido de forma diferente. Ao menos inicialmente, ele teria procurado curá-la, e, em seguida, talvez… Ao passo que foi o seu próprio mundo que a traiu.

GODARD Após o final do filme, ela se tornará uma personagem como seu marido?

ANTONIONI Eu acredito que, após seus esforços para encontrar uma conexão com a realidade, ela acabará por chegar a um acordo com o mundo. Neuróticos têm convulsões, mas também momentos de lucidez que podem durar uma vida. Talvez ela tenha mesmo alcançado um acordo com o mundo, mas a neurose permanece nela. Acredito ter impresso essa ideia de uma continuidade de sua doença com aquela imagem desfocada: ela se encontra em uma fase estática. O que será de seu futuro? Eu teria de fazer outro filme para descobrir.

GODARD Você acha que a consciência desse novo mundo tem um impacto sobre a estética e o processo criativo do artista?

ANTONIONI Sim, acho que sim. Isso muda a maneira de ver, pensar, tudo muda. A *pop art* demonstra que estamos buscando outra coisa. Não devemos subestimar a *pop art*. É um movimento "irônico", e essa ironia consciente é muito importante. Os artistas da *pop art* sabem muito bem que o valor estético de grande parte do que eles fazem ainda não está maduro – exceto Rauschenberg, que é mais pintor do que os outros… Embora a máquina de escrever de Claes Oldenburg seja bem bonita… Eu a amo. É bom que este tipo de coisa exista, o que só faz acelerar o processo de transformação em questão.

GODARD Mas o cientista é consciente como nós o somos? Ele

pensa como a gente a respeito do mundo?

ANTONIONI Eu perguntei justamente isso ao Stewart. Ele me disse que seu trabalho tão especial teve definitivamente implicações em sua vida privada, mesmo em suas relações com a família.

GODARD E deveríamos preservar os sentimentos?

ANTONIONI Que pergunta! Você acha que é fácil responder? Tudo o que posso dizer sobre sentimentos é que eles devem mudar. Devemos… não é exatamente o que quero dizer. Eles mudam. Eles já mudaram.

GODARD Em romances de ficção científica, nunca houve personagens artistas, poetas…

ANTONIONI Sim, isso é curioso. Talvez pensem que podemos viver sem arte. Talvez sejamos os últimos a produzir algo tão aparentemente livre, como são as obras de arte.

GODARD *O deserto vermelho* o ajuda a lidar com questões pessoais?

ANTONIONI Ao fazer um filme, vivemos, e, portanto, enfrentamos diversas questões pessoais. Problemas que dizem respeito ao nosso trabalho, mas também à nossa privacidade. Se as coisas que conversamos hoje não são as mesmas que conversávamos imediatamente após a guerra, isso significa que o mundo mudou em torno de nós, que nós também mudamos. Nossas exigências mudaram, nossas palavras, nossos temas.

Imediatamente após a guerra, era preciso dizer muitas coisas; era interessante mostrar a realidade social, as condições de vida do indivíduo. Hoje, tudo isso já foi feito, já foi visto. Os temas mais novos sobre os quais podemos tratar são justamente aqueles que acabamos de discutir. Eu não sei ainda como podemos resolvê-los, apresentá-los. Eu tentei desenvolvê-los em *O deserto vermelho*, e não acho que eu os tenha esgotado. Este é apenas o começo de uma série de problemas e aspectos da sociedade moderna e nosso modo de vida. Além disso: você também, Godard, você faz filmes muito modernos, sua maneira de tratar seus temas revela a exigência de uma constante ruptura com o passado.

GODARD Quando você começa ou termina determinados planos em formas quase abstratas, sobre objetos ou detalhes,

você o faz segundo um espírito pictórico?

ANTONIONI Eu sinto a necessidade de expressar a realidade em termos que não são muito realistas. A linha branca abstrata que adentra o plano no início da sequência da pequena rua cinzenta me interessa muito mais do que o carro que se aproxima: é uma maneira de abordar a personagem mais a partir das coisas do que através de sua vida. Sua vida, na verdade, não me interessa tanto. Esta é uma personagem que está envolvida na história por causa de sua feminilidade, de sua aparência e de seu caráter feminino, que são essenciais para mim. É precisamente por estas razões que eu queria fazer esse papel de maneira um pouco estática.

GODARD Portanto, há aqui um ponto de ruptura com os seus filmes precedentes.

ANTONIONI Sim, é um filme menos realista, de um ponto de vista figurativo. Quer dizer: é realista de um modo diferente. Por exemplo, eu usei muito teleobjetivas para evitar a profundidade de campo, um elemento essencial do realismo. O que me interessa agora é colocar a pessoa em contato com as coisas, porque são as coisas e os objetos que constituem um material de peso hoje. Eu não vejo *O deserto vermelho* com um fim: trata-se de uma busca. Eu quero contar diversas histórias de diferentes maneiras. Tudo o que foi feito, tudo o que eu fiz até agora não me interessa, me incomoda. Talvez você também sinta o mesmo, não?

GODARD Filmar a cores foi uma mudança importante?

ANTONIONI Muito importante. Eu tive que mudar algumas coisas por causa da cor, mas não apenas por causa dela. Era preciso alterar a técnica, até pelas razões sobre as quais estamos conversando. As minhas preocupações já não eram as mesmas. A intenção de usar a cor só acentuou essa necessidade por uma mudança. Com a cor, nossos objetivos são outros. Além disso, notei que alguns movimentos de câmera nem sempre cumpriam suas funções a contento: uma panorâmica rápida é eficaz em um vermelho brilhante, mas em um verde pode não dar em nada, a não ser a possibilidade de encontrar um novo contraste. Acho que há uma conexão entre o

movimento da câmera e a cor. Um filme não é o suficiente para estudar essa questão mais a fundo, mas é um problema que deve ser abordado. Eu fiz, sobre este ponto, testes em 16 mm, muito interessantes, mas não fui capaz de alcançar durante o filme alguns dos efeitos que tinha encontrado. Foi como cair em uma rua sem saída.

Você sabe que há uma psicofisiologia da cor; estudos, experiências têm sido feitas sobre isso. Nós pintamos o interior da usina de vermelho, e duas semanas mais tarde, os trabalhadores estavam brigando entre si. Ela foi pintada em verde pálido, e todos passaram a viver em paz. Os olhos dos trabalhadores precisam descansar.

GODARD Como você escolheu as cores da loja?

ANTONIONI Era preciso escolher entre cores quentes e frias. Giuliana quer cores frias para sua loja. São aquelas que interferem menos nos produtos expostos. Se você pintar uma parede alaranjada, esta cor vai matar os objetos próximos, enquanto um azul ou verde pálido irá destacá-los sem esmagá-los. Eu queria este contraste entre as cores quentes e frias: laranja, amarelo, o teto marrom, e minha personagem se apercebe que aquilo não está bem.

GODARD O primeiro título do filme foi *Celeste e verde*…

ANTONIONI Eu desisti, não me parecia um título assim tão viril; e era também muito diretamente relacionado à cor. Eu nunca pensei primeiro na cor. O filme nasceu a cores, mas a minha preocupação primordial sempre foi aquilo que eu queria dizer. A cor me ajudava neste sentido. Eu nunca pensei: vou colocar um azul perto de um marrom. Pintei a grama ao redor da casa à beira do pântano para reforçar o sentimento de desolação e morte. Havia uma verdade da paisagem: quando as árvores estão mortas, elas têm essa cor.

GODARD O drama não é mais psicológico, mas plástico…

ANTONIONI É a mesma coisa.

GODARD Então, todos esses planos de objetos durante a conversa sobre a Patagônia…?

ANTONIONI É uma espécie de "distração" do personagem. Ele está cansado de jogar conversa fora. Ele pensa na Giuliana.

GODARD Os diálogos são mais simples, mais funcionais do que

em seus filmes anteriores; o seu papel tradicional de "comentário" não teria sido absorvido pela cor?

ANTONIONI Acredito que sim. Digamos que eles estão aqui reduzidos ao mínimo, e nesse sentido estão relacionados com a cor. Por exemplo, eu nunca teria feito a cena na casa onde eles falam de drogas, estimulantes, sem usar o vermelho. Eu não teria feito em preto e branco. O vermelho coloca o espectador em um certo estado de espírito que o permite aceitar aqueles diálogos. A cor é ideal para os personagens (que são justificados por ela), e também para o espectador.

GODARD Você se sente mais perto dos experimentos dos pintores do que dos romancistas?

ANTONIONI Eu me sinto próximo das investigações do *nouveau roman*, mas eles me ajudam menos do que outros: a pintura, os experimentos científicos me interessaram mais. Eu não acredito que tenha sido influenciado de forma direta. Não há neste filme uma pesquisa pictórica, estamos, parece-me, longe da pintura. E, claro, essas demandas que não têm nenhum conteúdo narrativo na pintura encontram um no cinema: é aqui que os investigadores do romance e da pintura se encontram.

GODARD Você chegou a retrabalhar a cor no laboratório, que é o que permite o Technicolor?

ANTONIONI Eu não confiava no laboratório durante a filmagem. O que quer dizer que eu tentei, durante as filmagens, colocar as cores que eu queria sobre as próprias coisas e paisagens. Eu pintei as coisas diretamente em vez de confiar no laboratório. O que eu esperava do laboratório, portanto, era uma reprodução fiel dos efeitos que eu tinha obtido nas filmagens. Isso não foi fácil, já que o Technicolor, como se sabe, requer muitas intervenções sobre a matriz: o trabalho foi muito longo e delicado.

GODARD Você fazia a calibragem durante as filmagens…

ANTONIONI Exatamente. Eu acredito que não se deve confiar muito no trabalho que se pode realizar no laboratório. Não é culpa deles. Tecnicamente, ainda estamos muito atrasados no que concerne a cor.

GODARD Na sua opinião, Giuliana vê cores tal como você as mostra?

ANTONIONI Você sabe, existem neuróticos que veem cores de forma diferente. Os médicos têm experimentado sobre este assunto, com a mescalina, por exemplo, para tentar apreender o que veem. Em um certo momento, tive a intenção de fazer efeitos deste tipo. Mas não há nada mais do que um único momento onde Ton vê manchas na parede. Eu também tinha pensado sobre como alterar a cor de certos objetos, e então a ideia de empregar todos esses "truques" pareceu-me muito artificial, que era uma forma artificial de dizer coisas que poderiam ser expressas de maneira muito mais simples. Então eliminei esses efeitos. Mas podemos sim pensar que ela vê cores diferentes.

É curioso: estou neste momento conversando com Godard, um dos mais modernos e talentosos cineastas do mundo, e, não faz muito tempo, estava almoçando com René Clair, um dos maiores diretores do passado, não era exatamente o mesmo tipo de conversa… ele está preocupado com o futuro do cinema. Nós, ao contrário (você deve concordar comigo, acredito eu), temos confiança no futuro do cinema.

GODARD E o que você vai fazer agora?

ANTONIONI Eu vou fazer um episódio de *Soraya*… Com ele, pretendo dar continuidade à minha investigação sobre a cor, alargando ainda mais as experiências que fiz com *O deserto vermelho*. Depois, vou fazer um filme que me interessa bastante. Isso se eu encontrar um produtor que me permita fazê-lo…

O MÉTODO DE MICHELANGELO ANTONIONI

Serge Daney e
Serge Toubiana

Publicado originalmente em Daney, Serge, Toubiana, Serge. "La méthode de Michelangelo Antonioni". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 342, dezembro de 1982, pp. 5–7, 61–65.
Tradução de Julio Bezerra

CAHIERS Antes de mais nada, uma pergunta muito simples, que também é levantada no filme pelo garotinho Niccolo: Por que não fazer um filme de ficção científica?

ANTONIONI Este é o tipo de pergunta que menino pode fazer, mas você não! Você sabe muito bem que eu não podia fazer o que eu queria. Eu posso sugerir coisas para um produtor, mas é ele e o distribuidor que realmente decidem. Hoje é muito difícil emplacar certas propostas para filmes, sobretudo, filmes de ficção científica. Isso porque eles são imediatamente comparados a filmes americanos que são realizados com os meios que nós não temos. Não faz nenhum sentido competir com eles, é preciso fazer coisas diferentes. Você viu *Blade Runner* (1982): nos créditos finais, há pelo menos 40 nomes de técnicos! E mesmo se tivéssemos essa enorme quantidade de profissionais, ainda assim não teríamos como pagá-los, custaria uma fortuna.

CAHIERS Vendo o seu filme, eu pensei que aquilo era uma maneira de responder às ficções científicas americanas, como *Blade Runner* e *E.T.* (1982). Seu filme seria algo como uma versão europeia a abordar temas comuns.

ANTONIONI Talvez. É interessante o que você diz. Por quê?

CAHIERS O personagem do cineasta Niccolo tem interesse por tudo o que é relacionado à ciência. A cena em que ele usa o telescópio, o que lhe permite transportar o poder do olho ao seu máximo. E há uma questão que assombra todo o filme: o que é o outro na mulher ou nos objetos; não seria, o outro, um alienígena?

ANTONIONI É interessante. Eu gosto de interpretações como essa. Um filme está sempre aberto a elas. Pode-se interpretá-lo como você, ver um

filme é sempre uma experiência pessoal. Eu gostaria de fazer um filme de ficção científica, mas à italiana, o que não é simples, estamos tão distantes dessa mentalidade. Eu cheguei a escrever um roteiro de ficção científica; metade dele se tratava de uma ficção científica clássica em que se falava de extraterrestre. Em seguida, toda essa estrutura caía por terra, e uma outra ficção científica emergia em meio ao interior dos personagens. Foi interessante, mas eu não estava satisfeito com o roteiro, e acabei não o levando adiante.

CAHIERS A diferença entre os americanos e os europeus é que os americanos vivem em contato com a ciência, a tecnologia, o futuro, enquanto os europeus vivem com a cultura, especialmente os italianos, e você particularmente: não costumamos ver esta proximidade com a investigação científica; mas ela está presente em seus filmes.

ANTONIONI Na Itália, não existe essa pesquisa. Há um instituto de investigação científica, mas eles não têm dinheiro e não podem fazer nada. Nos Estados Unidos, os laboratórios são privados, os cientistas mais importantes do mundo trabalham por lá, e a pesquisa é utilizada para desenvolver ideias que irão alimentar o mercado. Na Itália, mesmo os estudantes não têm contato com a ciência, a não ser por meio dos livros. Aqueles brinquedos de cientistas para crianças americanas nem sequer existem por aqui.

CAHIERS Mas trata-se também de um fenômeno cultural. Eu acabo de voltar do Japão, onde também há um monte de tecnologia, mas não muita ficção científica, nenhum fascínio por um possível outro mundo.

ANTONIONI Os japoneses são muito práticos, a técnica deve ser utilizada imediatamente para construir objetos que são úteis aos seres humanos ou podem ser vendidos no exterior – e não para poder viajar ao espaço.

CAHIERS Que significado podemos dar para o exercício de Niccolo na medida em que não há nenhuma religião, nenhuma ordem divina em seus filmes (ao contrário dos de Robert Bresson), e sim pessoas comuns à procura. Isto quer dizer que os artistas seriam estudiosos leigos?

ANTONIONI Você me dá uma explicação sobre o que eu faço. Você pode fazê-lo, claro, mas

eu não pensava sobre isso. Eu apenas tive a ideia de um personagem, ele saiu de mim, como eu acredito que deve ser. É um tipo de escultura o que eu faço. E eu não posso comentar sobre essa questão, porque isso significaria que estou separado do meu filme, como é o caso de um crítico ou um espectador. Eu faço parte dele, não consigo responder.

CAHIERS Independentemente deste filme, você se interessa por questões religiosas?

ANTONIONI Já me ofereceram fazer um filme sobre São Francisco de Assis, mas a coisa não foi adiante por razões burocráticas. A RAI atrasou o processo de contratação, e, como eu havia assinado para fazer outros dois filmes, não pude me comprometer naquele momento… vamos ver. Desses dois filmes, o segundo tem algo a ver com religião, mas a partir da visão de um laico. Eu acho que por deformação profissional, ele vai em busca de alguém que possa nos ajudar a compreender o mundo em que vivemos e contar histórias deste mundo. O espírito religioso está lá, é um fato real, então por que não tratá-lo, você pode até tentar compreendê-lo. Especificamente neste filme, é a história de um homem tentando entender por que uma garota quer se enfurnar em um mosteiro. É uma investigação a partir de

uma necessidade prática: um homem que quer entender. Não é a questão de Deus, mas ele quer entender por que esta questão é tão importante para os outros. É como uma ciência. Pessoalmente, eu tive emoções muito fortes visitando 14 mosteiros para este filme. Ao lado daquelas irmãs tão felizes e calmas, eu fiquei realmente surpreso. Eu conheci mulheres inteligentes e muito originais. Uma delas esteve presa por 55 anos.

Eu fui para os Estados Unidos faz um mês, para uma estadia de um mês. Não há como ter acesso aos jornais italianos por lá. É muito difícil encontrá-los (em Los Angeles, e não em Nova York), e quando os encontramos, eles já têm mais de uma semana. Não dá pra ler. Portanto, esqueça os jornais, podemos esquecer a Itália e seus problemas. Quando você voltar e abrir o jornal, vai parecer ter ido embora no dia anterior. São sempre os mesmos nomes, a mesma política, o terrorismo, os crimes etc.

CAHIERS Você acha que este é um mundo que não muda ou é você que é menos sensível às mudanças.

ANTONIONI Sim, exatamente, somos nós. Você se acostuma com o mesmo crime, escândalo, hipocrisia e corrupção. Isso é grave.

CAHIERS Quando você começou a fazer filmes, já não era assim?

Antonioni. Não, havia alguma honestidade, ao menos tentávamos ser honestos. Hoje, há uma crueldade que se assemelha ao início da Idade Média. Faz dois dias, criminosos mataram os guardas de um banco, depois de já terem roubado tudo. Os guardas estavam no chão, eles saíram e pararam por alguns segundos para matar sem motivo, é uma loucura.

CAHIERS Em que medida o personagem de Niccolo é autobiográfico?

ANTONIONI Ele é um cineasta e eu sou um cineasta, temos traços em comum, mas o que acontece com ele não aconteceu comigo. E eu não acredito em autobiografia. É sempre preciso fazer escolhas quando desenhamos um autorretrato, e, então, somos levados a descrever sempre os mesmos dois ou três personagens. Um filme é autobiográfico na medida em que é autêntico, e é autêntico quando é sincero.

CAHIERS Será que o método de Niccolo de construção de personagens vem de você?

ANTONIONI Não, acho que não. Em primeiro lugar, devo dizer que não tenho exatamente um método; um filme "surge" pra mim. Para *O grito* (Il grido, 1957), eu estava olhando para uma parede. *A aventura* (L'avventura, 1969) me surgiu quando eu estava em um iate, a caminho de uma ilha; uma menina que eu tinha conhecido e que era amiga da minha mulher tinha desaparecido, e eu me perguntava: "Talvez ela esteja nesta ilha?" E então pensei nessa história. Não há nenhum método.

CAHIERS O que você acha do método de Niccolo? Será que ele vai fazer um bom filme?

ANTONIONI Espero que sim, por ele. Talvez eu devesse fazer outro filme para ele. Na verdade, acho que o seu método é bom, porque quando você começa a pensar em um filme, sempre começa com um tipo de caos que temos na cabeça a partir do qual podemos escolher o que vai ser capaz de empurrar-nos para uma determinada direção. É como o poeta: não há palavras na sua cabeça antes de escrever um poema, e estas palavras se tornam uma palavra, duas palavras, três palavras, um verso. É algo similar o que acontece com um diretor. Niccolo disse que sente que há formas femininas, já é alguma coisa; ele sente a necessidade de construir um filme sobre uma personagem feminina, ele ainda não sabe que personagem é essa, ele não a conhece ainda. As histórias que ele tem com as duas mulheres acabam complicando as coisas. É muito natural tomarmos a mulher com quem temos uma história como um modelo, ainda mais se amamos. Neste momento, não sabemos ao certo se procuramos uma mulher para nós mesmos ou para o filme que temos na cabeça.

CAHIERS Há uma palavra que você usa muito: caos. É uma palavra que pode ser tomada em um sentido científico ou político…

ANTONIONI Não, em seu sentido literal: confusão. Confusão de ideias. Quando termino um filme, depois de um período de descanso, começo logo a pensar em outro filme, começo a olhar mais para as coisas, ler todos os jornais, ouvir, andar pelas ruas, até que uma ideia surge

na minha cabeça. Às vezes isso acontece depois de dois dias, às vezes depois de um ano. Esse período de observação, tudo o que fui recolhendo, nada disso se organiza imediatamente. Tem uma coisa aqui e outra ali, é preciso que essas coisas saiam do caos e singularizem-se. E, neste momento, eu começo a entender se meu personagem é um poeta ou um arquiteto, um homem ou uma mulher. Sei, claro, que existem diretores que usam métodos muito diferentes, que leem romances; eu prefiro ficar com os pés no chão.

CAHIERS É o método do fotógrafo que permite ao quadro aparecer lentamente. Como o fato de você viajar bastante interfere em sua percepção do mundo?

ANTONIONI As viagens tornam o processo criativo mais complicado, elas distraem. Eu rodaria um filme onde quer que eu viajasse! Felizmente, não o faço, seria ruim pra mim, mas convivo sempre com essa tentação. O que me segura é que quando viajamos raramente nos tornamos protagonistas, somos mais testemunhas, e isso me incomoda muito, não gosto de viajar como turista, não entendemos nada. Eu visitei a Finlândia um dia; um helicóptero estava à minha disposição para ir a uma pequena ilha, havia uma dúzia de pessoas que trabalhavam por lá. Foi interessante: dez pessoas em uma pequena ilha finlandesa cheia de neve. Mas quando o helicóptero aterrizou, todos vieram ao nosso encontro, e então tudo chegou ao fim, quer dizer, aquela realidade não existia mais, havia apenas a curiosidade dessas pessoas em me ver... É assim nos fenômenos em microcosmos: a partir do momento em que o observador se apresenta, o fenômeno muda. Onde está então a verdade? Quando trabalhamos em um país, tomamos conhecimento dos problemas, entramos em contato direto com a realidade das pessoas, falamos a mesma língua. Há também alguma tristeza na viagem, encontramos coisas que gostamos e perdemos. Eu não ligo para lembrancinhas. Eu não me importo com coisas do tipo, "Visitei o Afeganistão". E ver as coisas e os problemas e não ter a oportunidade de tocá-los com as mãos, isso me frustra. Se eu puder usar imagens para fazer um filme, é diferente, mas se eu não fizer nada, é o conhecimento que obtive que me ajuda, mas meu relacionamento com o Afeganistão não existe mais, acabou.

CAHIERS Portanto, só há relação com as coisas quando elas estão presentes.

ANTONIONI Sim, claro, é como o passado. O passado não me interessa, eu não tenho outra alternativa a não ser o futuro, só há o futuro diante de mim.

CAHIERS Eu acho que você é o único cineasta italiano importante que jamais fez um filme de época.

ANTONIONI Eu fiz *O mistério de Oberwald* (Il mistero di Oberwald, 1981), mas não era realmente meu. Eu poderia ter feito o filme sobre São Francisco de Assis, mas acabou não acontecendo. Eu queria fazer um São Francisco em seu tempo, um tempo muito violento, muito cru, com guerras entre os povos de Assis e os nobres de Perruggia. St. Francis falava de paz e contestação. Ele era único, como uma voz no deserto, e eu estava interessado em mostrar isso como uma espécie de reação. Os conventos nasceram nesse momento, por exemplo. Antes, as irmãs dormiam com quem quisessem, e os conventos foram inventados para confiná-las. Foi uma época muito cruel, se tomarmos o exemplo da relação da sociedade com os leprosos. Cerimônias eram realizadas para denunciar as pessoas com lepra e apreendê-las. Elas eram obrigadas a carregar uns sinos que alertavam a presença delas. St. Francis encontra um leproso e lhe dá um beijo, é uma história bem rica.

CAHIERS Vemos isso também no filme de Roberto Rossellini.

ANTONIONI De um ponto de vista histórico, *Francisco, arauto de Deus* (Francesco, giullare di Dio, 1950) não é realmente sério, embora seja um filme muito bonito.

CAHIERS E Pasolini em *Gaviões e passarinhos* (Ucellaci et Ucellini, 1966)?

ANTONIONI Pasolini é mais poético, e muito bonito.

CAHIERS Você acha que o tempo de São Francisco parece com o nosso?

ANTONIONI Mutatis mutandis, talvez como o mundo será daqui a vinte anos, ainda pior.

CAHIERS Como estamos no pessimismo, não te surpreende que um cineasta tão jovem como Wim Wenders o tenha perguntando em Cannes sobre a morte do cinema?

ANTONIONI Não, mas eu não era tão pessimista sobre este tema. É verdade que as crianças estão tão acostumados com a televisão. Elas estão completamente condicionadas, estudam com um computador e assistindo TV. Um dia, um menino veio me visitar e a TV não estava ligada, e ele se surpreendeu com o silêncio. Eles precisam do barulho, mesmo se não estão prestando atenção. Mas eu acho que nós precisamos nos adaptar, eles estão prontos. Quando se quer saber como serão os filmes em 10, 20 anos, bem, são esses meninos que vão nos responder. Eles farão um cinema de acordo com essa mentalidade e psicologia, e entre eles haverá os poetas e maus cineastas.

CAHIERS Para os cineastas de sua geração, quando você era jovem, havia um equivalente à televisão, ao lado do cinema?

ANTONIONI O rádio. Mas não era tão forte. Ao contrário da televisão, que faz muito sucesso entre os jovens, o rádio é muito mais bem-sucedido entre os mais velhos, que ficam em casa. E há algo de misterioso. Lembro-me que o quarto dos meus pais ficava ao lado da sala de estar e minha mãe ouvia o rádio. Eu a pedia o tempo todo para "baixar um pouco o volume, porque não conseguia dormir". Para mim, aquilo era um incômodo, mas, pra ela, era esse silêncio com vozes falando. E era algo forte para a imaginação: quando ouvimos alguma coisa, automaticamente criamos imagens em nossas cabeças para dar vida ao que ouvimos, enquanto a televisão é como a fotografia, está tudo lá.

CAHIERS E essa ideia de Rossellini de que a TV é um formidável instrumento para a educação, o que você acha?

ANTONIONI Sim, é verdade. Eu acho que nós já usamos nas escolas. Eu acredito que este é um método direto que vem em linha reta dos olhos para o cérebro. Eu não tenho muita competência no assunto, mas acredito nisso. Embora seja preciso fazer programas didáticos, inventar um novo método, um estilo de ensino, o que não é tão simples. Eu não poderia fazer um filme como esse, eu não tenho nenhuma aptidão.

CAHIERS Por um lado, você é muito moderno em sua relação com a linguagem cinematográfica, sempre preocupado com o emprego da luz, da cor, e, por outro, seu cinema está sempre

às voltas com uma determinada parte da sociedade, a burguesia, a aristocracia romana. Em seus filmes, vemos muitos personagens arquitetos, cineastas…

ANTONIONI São personagens que pertencem justamente à realidade romana. Eu não acho que para fazer um filme moderno, eu deveria escolher um menino que soubesse usar sistemas eletrônicos ou fazer o Cubo de Rubik em 19 segundos. Claro, este é um personagem muito importante na nossa sociedade, e, aliás, em meu próximo filme nos Estados Unidos, como o protagonista é americano, contratamos um americano para rever o roteiro: é um jovem muito inteligente, muito moderno, que acaba de escrever um roteiro para o Steven Spielberg. Ele tem uma visão de mundo que eu amo; nós temos diversos interesses em comum, mas ele compreende coisas que eu não consigo entender. Ele também tem uma maneira diferente de escrever as cenas. Ele usa palavras que eu não conheço, embora eu fale bem o inglês. Tem sido uma colaboração muito frutuosa.

CAHIERS Não seria *Identificação de uma mulher* (Identificazione di una donna, 1982) uma investigação sobre um personagem no mundo, ou não estaria você usando o cinema como uma forma de investigação?

ANTONIONI Os dois. Eu aprendo muito com meus filmes, não porque seja eu quem os faz, mas porque um filme é um conjunto de experiências que eu não teria vivido se não fosse por ele. Como falo dessa sociedade, dessa realidade, trata-se de uma maneira de me aprofundar nas coisas.

CAHIERS O cinema americano está em processo de recuperação, visando um público mais jovem, enquanto cineastas europeus, como você, sempre tiveram como alvo um público mais adulto. Na sua opinião, existe hoje um grande público adulto para o cinema?

ANTONIONI Os adultos também vão ver *E.T.* É um filme muito inteligente, mas muito antigo, cujos sentimentos datam do século XIX. A grande ideia de Spielberg foi colocar o amor no pequeno monstro, é isso que é novo. E isso não interessa às crianças, mas aos adultos… Os sentimentos são muito velhos para as crianças: a pequena burguesia, a família, a mãe, o intruso na casa…

Pode-se também tomar o exemplo de *Blade Runner*, um filme interessante. Essa ideia – que veio da literatura, é preciso dizer – de uma terra em estado de destruição, onde tudo vai mal, além de algumas grandes imagens, belas invenções, uma maestria no que concerne à técnica, é um mundo cheio de luz, rumores, muito moderno. E no final, um homem pergunta a uma mulher, "Você me ama?" E o que isso significa?

CAHIERS Eles terminam seus filmes onde você começa o seu.

ANTONIONI Sim, mas esses filmes são vistos como a vanguarda da arte, e isso não é verdade.

CAHIERS Eles são amados porque marcam o retorno do espetáculo e da metafísica. Por 50 anos, a América tem o monopólio do diálogo com o futuro. É algo que não interessa muito aos europeus. É por isso que levantamos a questão da religião: quando os europeus estão interessados no invisível, seja de um ponto de vista científico, seja a partir de um ponto de vista religioso, eles o procuram em torno deles. Em seu filme, parece que a câmera é agora um microscópio, por vezes, um telescópio.

ANTONIONI Você se lembra da imagem do sol? É uma imagem rara porque se dirige diretamente para o sol, enquanto as imagens do sol que fazemos com telescópios em observatórios são um reflexo da imagem em uma tela, vemos o sol em um contexto que não é dele, mas em uma tela em branco. Enquanto, nesta imagem, o que vemos para além do sol é a imagem direta do céu. Eu pedi que construíssem um adaptador com uma distância focal adequada, e nós filmamos com filtros diretamente. Eu amo a ciência, há um momento em que ela realmente me interessa.

CAHIERS O que vem antes da ciência, para você, são os sentimentos? Em seu filme, existem ambos.

ANTONIONI Como temas criativos, sim, mas não na vida. Por exemplo, quando fiz *O mistério de Oberwald*, eu não gostava da história, a achava terrível, mas, então, suspirei de alívio. Eu me senti livre para fazer gestos técnicos: este não é um filme, este é um filme dirigido por.

CAHIERS O que você acha que aprendeu fazendo este filme?

ANTONIONI Eu aprendi a filmar sem compromisso, com um

distanciamento absoluto, e então eu aprendi a técnica do vídeo. O leque de possibilidades que o vídeo oferece é extraordinário, e eu me diverti muito. Há um dispositivo chamado correção de cor que é um jogo fantástico, e isso me fez querer pintar um dos meus filmes em preto e branco, *O grito* ou *A aventura*.

CAHIERS O espectador de *Identificação* não teria a idade de Niccolo? Qual é o público de cinema hoje na Itália?

ANTONIONI Não. São os mais jovens que vão ao cinema hoje.

CAHIERS Como podem acessar seus filmes?

ANTONIONI Eu não sei, é uma questão.

CAHIERS Eu li em uma entrevista que muitos dos seus amigos eram jovens.

ANTONIONI Sim, é uma tendência natural. Os meus assistentes, por exemplo, ou os amigos da garota com quem eu moro, que é muito jovem. Só há os jovens em torno de mim. Algo estranho se passa sempre que encontro com velhos amigos: não falamos mais a mesma língua, não me sinto confortável com eles, tampouco com os ainda mais jovens de 16 anos, não saberia o que dizer a eles. Mas com um homem de 25, 30 anos sim, é possível conversar, gostamos das mesmas coisas. A violência, por exemplo, é algo que nos aproxima. Embora isso talvez não seja tão visível em meus filmes, sou muito violento. Estou pronto para qualquer coisa em todas as situações. Eu faço coisas por vezes muito perigosas. Por exemplo: durante a gravação de *Zabriskie Point* (1970), tive que fazer um pouso de emergência. Eu estava em um pequeno avião com o meu câmera, completamente atordoado, não conseguia falar: "Milagre". O meu piloto já havia enlouquecido. Cabia a mim manter a lucidez necessária para organizar tudo, e eu tinha vontade de rir, não sei por que, é uma coisa de louco. Eu mandei que jogássemos tudo o que podíamos para fora para deixarmos a aeronave mais leve, que deixássemos a gasolina cair para evitar a explosão, e fiz tudo sozinho; o piloto foi capaz de pousar, estávamos salvos!

CAHIERS Você descreve uma cena como essa e nos parece um filme de guerra de Howard Hawks, ainda que o mundo da guerra, o heroísmo, o masculino

sejam coisas estranhas ao seu cinema. Você se interessa muito mais pelas mulheres.

ANTONIONI Mas eu filmo coisas assim. Eu filmei algumas cenas para um filme de Alberto Lattuada, *Tempestade* (La tempesta, 1958): uma batalha com milhares de cavaleiros. Eu dirigia as batalhas como dirigia as cenas de amor com Silvana Mangano.

Eu me divertia bastante, era como ir ao cinema, não foi cansativo como os filmes que eu faço, e é por isso que estou cansado de fazer esses filmes. Eu encerrei um período, um longo tempo, quase toda a minha vida, e agora vou fazer coisas diferentes.

CAHIERS Você chegou a esse ponto por estar entediado ou por que encontrou algo novo?

ANTONIONI Se encontrei algo diferente é porque que eu já tinha tratado esses temas e concepções de vida a contento. Eu ficaria feliz em realizar um filme policial, isso se fosse possível fazê-lo com verdade. Pois todos os filmes policiais, mesmo os de Alfred Hitchcock, não têm nenhuma verdade. Há uma estrutura formidável, um suspense extraordinário, mas nenhuma verdade. Na vida, há quebras, elementos impuros, há um teor de sujeira, figuração (como se pode dizer que uma pintura é salgada), tudo isso deve ser respeitado. O ritmo desses filmes, em que as sequências mais parecem acorrentadas umas às outras, resulta em uma cadência falsa. Por que *A aventura* chocou quando foi lançado? Porque o filme era mais perto do ritmo da vida.

CAHIERS Quando você fala de sujo e de limpo, penso que em *Identificação* não há nada da sujeira da vida. Há uma pureza estética do filme, daquilo que envolve o personagem, o que para mim é natural em seus filmes.

ANTONIONI Nos personagens não, é o espírito que conta.

CAHIERS Niccolo é, por vezes, grotesco, gentilmente grotesco, era intencional?

ANTONIONI Às vezes sim.

CAHIERS Qual seria o equivalente do grotesco nas mulheres, eu sinto que uma mulher não pode ser essencialmente grotesca.

ANTONIONI Eu não generalizaria, mas as duas mulheres deste filme não são grotescas. É

Niccolo que não vê o grotesco, e é por isso que elas não o são, e embora o filme seja objetivo, ele é também um pouco a sua visão de mundo. Talvez isso seja o que há de comum entre ele e eu, essa visão de mundo. Eu também levo as mulheres a sério, talvez em demasia, e é por isso que faço filmes sobre as mulheres e as conheço melhor do que aos homens. Eu nunca dormi com um homem, então eu sei menos intimamente, eu me conheço, mas não aos outros.

CAHIERS Ao longo do filme, é Niccolo quem comanda as ações do filme, mas no final, quando Ida revela estar grávida de outro homem, ele se perde, não tem mais o filme na mão.

ANTONIONI Sim, mas não esqueça da sequência de ficção científica, ele retoma o filme, ele escreve a sua história: Ah, é assim, então acabou.

CAHIERS O desenvolvimento do feminismo, o fato de que o *status* das mulheres mudou na sociedade, isso não torna tudo mais complicado, ou talvez não tenha mudado muito?

ANTONIONI Eu acho que quando falamos de feminismo, é preciso fazer uma distinção entre as feministas, que é uma categoria de mulheres, e os outros, que são muito diferentes. Talvez seja difícil entender as feministas, mas compreendemos as outras, que são a maioria. As feministas são a expressão total de uma necessidade de libertação, mas hoje há um certo retrocesso.

CAHIERS Quando você começou a fazer filmes como *A dama sem camélias* (La signora senza camelie, 1953), tratava-se da alienação de uma mulher que acredita que se tornará uma estrela?

ANTONIONI É um filme que as feministas gostaram bastante, não sei se elas vão gostar muito do último.

CAHIERS Seu projeto na União Soviética era uma encomenda?

ANTONIONI Eu fui um ano para o Festival de Moscou com um dos meus colegas, Tonino Guerra. Ele conheceu uma mulher, com quem se casaria mais tarde. Ele teve então a oportunidade de conhecer a Rússia, algo que tinha muita vontade de fazer, assim como eu. Estávamos contentes. Alguém me procurou e disse: "Você quer fazer um filme aqui, você terá tudo o que quiser." Então

pensamos em uma história de ficção científica. Fizemos quatro viagens, visitamos um monte de repúblicas soviéticas, e acabei não podendo fazer o filme. Eu precisava de alguns técnicos que ainda não existiam por lá. Era preciso, então, contratar americanos ou ingleses, um assistente, um operador de câmara, mas com o quê? Eles me deram rublos, não era possível! Para um filme com atores russos, na Europa, não podemos ganhar um adiantamento do distribuidor. E os russos queriam revelar a película por lá, eu queria fazer isso em Roma. A nova Kodak tinha acabado de sair e não era muito fácil revelar a película.

CAHIERS Mas você escreveu o roteiro?

ANTONIONI Sim, e ele vai sair em livro na Itália e na União Soviética, com ilustrações de um pintor soviético. Eu escrevi o livro com o Tonino.

CAHIERS Você se interessou pela sociedade soviética?

ANTONIONI Não, esse é o problema. Era um filme absolutamente abstrato. Eles me pediram para ser abstrato, e eu lhes disse: "Se eu colocar a minha câmera aqui, haverá algo de sua realidade na frente da câmera, e o que farei ela dizer é toda a realidade, eu não posso!" É por isso que eu tinha que rodar no Uzbequistão em cidades antigas, fora do tempo. Havia por lá camponeses em trajes tradicionais, algo que não existia mais em Moscou! Nós não sabíamos em que época se passava o filme e isso me incomodava um pouco: ir para a Rússia e fazer um filme que não mostrava nada…

CAHIERS É o oposto do filme sobre a China.

ANTONIONI Sim, mas os chineses são mais cândidos do que os russos. Os russos nunca teriam me permitido construir um olhar sobre sua realidade.

CAHIERS Por que você vai fazer seu próximo filme nos Estados Unidos? Em comparação a *Zabriskie Point*, você tinha algumas reservas…

ANTONIONI Lá eu não teria problemas, é um filme que se passa quase inteiramente no mar. É a relação entre um personagem e sua tripulação em um iate. Conheci alguns produtores e eles me perguntaram se eu tinha algum projeto. Fiz então uma proposta e eles aceitaram. Na Itália, pediram-me para

filmar um romance que eu não gostava, e, além disso, eu teria de trabalhar com um produtor terrível. Então concordei, por razões práticas, mas também quero filmar um segundo filme nos EUA. Amo a América, eu não tenho um desafio para lançar. Vamos filmar em uma pequena cidade na Flórida, um lugar muito agradável, onde tudo é estático, onde as pessoas são ricas, algumas são pobres, em geral cubanos ou os porto-riquenhos.

CAHIERS Por que você está fazendo o filme em Miami?

ANTONIONI Porque este é o lugar que combina com a história, mas eu filmo muito pouco em terra.

CAHIERS Você está trabalhando com uma Major ou de forma independente?

ANTONIONI É uma empresa franco-americana com dinheiro europeu e americano, com um orçamento de quase U$ 8 milhões. Este é o meu filme mais caro. De qualquer maneira, não se pode fazer filmes baratos com o sistema de sindicatos. Selecionamos os atores Robert Duvall, Jo Pesci, talvez Vittorio Gassman, e um outro grande intérprete cujo nome eu não posso revelar – haverá também uma mulher. Seu título é *The Crew*. O filme vai ser muito cru, mas com humor, é uma história engraçada.

CAHIERS Você poderia falar sobre cinema italiano?

ANTONIONI O que é o cinema italiano hoje? Não há nenhum. Há filmes de comédia italiana, feitos principalmente com adiantamentos dos distribuidores. Neste momento, é preciso fazer um filme que custe 400 milhões de liras e não mais!

CAHIERS E você nunca teve vontade de filmar na França?

ANTONIONI Devo dizer que não. Eu nunca fui de correr atrás de produtores. Eu recebi uma proposta faz dois meses da televisão francesa, mas filmar para a TV... Eu prefiro o cinema. Os produtores franceses, a Gaumont, por exemplo, nunca me procuraram.

CAHIERS Você escreveu esta história com um americano?

ANTONIONI Não, o meu ponto de partida foi um *fait divers* na Itália e, em seguida, inventei uma história e fiz um roteiro com Mark Peploe, que é o roteirista de *Profissão repórter* (Professione: reporter, 1975). Estamos aperfeiçoando o

texto. Vamos filmar no início de março. Mas estou às voltas com *Identificação*: o Festival de Nova York, a legendagem em Inglês e Francês, a dublagem, a promoção…

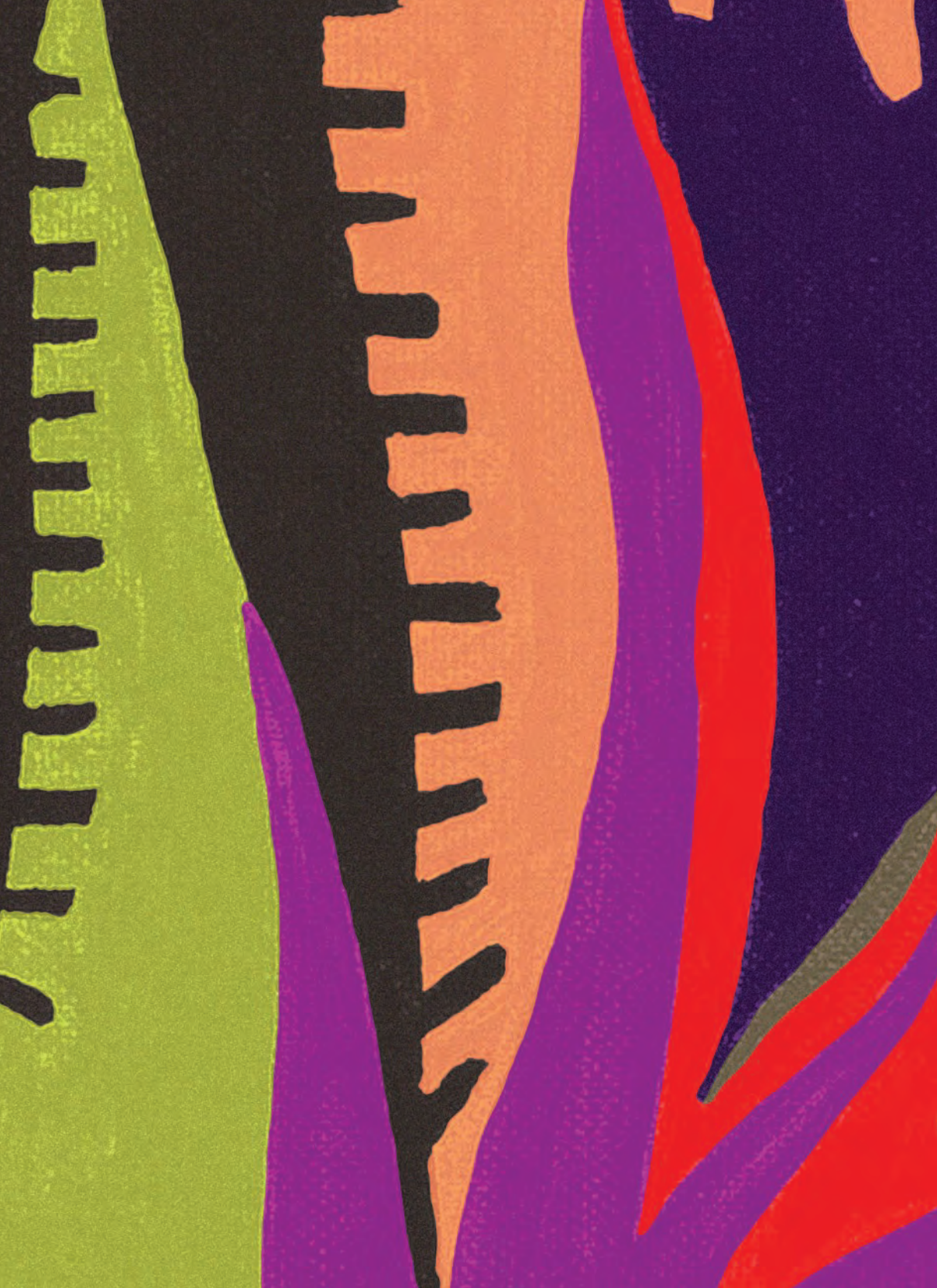
CAHIERS Estou intrigado com o que você disse sobre ter concluído um período que pode ser toda a sua vida para seguir em frente.

ANTONIONI Eu acredito nisso. Eu não sei quantos anos eu vou colocar no meu próximo filme. Em todo o caso, os conflitos deste filme emergem de situações naturais, o mar, as tempestades, não são intelectuais.

CAHIERS Este é o seu aspecto violento?

ANTONIONI Espero fazer um filme violento e menos realista.

ENSAIOS SOBRE ANTONIONI



A TEMPORADA DO DOCUMENTÁRIO (1943–1950)

Aldo Tassone

Publicado originalmente em *A.T., I film di Michelangelo Antonioni*. Roma: Gremese, 1990, pp. 67–71. Tradução de Aline Leal

"Qualquer visão desta nossa vida e do nosso ambiente pode, por meio do documentário, revelar segredos insuspeitáveis. Em poucas palavras: a realidade, a realidade nua em sua essência íntima. Portanto, a tarefa do diretor será manter um contato constante e íntimo com esta realidade, já que o documentário não é fantasia, não é criação, mas é representação, interpretação e valorização de manifestações reais. No documentário, a câmera brinca apenas com a vida". "Queríamos um filme com o rio Pó como protagonista, no qual não fosse o folclore que despertasse o interesse, mas o espírito, isto é, um conjunto de elementos morais e psicológicos [...]. Os filhos do Pó [...] lutam, sofrem, e o sofrimento deles entra na ordem natural das coisas". As citações são tiradas de dois textos de Antonioni publicados, respectivamente, em "Corriere padano" (*Documentari*, 21 de janeiro de 1937) e "Cinema" (*Per un film sul fiume Po*, 25 de abril de 1939). Quando, em 1943, usufruindo de uma licença, o aluno oficial Michelangelo Antonioni parte para o norte para filmar seu primeiro curta-metragem, *Gente del Po*, leva nos ombros uma bagagem teórica nada indiferente, ele sabe o que quer.

1. O porto fluvial do Pó. Alguns operários descarregam sacos de farinha de um caminhão e os colocam em um carrete. Enquadrada do alto, a proa de uma barcaça que avança: quatro homens no píer. Ao lado da ilhazinha que quebra a correnteza, surge um comboio de barcaças de fundo chato "carregadas dos produtos agrícolas da região", anuncia o locutor. O diretor nos convida a subir a bordo de uma daquelas "casas ambulantes" que vão "para cima e para baixo pelo grande rio, entre a margem da Emilia-Romana e a do Vêneto". "Com a correnteza a favor, são viagens que duram no máximo um dia". A bordo vivem "um homem, uma mulher, uma criança". Para eles, a barcaça é "o trabalho, a casa, os entes queridos". Como acontece

com o casal do filme de Vigo, *O Atalante* (1934). Mas a bordo da *péniche* de Vigo, o terceiro passageiro era um velho excêntrico que escapou de um circo, que aprontava todas, e durante a aventurosa viagem no rio Sena acontecia de tudo: casamentos, bailes, fugas, roubos. A de Antonioni é uma viagem no dia-a-dia. Os protagonistas são a melancólica paisagem do rio e sua gente, comum: lavadeiras, pescadores, camponesas, que aparecem nas janelas ou interrompem o trabalho nos campos e se viram para "olhar o rio" (a passagem do comboio é um pouco um convite para "participar", para "mudar de vida", sugere o locutor; "o mar está lá no fim da viagem"), operários que cuidam das manobras do atracadouro, pessoas que passam de bicicleta e esperam para poder atravessar o rio... A única presença "à la Vigo" é um cavalo branco que corre na barragem, livre e feliz como o vento. Nos rostos desta gente anônima transparece o cansaço, a resignação. Como para os pescadores da ilha de Aran (Antonioni certamente havia visto a obra-prima de Flaherty), para eles a vida é "dura", "sempre igual". Até no vilarejo onde desce a mulher para procurar uma farmácia (a câmera "entra" na praça, acompanhando um inválido que caminha de bengalas) a vida passa "lenta como as estações, como o rio". A cidadezinha é povoada por velhos; àquela hora da noite os jovens "vão fazer amor na margem do Pó". Mas até o amor é canseira, a julgar pelo olhar melancólico dado pela garota ao ciclista que vai até ela na barragem.

É noite. No pequeno porto fluvial, os pescadores ajustam as velas nas barcaças. Ao voltar para sua casa ambulante, a mulher despeja algumas gotas de um frasco em uma colherzinha e a estende para a filha indisposta, sem uma palavra. Então se senta, pega um livro de fábulas e começa a ler. Quando percebe que a menina está dormindo, puxa uma cortina em frente à caminha e volta aos seus afazeres. Aquela cortina é como um "fondu". Na última parte do documentário, o diretor reevoca o encontro dramático do rio com o mar aberto. No delta pantanoso, onde o Pó se confunde com o Adriático, nos dias de tempestade as cabanas de palha são invadidas pela maré alta. Embarcações de pescadores que voltam às pressas para as margens, mães nervosas que chamam os filhos ou correm pelas ruelas enlameadas para buscá-los, sob um céu tempestuoso e escuro, detalhes da água que sobe entre os canaviais e bate na margem: estas simples, dramáticas imagens do prólogo da tempestade

nos fazem lamentar os duzentos metros de filme que se perderam, por um erro de revelação ou por sabotagem. As imagens do barco que desliza entre os canaviais, do menino que olha ao redor, perdido, em frente à cabana, antecipam as imagens extraordinárias do último episódio de *Paisà* (1946), filmado quatro anos depois por Rossellini, exatamente na foz do Pó.

Em sua fragmentação involuntária, *Gente do pó* (Gente del Po, 1947) é muito mais que um filme de aprendizado de um ex-crítico que realiza uma peregrinação pelos lugares de sua infância. É um poema "profundamente humano", "de uma intensa, dramática beleza" descreve o crítico de "La Repubblica d'Italia". Evitando o lirismo fácil ou o pitoresco dos documentários italianos da época, e fugindo das esquematizações ideológicas-demonstrativas do filme de denúncia, o neodiretor emboca decididamente o caminho da verdade. "Verdade dos homens e das coisas", escreve Di Carlo. Segundo Tailleur e Thirard, "o mundo descrito por *Gente do pó*, sob sua aparente impassibilidade, é tão gerador de revolta quanto o descrito por Buñuel em *Terra sem pão* (Las Hurdes, 1933)". A liberdade (de esquematizações interpretativas, ideológicas, demonstrativas) com a qual o autor-testemunha se coloca diante da realidade acomete também os modos da representação. A sucessão dos enquadramentos, das sequências, não obedece às regras pré-determinadas, mas ao ritmo marcado por uma edição "poeticamente livre".

2. Esta liberdade construtiva é ainda mais evidente em *N.U.* (*Nettezza Urbana*), o segundo documentário de Antonioni rodado em Roma entre 1947 e 1948. Os enquadramentos se sucedem "em flashes", sem um nexo aparente, "sem jogos de ritmo na edição, mas pela simples escolha das coisas a mostrar" (Debreczeni). As imagens são tão eloquentes que não há mais necessidade de comentários: de fato, depois de algumas falas iniciais, a voz em *off* do locutor se cala.

O dia dos garis – "estes humildes, taciturnos trabalhadores a quem ninguém se digna um olhar e uma palavra [...] fazem parte da cidade como algo inanimado, ainda assim nenhum deles participa da vida urbana", diz a voz em *off* – começa ao alvorecer com a chamada do chefe do grupo. ("O trabalho deles já começou há um tempo quando a cidade acorda"). Coberta inicialmente pelo barulho de um trem que passa, ouve-se à distância a voz de um homem que faz a

chamada folheando um registro. Em uma fusão de imagens aparece o terraço do Pincio: um gari olha um homem agachado diante de uma fogueira de galhos secos. Uma panorâmica revela a Pizza del Popolo: em plano aberto, vemos um gari lavar a vassoura de sorgo na fonte da praça deserta. Acompanhando os deslocamentos deles em vários bairros, não canônicos, da cidade (Viale Libia, Piazza Vittorio – onde De Sica ambientará uma sequência de *Ladrões de bicicleta* [Ladri di Biciclette, 1948] –, Trastevere, o Foro Italico, os declives de Monte Mario), o diretor nos convida a descobri-la com os olhos dos garis, mais atentos aos minúsculos fatos da vida cotidiana do que à beleza dos monumentos. Por exemplo, da escadaria de Trinità dei Monti lhe interessa não a perspectiva cenográfica, mas um mendigo que passou a noite dentro da barraca do floricultor, em cima de uma cama feita de jornais que o vento leva quando, ao abrir a porta, o transgressor enfia o casaco e sai. Os olhos dos garis são atraídos por certos retalhos (um deles fica extasiado diante de uma vitrine de uma salsicharia lotada de presuntos, linguiças, queijos), atentos a certos gestos automáticos aos quais nos acostumamos: depois de ter discutido animadamente com uma mulher, um senhor rasga uma carta e, com raiva, joga os pedaços no calçamento bem em frente à pá de um gari, que os coloca tranquilamente no recipiente. O diretor destaca discretamente a comicidade da situação (a briga conjugal), o automatismo, a pacatez dos gestos.

O intervalo do almoço oferece ao autor uma ocasião ideal para um estudo fenomenológico do comportamento gestual: um braço que ergue uma colher com sopa ou um copo de vinho, uma mão que arranca da vassoura de sorgo um palito de dentes improvisado, uma faca que descasca uma maçã. Um neorrealista de disciplina rígida talvez insistisse nos diálogos previsíveis, nas brincadeiras do "grupo"; poeta da imobilidade, Antonioni isola as figuras no espaço, alinha-as ao longo de um muro branco, ensolarado (parecem estátuas em um quadro metafísico). A música – "muito negra, muito triste", lê-se no roteiro – enfatiza o sentido de abandono, de "tempo suspenso". Segue-se, por contraste, um *allegretto* jocoso (solo de clarim e saxofone): a aparição de uma carroça puxada por cavalos emplumados anuncia que a cansativa jornada de trabalho está prestes a terminar. Transportados aos locais de coleta (pelo caminho alguns já fizeram uma primeira seleção: em um caminhão, um rapaz que subiu sabe-se

lá como, cata um pião e seu amigo, uma máscara de carnaval, que, depois, coloca no rosto), o lixo é selecionado, e depois oferecido como refeição a varas de porcos. (Um original enquadramento do alto da marquise filma sem pausa as duas fases da "pegada" dos objetos, os operários vasculhando nos montes de lixo e os animais empurrados para fora do cercado). Da imagem quase surreal dos porcos que pastam o lixo, volta-se à cidade. É noite. Depois de levarem de volta suas carretas com latas de lixo aos depósitos, os trabalhadores se demoram pelas ruas como militares com passe livre: há quem se demore diante do cartaz de um cinema, quem passeie no molhe do rio com uma mulher, arrastando a vassoura como uma cauda. Não faltam as observações cômicas: dois deles viram-se para observar duas freiras com capuzes grandes que passam por uma rua de Trastevere.

Há também quem tenha pressa em voltar para casa: depois de buscar a companheira em uma lavanderia, um gari se encaminha para casa, dispõe os sacos em uma varandinha e some lá para dentro. (Perguntamos ao autor por que a câmera não "entrou" na casa. "Para fazer isso – respondeu – eram necessários projetores que eu não tinha à disposição e, portanto, parei na rua. Digamos que construí um sistema estético para mim a partir deste fato concreto". "O outro Michelangelo também – continuou em tom jocoso – pintou a Capela Sistina dentro dos espaços que lhe haviam sido designados"). O último enquadramento de *N. U.* é um plano geral: um gari de capa e chapéu caminha em uma rua deserta e molhada de chuva, arrastando a vassoura atrás de si. O poema visual fecha-se assim, com uma imagem abstrata em que o homem e o contexto ambiental aparecem harmonicamente fundidos.

N.U. é universalmente considerado hoje a obra-prima do Antonioni documentarista. Quando o curta-metragem foi lançado – em pleno neorrealismo – alguém (Contin) falou, sem critério, de "naturalismo". Outros (Renzi), embora reconhecessem a alta maestria figurativa dele, criticou-o por certo "esteticismo". Mais sensíveis às novidades linguísticas de Antonioni mostraram-se os diretores. É suficiente, entre muitas, a entusiasmada avaliação de Valerio Zurlini. "Para nós, que na época trabalhávamos com documentários", Zurlini nos disse poucos meses antes de morrer "*N.U.* foi a revelação de um mestre. Causou um efeito extraordinário em nós, como os grandes filmes de Sica e Rossellini. Não tínhamos os olhos adequados

para ver a verdade da cidade. Todos os meus documentários, e não somente os meus, devem a *N.U.*".

3. *L'amorosa menzogna*, realizado no ano seguinte, oferece duas vistosas novidades em relação aos experimentos precedentes de Antonioni: enfrenta diretamente um fenômeno social de notáveis proporções, o da maciça difusão das fotonovelas ("dois milhões de cópias, cinco milhões de leitores" anuncia a voz em *off* no início), e conta uma autêntica "história". Até por isso, na época agradou mais do que *N.U.*

Na primeira parte do curta-metragem, nos é apresentado, com sutil ironia, um mostruário variado dos "consumidores" do produto. Nós os vemos correrem para a banca e comprar o "jornalzinho" do coração, devorá-lo avidamente na rua (correndo o risco de toparem com um poste), apoiados em uma árvore, embalando-se em um balanço, com a cabeça dentro do secador do salão de beleza. Em sua fotonovela preferida – "Bolero", "Grand Hotel", "Sogno", "Luna park" – esses "leitores humildes" (diz a voz em *off*) encontram um "lazer barato", "um cinema de bolso", "e também um conselheiro sentimental". Suas cartas à redação são assinadas com pseudônimos banais como "coração à espera", "soldadinho triste", "cachos castanhos", "bailarina indiana cansada".

A esta altura, o diretor nos convida a passar para o outro lado, isto é, a assistir à realização de um episódio de uma fotonovela de sucesso, intitulada – é o que nos mostra um cartaz colado no muro por um pregador de cartazes – *L'amorosa menzogna*. Anna Vita, dona de casa, e Sergio Raimondi, mecânico, encarnam os protagonistas da história, uma romana casada com um americano e seu galanteador. Nós os vemos descer às pressas as escadas que levam ao estúdio fotográfico, situado em um subsolo na periferia. Um ar romântico – trompete e piano – "contrapõe" ironicamente a entrada deles "no set", espiada por um grupo de garotas que disputam a pequena janela. Como em *O abismo de um sonho* (Lo Sceicco Bianco, 1952), aqui também a sequência mais memorável e engraçada é a das filmagens. Os dois autores chegam a resultados análogos por caminhos diferentes. Enquanto Fellini, brincando com o envolvimento do espectador, improvisa um balé desvairado que vai crescendo, ritmado pelas ordens histéricas dadas pelo "diretor" ao fotógrafo, o olho perspicaz de Antonioni brinca com a contraposição entre dois pontos de vista: o alienante da máquina fotográfica, que faz os enquadramentos para a fotonovela, e aquele – objetivo, crítico – da filmadora, que observa, à distância, a grotesca encenação, revelando artifícios e falsidades. Faltam os cálices para a cena do brinde? Os intérpretes fingem segurá-los na mão; um pincel os desenhará em seguida no fotograma. Na cena do "beijo pecaminoso", Anna Vita se contorce a ponto de perder o equilíbrio, obrigando um "assistente" fora do quadro a ficar de joelhos para segurá-la. Aos pés do histórico "grupo" há um terceiro hóspede inesperado, um gato preto que, em determinado momento, quase horrorizado, escapole.

Depois de nos ter ilustrado como se fabrica o produto, na parte final a câmera volta a documentar as reações dos consumidores. Quando aparece em um pátio aonde vai para um conserto, o mecânico Sergio Raimondi é recebido como uma estrela: sacadas e varandas enchem-se de garotas excitadas, que correm ao encontro dele para prestar homenagem ao popular intérprete de *L'amorosa menzogna*, "história vivida fotonovelizada". Enquanto as mais velhas tentam atrair a atenção do divo ("Que sorte a do senhor poder viver tantas paixões; que vida interessante deve ser a sua", parecem dizer os olhos delas), uma menininha improvisa uma dança patética, como se ela também estivesse no *set* para um teste de elenco, como a filha de

Anna Magnani em *Belíssima* (Bellissima, 1951). A empolgação chega ao ápice quando o divo-mecânico pega no colo aquele pequeno "monstro". "Não vamos rir desses personagens" adverte a voz em *off* (a câmera enquadra Anna Vita diante de uma leiteria, enquanto lê as cartas mandadas a ela por espectadoras anônimas), "cada época tem seus heróis; a nossa tem heróis em quadrinhos".

O terceiro documentário de Antonioni é recebido com muita simpatia pela crítica. "É a obra-prima da nossa produção recente" escreve Renzi. "*L'amorosa menzogna* reconfirma o talento de Antonioni" observa Aristarco. "Certamente Antonioni está maduro para a realização de filmes baseados em argumentos de vasto empenho". O filme de estreia de Antonioni em longas-metragens deveria ter sido *O abismo de um sonho*, uma espécie de continuação ideal de *L'amorosa menzogna*.

4. Entre 1949 e 1950, o diretor de Ferrara realiza mais quatro documentários: *Superstizione*, *Sette canne, un vestito*, *La funivia del Faloria*, *La villa dei mostri*. O primeiro foi manipulado pelo produtor, como veremos. Dos outros, há tempos fora de circulação, sabe-se pouco. "Não eram grandes coisas – minimiza Antonioni –. Lembro-me deles com irritação, especialmente o último: eu o filmava à espera de realizar *O abismo de um sonho*".

La villa dei mostri. A Villa Orsini de Bomarzo, pequeno povoado que surge a cerca de sessenta quilômetros ao norte de Roma em direção a Orvieto, tornou-se famosa no mundo por seu parque de monstros. São "monstros pacíficos", avisa o comentarista no documentário que Antonioni fez lá em 1950. Nos primeiros anos do século XVI, um dos condes Orsini, que amava as bizarrices artísticas e delirava por Ariosto, quis fundar, para sua amada, um parque povoado por várias esculturas gigantes, um autêntico zoológico ariostesco, que parece ter sido construído pela maga Alcina. Passeando na colina, entre as árvores, o visitante se vê de repente diante de uma mulher-serpente, uma sereia, um dragão (de cuja boca, quando necessário, podia sair fogo de uma fogueira acendida dentro dele), um elefante irrequieto, uma tartaruga, um Hércules lutando com um gigante, três graças esculpidas em um baixo-relevo, uma baleia com as fauces escancaradas que, de longe, parece uma ilha. Há também ("distração de um homem apaixonado?") uma deliciosa casinha fincada, torta como

a torre de Pisa, em cuja base se lê: "Animus quiescendo fit prudentior". Em volta de uma gigantesca boca escancarada está escrito: "Todo pensamento voa". Em um baixo-relevo que representa uma nascente, lemos: "Fonte de todo pensamento obscuro". A fantasia dos escultores e do comprador realmente se soltou, e entende-se a simpatia dos surrealistas por este gigantesco bestiário, um triunfo do fantástico e do gratuito puro.

Para filmar essas fantasias bizarras, essa "encanto de pedra", talvez fosse necessário um cineasta que tivesse o senso do maravilhoso de Ariosto, um Fellini, por exemplo, ou um Resnais. Mais à vontade em meio às arquiteturas urbanas, Antonioni limita-se a filmar os monstros em enquadramentos fixos, em sua maioria, e comete o erro de deixar-se impor uma voz em *off* (de Arnoldo Foà) que não nos dá trégua e mistura, com tons altissonantes, informações turísticas e falas que pretendiam ser espirituosas. O encanto é quebrado o tempo todo, não há magia o suficiente, nem mistério. E, talvez, não haja sequer uma estrutura.

La funivia del Faloria apresenta certo interesse, escreve Bernardini, sobretudo "pela tentativa de traduzir visualmente a impressão de vertigem dos viajantes". Ao filmar as fases da confecção do *rayon* (*Sette canne, un vestito*, filmado em uma fábrica perto de Trieste), escreve Labarthe, "contrariamente aos seus costumes, Antonioni

interessa-se mais pelas coisas – a celulose, a fábrica, as barracas dos operários – do que pelos homens. Maquinários e materiais prevalecem sobre as figuras humanas. O processo de transformação da celulose é contado com notável precisão". (Seria interessante poder comparar esta primeira viagem industrial do autor de *Deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964) com a análoga realizada em 1957 por Alain Resnais em uma fábrica de materiais plásticos, *O Canto do Estireno* (Le Chant du Styrène, 1958). Estes dois autores são mais parecidos do que se acredita: chegam ao longa-metragem depois de um longo estágio no documentário, ambos preferem um cinema da inteligência e da interioridade, dão muita importância ao sonoro e têm a mesma concepção da função da música no cinema: não por acaso, em *Hiroshima, meu amor*, Resnais recorrerá ao músico de Antonioni, Giovanni Fusco).

Superstizione deveria ter sido uma espécie de enquete sobre a persistência de certas crenças mágicas em um vilarejo na região Marche. Se confrontarmos o filme com o roteiro original, teremos a impressão de estar diante de duas obras completamente diferentes. "Aconteceu – esclarece Antonioni – que, em certo momento, o produtor interrompeu as filmagens dizendo que o filme "havia terminado". Parece que os membros da comissão de censura ficaram escandalizados com a visão de certas formas bárbaras de superstição e medicina popular existente em Marche, como se fosse culpa minha". Do modo como o vemos, *Superstizione* é uma sequência de cenas curtas e soltas, que ilustram algumas práticas supersticiosas: contra a esterilidade, as doenças infantis, o mau-olhado etc. No roteiro original, a viagem pelas crenças populares seguia, por sua vez, um fio narrativo, límpido, embora tênue: o da vida do homem do nascimento (a adivinhação do sexo do nascituro) à morte (para acelerar a agonia, cobre-se o telhado da casa; quando a morte chega, escondem-se os espelhos com panos brancos, o cadáver é lavado com vinho e, antes de fechar o caixão, no bolso do defunto são colocadas duas moedas e um lenço). Desconectadas de sua estrutura narrativa original, as imagens de *Superstizione* têm um interesse informativo limitado. A sequência mais interessante continua sendo provavelmente a da visita ao mago. Uma garota não recebe notícias do noivo e vai consultar um adivinho. O homem, vistosamente corcunda, pede que a garota lhe entregue uma carta e uma fotografia do noivo, faz em cima delas

um esconjuro com um anel "mágico" que tira do dedo. A moça acompanha ansiosa o desenrolar do rito. Então, apoiando-se em uma bengala, o mago dirige-se à horta, colhe uma erva, embrulha-a e entrega à visitante. "O ritual como defesa – comenta Tinazzi. – Mas talvez haja algo a mais e diferente: o sentido das coisas carregadas de significados adicionais por um hábito inveterado do símbolo".

"A experiência do documentário foi muito útil para mim – o diretor nos disse. – Eu poderia ter continuado um bom tempo por este caminho, tinha muitas ideias. Mas era o momento de passar para o longa-metragem". Se percorrermos a lista dos projetos de documentários não realizados (*Il primo Antonioni*, Cappelli Editore, 1973), ficamos impressionados com a quantidade deles e a variedade de temas. Poderíamos condensá-los idealmente em duas grandes categorias: coisas e pessoas. Figuras em uma paisagem: não é isso que sempre interessou a Antonioni? *Fiume attraverso la città*: a vida urbana de um rio (Roma, Turim, Florença). *Strade*: um documentário – arguto, engraçado, poético – sobre a rua como teatro da vida humana: ruas de cidade, de interior, de povoado. *Scale*: a vida nas escadas das casas de Roma; as escadas das prisões, de um asilo, escadas de casas modestas… A vida vista através desse movimento de subidas e descidas. O afã da nossa época. *Museo*: sobre a relação entre as pinturas expostas e as pessoas que as visitam, até mesmo entre as pinturas e a paisagem que se vê pela janela, para estudar as sensações que a obra de arte provoca. (Como se vê, a paisagem no filme de Antonioni "entra" até pela janela!). *Macchine inutili*: um documentário "quase abstrato" sobre as máquinas – objetos de madeira, de ferro, de fio de ferro – construídas pelo pintor Munari. *Pulizie sui treni*: sobre equipes de mulheres que, na época, limpavam os trens quando chegavam às estações. *Il telefono*. *Arsenale. P.S.* (Segurança Pública). *Conventi di clausura*. E, ainda: manequins, *entraîneuses*, modelos, corpo de baile, garçons, pescadores, coveiros. "Um documentário psicanalítico". *Modelle*: a vida delas, seu trabalho, e, naturalmente, os pintores, os quadros, a pintura contemporânea, como os últimos restos da boemia artística.

Enfim, um documentário "sobre a prostituição". *Le donne di tutti*. Em uma página escrita de próprio punho, o autor o define "o mais interessante", provavelmente pela importância que o fenômeno tinha naquela época. "No imediato pós-guerra, a prostituição era

um fenômeno curioso. Em Roma, reinava o caos. Como atmosfera, era extraordinária. As noites eram festivas, aventurosas, cheias de mulheres. As pessoas haviam despertado de um pesadelo e queriam viver seguindo os impulsos mais naturais, que às vezes também são os mais baixos. Por isso havia tantas mulheres dedicadas à prostituição: aproveitavam-se do momento propício. Descobri prostitutas de sete anos. Durante a pesquisa – fiz investigações aprofundadas – deixei-me ser abordado por uma dessas crianças, estimulado pela curiosidade de ver o que ela fazia. Ela me pediu para tocá-la. Senti um horror tamanho que não fiz mais o documentário". Não o realizou também porque o produtor, ao examinar o material obtido pacientemente pelo diretor, se assustou.

Entre os projetos, também existe um sobre o carnaval do Rio. "Eu o propus à Lux – lembra Antonioni –. Perguntaram-me se eu era maluco de querer ir ao exterior com uma trupe italiana. Algum tempo depois, Napolitano faz *Magia verde*, e todos nós começamos a ir para fora da Itália".

Ainda mais ambicioso, e revelador, é o projeto de um filme sobre a mulher. "Eu me vi pensando na mulher não como nós homens costumamos pensar: na mulher como argumento, como tema a ser representado: A mulher, simplesmente. Desmontá-la em gestos, atitudes, olhares. Remeter à feminilidade absoluta, individuá-la em seu sentido mais íntimo, fixá-la em imagens". *Crimes da alma* (Cronaca di un amore, 1950), o primeiro longa-metragem de Antonioni, terá uma mulher como protagonista.

5. O documentário continuará a interessar a Antonioni nos anos 1960, também, basta pensar em seu filme sobre a China, do qual falaremos em um capítulo à parte. Em janeiro de 1977, o diretor está de passagem pela Índia, durante a imponente celebração religiosa que acontece a cada doze anos na cidade de Allahabad. Nessa época do ano, o Ganges está em baixa, seu enorme leito pode, assim, receber a multidão de peregrinos que chegam de todas as partes da Índia. Para realizar o rito da purificação, os peregrinos dirigem-se a um lugar misterioso onde os rios Yamuna e Saraswati confluem subterraneamente no Ganges. Aquele lugar representa de algum modo o Absoluto. Impressionado com o imponente acontecimento, Antonioni decide filmar com uma câmera suas impressões de viajante

misturado à multidão dos peregrinos. Em 1989, Antonioni põe as mãos de novo neste material inutilizado e extrai dele um documentário de dezoito minutos que é apresentado no mesmo ano em Cannes, junto com outros registros curtos, antigos (*La villa dei mostri*) e novos (*Ritorno a Lisca Bianca*, uma viagem nas ilhas Eolie, nos lugares de *A Aventura*: falaremos dele no final do capítulo sobre *A Aventura*). Do nome da festividade, o documentário indiano chama-se *Kumbha mela*.

Kumbha mela é um filme sem voz em *off*, ou seja, o único comentário é representado pelos sons da realidade, pelos coros e pela música religiosa. Um filme de pura contemplação: a multidão dos peregrinos que se dirige ao misterioso ponto de encontro dos três rios, um velho de cabelos brancos, um homem de tranças compridas completamente nu que avança entre uma multidão indiferente, rostos que se viram em direção à câmera. Impressionam certas panorâmicas muito rápidas, raras no cinema de Antonioni.

Alguns carrinhos fluem ao longo do rio para acompanhar os barcos apinhados de fiéis, depois a câmera se demora filmando em detalhe dezenas de fiéis que, imersos até os joelhos na água sagrada, realizam as abluções rituais na cabeça, no peito, no corpo, mergulham na água e a bebem (notamos uma velha aleijada, curvada para a frente, com os seios pendurados). Depois, ao fim do rito, as pessoas afastam-se em silêncio. O olho da câmera consegue captar um clima, restabelecer uma atmosfera. Temos a impressão de que não há enquadramentos planejados, mas um fluxo ininterrupto de imagens instantâneas captadas no momento, em um espírito quase rosselliniano.

NASCIMENTO DO "ESTILO-ANTONIONI" DOS CURTAS-METRAGENS A "CRIMES DA ALMA"

Lorenzo Cuccu

Publicado originalmente em L.C., *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 25-47
Tradução de Aline Leal

É sabido que a primeira atividade de Antonioni, como geralmente acontece com quase todos os diretores, se desenvolveu no âmbito do curta-metragem. Não é inútil, portanto, determo-nos em alguns pontos deste primeiro momento porque aí estão presentes, como já se sublinhou muitas vezes, certos elementos germinais de seu estilo e de sua concepção de cinema. Em particular, é esse o caso de dois dos sete curtas-metragens dirigidos por Antonioni entre 1943 e 1950: os famosíssimos *Gente del Po* (1943) e *N.U. (Nettezza Urbana)* (1947). Por outro lado, um terceiro, *L'amorosa menzogna* (1949), análise da existência cotidiana dos intérpretes dos romances em quadrinhos, é interessante, sobretudo, pela afinidade de sua matéria com aquela de um argumento escrito por Antonioni em 1952 e cedido a Fellini, *O abismo de um sonho*, e, ainda, com a matéria do seu terceiro filme, *A dama sem camélias*.

Mas *Gente del Po* e *N.U. (Netteza Urbana)* são infinitamente mais importantes, posto que neles emergem, juntamente com "o intelectualismo", pela primeira vez, os elementos singulares da personalidade de Antonioni: sua tendência a mesclar material autobiográfico aos argumentos dos filmes e sua abordagem em termos problemáticos e inovadores da técnica e das formas cinematográficas expressivas.

No que concerne o primeiro desses dois elementos, a referência é bastante conhecida quando se fala de *Gente del Po.* "Estávamos em 1943. Visconti dirigia *Obsessão* às margens do rio Pó, e, ainda sobre o Pó, a poucos quilômetros de distância, eu dirigia meu primeiro documentário. O Pó de Volano pertence à paisagem da minha infância. O Pó, à minha juventude. Assim que foi possível, retornei àquele lugar com uma câmera. Assim nasceu *Gente del Po*. Tudo o que fiz depois, de bom e de ruim, parte dali."[1]

Creio que esta "confissão" não deixa dúvidas sobre o caráter nada casual, mas explicitamente autobiográfico, do material escolhido

1. Michelangelo Antonioni, *Sei film*, Prefazione, Einaudi, Torino, 1964; p. XVI.

para seu primeiro filme. Como o material que escapou à guerra estava incompleto, não podemos saber se tem razão quem vê nesse documentário um dos propiciadores do neorrealismo – como seria o próprio Antonioni[2] –, acentuando o caráter de "pintura trágica da miséria de um povo", de acordo com o crítico francês Pierre Leprohon, ou, segundo aqueles que ressaltam o caráter de "pesquisa de significado privado: a paisagem concebida como estado de espírito, melancolia um pouco estática, série de objetos e de linhas sobre os quais se medem os sentimentos", como afirma Baldelli.[3]

É ainda pelas graves mutilações sofridas pelo filme (parece que se perderam a sequências mais trágicas, aquelas filmadas no delta, onde Antonioni retornará para filmar as cenas mais desoladas de *O grito*), que não é possível dar uma completa definição do estilo deste filme e da sua importância para o que se segue. Mas, certamente, alguns aspectos já aparecem claramente: a recusa em inflar pateticamente as situações, de evidenciar espetacularmente a dramaticidade do real enquadrado, através dos conhecidos procedimentos de edição, e em manipular o material a fim de elaborar uma "mensagem social" pré-constituída e imposta aos fenômenos, recusa que está na origem daquela aparente frieza ou impassibilidade que, mesmo nos filmes apenas com o argumento, será uma das constantes da visão de Antonioni, e uma de suas características mais significativas, como veremos. A predileção pelos planos gerais que valorizam as planícies cinzas das paisagens nas quais o homem parece estar absorvido representa uma constante, juntamente e oposta ao fascínio que exercem sobre Antonioni as estruturas urbanas, que ele amará evidenciar em seu peso e "espessura", em suas nervuras frias. Isso, enfim, em perfeita correspondência com esta escolha espacial, os amplos e lentos movimentos de câmera, a cadência longa do tempo do filme.

O "style-urbain", como o chama o crítico francês P. L. Thirard,[4] este atentar-se a "ler" as fachadas das casas, as ruas, as praças, ainda que desertas, como a querer encontrar, aí, o segredo da existência do homem, nasce, por outro lado, com *N.U.*, documentário sobre a jornada de um grupo de garis romanos. Definido pelo crítico francês Debreczeni[5] como a obra-prima do primeiro Antonioni, este breve documentário é muito interessante também por razões relacionadas ao nosso ponto de vista: não tanto, portanto, pela matéria representada – ainda que, nesse sentido, Antonioni se revele atento

2. Pierre Lephohon, *Michelangelo Antonioni*, Collana "Cinema d´aujourd´hui", Seghers, Paris, 1961, p. 24.

3. Pio Baldelli, *Cinema dell´ambiguità. Bergman, Antonioni*, Samonà e Savelli, Roma, 1969, p. 170.

4. P. L. Thirard, *M. Antonioni*, S.E.R.D.O.C., Lyon, coll. Premier Plan, n. 15, p. 4.

5. François Debreczeni, *N.U., in Michelangelo Antonioni; l´homme et l´object*, coll. Études cinématographiques, n. 36 – 37, Paris, 1964, pp. 110–111.

e, como lhe é costume, rigoroso, apesar da aparente distância, em acolher as implicações psicológicas e sociais de seus personagens de garis, sugerindo, com um leve toque pontual e eficaz, uma gama complexa de situações humanas –, mas, principalmente, por algumas características formais e estruturais que, juntamente com o que já foi lembrado, constituirão os componentes fundamentais do seu modo pessoal de fazer cinema: o caráter aparentemente simples, na verdade preciso e essencial das imagens; o emprego funcional dos ruídos como elemento integrante do processo de significação; o uso não "decorativo" da música, (Bach e música negra), mas estruturalmente vinculado, seja na escolha dos trechos ou dos instrumentos, ao sentido profundo da situação. Todos os elementos conhecidos de um espectador atento de qualquer filme de Antonioni. Um aspecto, talvez ainda mais significativo, é aquele que foi justamente sublinhado pelo próprio Debreczeni: "*L'art de présenter des actes sans importance (les balayeurs balaient, mangent, se couchent, se lèvent, marchent, donnent a manger au cochons et rentrent chez eux), des comportaments humains sans significations particulières, annonce déjà l'autre Antonioni, celui du style des 'temps morts'. N. U. Est un film composé uniquement de temps morts.*" Ora, sem chegar a uma conclusão extremista, não há dúvida de que este aspecto, a apresentação da existência dos garis através dos fragmentos mínimos das suas vidas cotidianas, seja talvez o aspecto mais importante a salientar em vista do desenvolvimento do futuro Antonioni. Estilo fundado, como se verá, no caso da composição do material do roteiro, na recusa progressiva de todo esquema dramático ou de toda forma de seleção dramatúrgica do fenomênico.

Mas, naturalmente, a obra na qual, pela primeira vez, o estilo de Antonioni se mostra em toda sua complexidade, fazendo explodir toda a carga inovadora lentamente amadurecida e aprofundada, é *Crimes da alma*, ainda se, como veremos, aqui, o estilo não alcança a libertação total, pela qual deveremos esperar as grandes provas, *O grito* e, sobretudo, *A Aventura*. Mas *Crimes da alma* apresenta o conjunto de temas e estilos que caracterizarão a obra de Antonioni.

Com este filme, tem início, antes de tudo, aquele "cinema dos sentimentos", aquela atenção aos problemas do indivíduo analisado nas manifestações das duas grandes forças-guias do universo de Antonioni, o amor e o dinheiro. É neste tipo de cinema que a distância de Antonioni do neorrealismo foi avaliada pelo próprio diretor

e pela crítica italiana, ligada aos esquemas interpretativos derivados da renovada cultura do realismo. Trata-se, evidentemente, de uma escolha motivada: e se a orientação do olhar para o mundo e seus personagens burgueses está, pela explícita admissão de Antonioni, em estreita conexão com o seu autobiografismo, com a sua escolha de situações conhecidas, a explicação da preferência ou da primazia da interioridade do indivíduo, das suas situações e mudanças interiores, sentimentais, éticas, ideológicas, é o sinal de que Antonioni havia se dado conta muito cedo de quais eram os limites cognitivos, além de artísticos, do populismo neorrealista. Isto acontecia no momento em que, mesmo diante do sucesso comercial de suas grandes obras, o neorrealismo tendia a ser transformado: de seu caráter de retrato de um momento excepcional, coletivo, da vida nacional à fórmula artística válida em absoluto, ou, ao menos, correspondente à nova fase de desenvolvimento da sociedade e da cultura italiana.

Sobre o problema do neorrealismo, voltaremos mais adiante. O que conta, no momento, é registrar a data de nascimento de uma *escolha temática* (à qual está estreitamente vinculada a inversão da tradicional hierarquia entre personagens masculinos e femininos: "… através da psicologia e da sensibilidade feminina, os problemas são filtrados de modo mais direto, mais drástico e, assim, surgem de modo mais evidente").[6] Esta escolha foi constante até *O Eclipse*: basta um conhecimento mesmo que superficial da obra de Antonioni para reconhecer que a obsessão erótico-amorosa e aquela do dinheiro são os dois polos de atração entre os quais se movem seus personagens, seja também em forma e correlações recíprocas diversas[7].

6. Entrevista com Michelangelo Antonioni em *Settimo Giorno*, 10-03-1960.

7. Nota no final do texto

Por outro lado, esta mesma escolha temática causou, ao menos, dois equívocos fundamentais, em nível de definição da posição, digamos, ideológica do autor e da definição estrutural de seu cinema. O primeiro se tornará cada vez maior à medida que a análise da situação de seus indivíduos burgueses se orientará na direção dos temas da incomunicabilidade e da, assim chamada, alienação burguesa; isto é, quando a concomitante evolução do estilo de Antonioni em direção a estruturas sempre mais "longas", sempre mais vazias de conteúdos *patéticos-dramáticos*, conduzirá a pensar que estas estruturas desejam representar no nível da forma ou do estilo aquilo que os personagens representam no nível existencial. Isto levará a pensar, então, que o seu cinema (personagens e formas de visão) queira ser

uma lúcida, fria, desesperada analogia da solidão e do desespero do homem[7], com uma chave de interpretação "beckettiana"- e com as consequentes aprovações e desaprovações das várias orientações da ideologia contemporânea –, que me parece totalmente inadequada em relação à real abordagem de Antonioni e à estrutura profunda do seu estilo.

E, certamente, ainda se não me parece lícito nem mesmo o procedimento oposto, isto é, interpretar Antonioni em uma abordagem completamente marxista, me parece que pode ser compartilhado, pelo menos parcialmente, como afirma Carlo Di Carlo: "Antonioni, melhor que os outros, nunca ignorou, como desejaram, o postulado marxiano segundo o qual o ser humano não é uma abstração imanente ao indivíduo único, mas em sua realidade é o conjunto das relações sociais…; ele nunca retratou o homem na acepção individualista de *homo agens*, de indivíduo isolado como um mônada leibziano, mas sempre dentro de um contexto histórico-social bem preciso, como produto da vida social… Pesquisar justamente as transformações ocorridas nos indivíduos – para Antonioni, nos indivíduos de uma classe, a burguesa – cujos comportamentos, cujas atividades foram socialmente condicionadas, cujas posições são *produtos sociais*. Revelar isto através das psicologias e dos sentimentos parece ter sido mais útil, mais analiticamente especulativo para o ponto ao qual Antonioni chegou hoje em relação à condição do homem contemporâneo. Deste modo, Antonioni foi e é, em sua abordagem frente à realidade, *radical*, no sentido que Marx definiu o termo: ser radical é colher as coisas em suas raízes, mas para o homem, a raiz é o próprio homem".[8]

Por outro lado, este julgamento é só parcialmente exato: porque, se é sem dúvida verdade que focar o próprio olhar sobre as situações individuais não significa automaticamente ceder a uma escolha de tipo irracional-metafísico; se é também verdade que, em tal modo, é possível revelar as manifestações do modo de produção capitalista em uma das suas projeções no nível da superestrutura, aquele da consciência e do comportamento individual; se é verdade que Antonioni assume como sua própria matéria algumas situações que são *objetivamente* manifestações de uma formação social que é o produto de relações de produção capitalista; se é verdade que, mesmo do ponto de vista da análise marxista, considera-se mais útil, porque

8. Arnheim, por exemplo, como veremos melhor mais adiante, reconduz o cinema de Antonioni à categoria de artística definida como "melancolia sem forma", que seria a característica predominante e "negativa" da contemporânea arte "informal".

9. Carlo Di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Bianco e Nero, Roma, 1964, pp. 11-12.

mais objetivo, e, portanto, científico, um procedimento deste tipo com relação a toda forma de filme explicitamente ideológico, "em tese", fruto de um humanitarismo acadêmico, populista e, frequentemente, implicitamente reacionário; se isto tudo é verdade, não me parece, no entanto, verdade que a análise que Antonioni realiza da burguesia seja uma análise de tipo marxista. Antonioni é um artista da alta burguesia que leu Marx, que conhece as categorias de definição dos fenômenos sociais, os revela *in re,* "fenomenologicamente", mas não quer ultrapassar a superfície para captar as relações reais que lhe determinaram. Sua abordagem frente os fenômenos da sociedade burguesa, mesmo com o conhecimento que havia de Marx, mantém-se aquela do intelectual burguês, suas categorias de juízo são aquelas do radical laico, sua "recusa", aquela de uma forma extrema e consciente de anticapitalismo utópico, que se manteria assim se, por virtude da arte, Antonioni não conseguisse projetar ao mundo uma imagem das contradições da crise do universo burguês, universo conhecidamente superior e mais impregnando da ideologia que a base.

As mesmas razões que nos fazem excluir que o foco sobre as situações individuais não corresponda a uma ideologia metafísica, como acontece, por exemplo, com Bergman, nos induzem e nos permitem dissipar o segundo equívoco ao qual o primeiro acenava, ou seja, que a expressão "cinema dos sentimentos" seja assimilável ou implique uma forma de dramaturgia *intimista*, como já disseram equivocadamente. Para confrontar esta opinião, que está em radical dissonância com a poética de Antonioni e com a estrutura de seu cinema, como demonstrará a análise que segue, basta, no momento, observar que, se o intimismo é redução da realidade ao mundo dos fatos interiores e privados e da poesia à exclusiva observação desses, em Antonioni acontece exatamente o contrário. "Existe uma lei psicológica que diz que, para cada impulso da alma, corresponde um motivo externo; descobrir estes motivos é a tarefa primeira dos autores cinematográficos", escreveu Antonioni, em 1939, nas páginas de *Cinema*[9], e, a esse princípio, correspondem exatamente seus filmes, nos quais os "sentimentos" são retratados e relevados em suas projeções externas e em suas relações com o real. Surgem, resumindo, sob as vestes de "comportamentos", verbais, gestuais e cinéticos, e das relações com os outros e com os objetos.

10. *"Cinema"*, 1939, n. 78, p. 205.

Esta última observação nos permite passar a examinar um primeiro aspecto da estrutura estilística do filme, que é aquela que nos interessa mais, e, precisamente, o tipo de organização à qual Antonioni submete o material "dramático", que se realiza em duas formas diversas – uma que se reconduz a módulos tradicionais e outra inovadora –, que coexistem e, como veremos, estão em conflito entre elas. Como observou a crítica, e, com especial precisão, P. L. Thirard[10], o esquema dramático geral, a questão do triângulo Paola-Enrico-Guido, mulher, marido e amante, é aquela posta em funcionamento pelo romance negro americano, de Raymond Chandler, sobretudo, *The Long Good-Bye*, que tem seu modelo ilustre em *Thérèse Raquin*, de Zola, mediado por *The Postman Always Rings Twice* de Cain, e foi aplicado em inúmeros filmes americanos e, com intenções e êxitos diversos, naturalmente, por Luchino Visconti em *Obsessão*, baseado no romance de Cain. Thirard observa, justamente, como todos os mecanismos fundamentais da trama correspondem exatamente a este modelo e como a mesma figura de Paola, deste ponto de vista, corresponde pontualmente ao protótipo americano da "tueuse blonde", mediado pelo personagem da Calami em *Obsessão* e transformada "*noire comme l'araignée, como la mante brune, vêtue de noir… elle tourne autour de l'amant, lui jette un sort (le jeu de ses doigts autour de son cou e sur son visage), le prend dans ses filets*" [11].

11. Roger Tailleur, P. L. Thirard, *Antonioni*, Éditions Universitaires, Paris, 1963, pp. 19–22.

12. Op. Cit. p. 22.

A meu ver, ainda não totalmente dono e consciente de seu próprio estilo e talvez condicionado, em parte, pelas exigências dos produtores que haviam certamente demandado do diretor iniciante "uma história", Antonioni, que não era um narrador no sentido de "criador de enredos", havia sentido a necessidade de apoiar sua própria pesquisa cinematográfica sobre um esquema preciso, com fio condutor e ponto de referência seguros. Mas a adoção deste esquema dramático e de algumas das suas "figuras" fundamentais não corresponde a um adequado desenvolvimento em sentido dramatúrgico, voltado a evidenciar as características dos personagens e das situações dramáticas nodais. – motivada, a meu ver, pelo fato que, portanto, o filme se apresenta desequilibrado e os personagens não plenamente desenvolvidos.

A pesquisa de Antonioni se volta em outra direção, completamente diferente, e, ao invés de buscar criar uma estrutura equilibrada e compacta, dentro da qual os caráteres individuais emergem

dramaticamente através do desenrolar compacto das situações, a câmera se propõe a seguir os personagens nas nuances de comportamento que não têm nenhuma relação significante com a plena atuação do esquema dramático e a enquadrar um material que, do ponto de vista do próprio esquema dramático, seria considerado dispersivo e gratuito. Todo o filme é um fluir de imagens, minuciosamente e implacavelmente examinadas pelo olho da câmera, no qual as situações dramáticas se dispersam e afogam, e o comportamento dos personagens não é selecionado, modelizado, poderíamos dizer, em função dramatúrgica, mas registrado e observado nos gestos mais cotidianos e, aparentemente, insignificantes.

Mas é justamente neste aspecto, origem dos desequilíbrios do filme, que reside a importância e o caráter inovador de *Crimes da alma,* e é por isto, juntamente aos outros aspectos a este ligados, que veremos, que se poderá falar, a propósito deste filme, do nascimento do "estilo Antonioni".

Por este tipo de organização do material, que evita toda emergência dramática-espetacular e recusa a seleção em função dramática dos gestos que constituem o tecido da vida cotidiana de um homem, a crítica francesa mobilizou as noções de *de-dramatisation*, pelas quais Antonioni se reconecta com as pesquisas iniciais de Bresson com *Les dames du bois de Boulogn*e, do *understatement*, que o reconectam com a narrativa moderna americana através de Pavese[13], do *behaviorism*, que reapresentariam os três diferentes aspectos correlatos de uma forma de cinema com a qual Antonioni se coloca entre os iniciadores do cinema moderno. Levando em conta até mesmo as indicações de Cavallaro[14] e de Di Giammatteo[15], que falam de "análise entomológica" e de técnica de "enviado especial", e tirando a atenção do plano da matéria "narrativa" e do seu tipo de organização e colocando-a na forma da *visão*, da relação que a câmera de Antonioni desenvolve com os personagens e situações enquadradas, por minha vez proponho a definição de *visão estranhada*. Ela me parece explicar apropriadamente níveis da estrutura cinematográfica: a ausência de uma seleção no sentido dramatúrgico do material e a recusa em usar a câmera e suas articulações em função da evidenciação espetacular das estruturas de um drama; a não identificação das estruturas cinematográficas com o material apresentado; a relação entre material e forma de análise e, junto, certas características

13. Nota no final do texto

14. Giovan Battista Cavallaro, *Michelangelo Antonioni, simbolo di una generazione*, Bianco e Nero, Roma, settembre 1957, a. XVIII, n. 9.

15. Fernando Di Giammatteo, "Cronaca di un amore", in *Michelangelo Antonioni, l´homme et l´object*, cit., p. 112.

psicológicas, frieza, moralismo distante, intelectualismo (no sentido de ausência das evidentes manipulações patético-espetaculares do material), que são atribuídos à personalidade psicológica do autor e dependem, no entanto, a meu ver, do método de representação adotado, que estruturalmente exclui identificação, participação patética, comoção do autor frente às situações vividas pelos personagens. Porque estes, justamente, não representam a forma de expressão da concepção do mundo do autor, mas a matéria sobre a qual se coloca seu olhar para decifrar, de formas diversas, o sentido.

Esta forma de visão, este tipo de relação com o material "dramático" (chamemos ainda assim), que determina o tipo de organização deste material (e não o contrário: este é o ponto chave do discurso), articula-se em uma série de precisas escolhas construtivas, seja no nível do "material plástico", seja no das técnicas de filmagem, que constituem, de forma articulada e dinâmica, as "marcas" distintivas do estilo de Antonioni.

Antes de tudo, em estreita conexão com a técnica comportamental adotada na construção dos personagens, aparece, pela primeira vez, um dos temas fixos, uma das passagens obrigatórias do cinema de Antonioni: o tema do "passeio" ou da "errância" do personagem, para usar um termo de Alberto Boatto[16]. É conhecido que todos os personagens de Antonioni são grandes caminhantes: mas esta recorrência poderia ser considerada apenas como uma mania curiosa do diretor, se não se relevasse sua importância e função estrutural. Que não é, ou não é somente, um modo de sugerir, concretamente, fisicamente, a instabilidade sentimental, ética, ideológica dos personagens, mas inclusive uma técnica para apresentar, de forma direta e "verossímil" aquela sucessão de blocos não selecionados de existência e de formas de comportamento sobre as quais Antonioni exercita sua análise, aponta seu olhar atento e extremamente perceptivo. Mas o tema do "passeio" é também funcional à constituição do caráter espacial do filme, da "fluidez" do espaço de Antonioni e do especial *peso* que assume, frente aos personagens, a paisagem, tanto a estrutura urbana quanto a planície cinza e nebulosa do campo lombardo. Em *Crimes da alma*, como nos filmes sucessivos, o *fundo*, como o chama Antonioni, é uma "presença" constante, obsessiva, tornando-se um tipo de ativo, ainda que imóvel, deuteragonista. Este fato corresponde a um modo

16. Alberto Boatto, *Le strutture narrative in Antonioni, in Michelangelo Antonioni*, editado por Carlo di Carlo cit., p. 52-62.

original de utilização da paisagem e do material plástico, um modo no qual o ambiente, o mundo ao redor, l'*Um-Welt*, poderíamos dizer com um termo emprestado da terminologia do cinema expressionista, não é nem *décor* fictício e inerte, nem elemento constitutivo de uma *atmosfera* adequada ao caráter dos personagens e do drama no qual estão envolvidos e lutam (como, por exemplo, nos filmes de Carné-Prevert e no gênero do assim chamado realismo poético francês), nem, ainda, metáfora espaço-figural da solidão metafísica dos indivíduos (como em Bergman), nem, afinal, o *background* realístico que dá eficácia e verossimilhança ao filme negro americano. Não é, em suma, em função da situação dramática, de sua evidenciação figural ou de sua credibilidade realística, mas é também isso, junto ao comportamento dos personagens, um dos termos sobre os quais repousa o olhar do diretor, interrogando-o para extrair um sentido. É sim, por outro lado, em relação com os personagens, mas não no sentido que representem as emoções e os estados de ânimo, como frequentemente se diz, mas porque pelo seu próprio existir e entrar no campo de experiência dos personagens os condiciona e constitui um dos termos do seu modo de ser em relação com o mundo que o autor escolheu como matéria do próprio olhar. Somente neste sentido podemos falar, para Antonioni, de "paisagem em função psicológica": que não seria, certamente, uma novidade se correspondesse a um uso em forma de explicitação figural dos sentimentos ou dos estados de ânimo fundamentais em jogo no drama, procedimento já abundantemente em uso no cinema mudo e na literatura, pelo menos do romantismo em diante. Em *Crimes da alma*, as ruas e as praças de Milão, o campo cinza, os automóveis, os objetos determinam em parte e, ainda assim, não representam o comportamento dos personagens, ou, ao menos, coexistem com eles e, com sua presença obsessiva, reclamam uma atenção paritária por parte do espectador: o comportamento dos homens acontece em um espaço preciso e em relação com ele, e é este espaço que Antonioni restitui, com sua concretude, seu peso, sua espessura. Basta recordar o início da sequência da estrada: um plano geral com o carro no meio de um campo úmido lombardo e, sem nenhuma outra razão além da sua própria existência, um grande outdoor publicitário de uma marca de bebida, que se torna uma presença bastante verossímil, mas, ao mesmo tempo, misteriosa e inquietante[17].

17. Esta característica deriva naturalmente do descarte das condições "normais" de utilização do material plástico, no interno dos quais a permanência no campo de um objeto "significa" que este está diretamente relacionado com o desenvolvimento da situação.

No nível da técnica de filmagem, o filme é caracterizado por uma série de elementos que compõem a definição do "estilo-Antonioni". No que diz respeito à determinação espacial do enquadramento, nota-se uma perceptível frequência dos planos abertos e médios, que servem, justamente, para manter constante a relação entre personagem e fundo, assegurada até no uso adequado das objetivas nos *close-ups*, a fim de manter sempre em foco o fundo. Em segundo lugar, a recusa absoluta do primeiro plano e do *close-up* (os planos mais próximos usados são os médios, e com raras exceções, o meio primeiro plano) que, se ainda fossem necessários, confirmaria como, até em nível formal, a definição de cinema intimista, que no uso do primeiro plano sabiamente calibrado e dosado teria o seu mais formidável instrumento estilístico, é completamente inadequado para o cinema de Antonioni.

Em relação às formas de edição adotadas, *Crimes da alma* tornou-se quase exemplar por dois aspectos muito significativos. Em primeiro lugar, por recusar o procedimento do campo-contracampo repetido, geralmente utilizado no cinema da época para as cenas de diálogo. Aqui está mais uma demonstração de como a câmera não está envolvida e coincidente com a situação dramática, mas permanece externa; o que guia os deslocamentos e as escolhas dos enquadramentos é uma lógica interna, autônoma e não a lógica ditada pela situação dramática.

O segundo aspecto, o mais conhecido e observado pela crítica (até mesmo pela crítica menos interessada a problemas de estilo) é a adoção da chamada montagem interna: trata-se da sucessão de imagens, da *continuity* do filme, determinada por meio de longos planos fixos ou com a câmara em movimento, como pode ser confirmado ao observar que o filme é constituído por 160 planos autônomos, enquanto a média seria de 600, segundo a indicação de Bazin para os filmes realizados entre 1930 e 1940.[18] Sabe-se que, em *Crimes da alma*, a inteira sequência "da ponte" (como se costuma chamá-la) – onde os dois amantes planejam o assassinato do marido – é construída em um único enquadramento de 129 metros, no qual a câmera acompanha implacavelmente os dois enquanto se deslocam continuamente, distanciando-se e aproximando-se, e se situam lado a lado contra a monotonia cinzenta do campo ou sobre perfis instáveis, segundo um procedimento compositivo típico de Antonioni.

18. André Bazin, *Qu´est-se que le cinéma*: Éditions du Cerf, Paris, 1958, p. 141.

Este encontrará sua máxima força expressiva na sequência da ilha em *A Aventura*, e na cena da casinha de pesca em *O deserto vermelho*. Trata-se de um procedimento que tem uma dívida explícita com Antonioni, e que foi levado a um grau extremo de estilização por Jancšo, que o utiliza, porém, com diferentes intenções, por outras razões expressivas e dentro de uma estrutura radicalmente distante.

O uso da técnica da tomada contínua, do plano-sequência e do *jeu em profondeur,* da conservação do foco relativamente nítido a todos os níveis, que permite aos personagens se movimentarem livremente no espaço sem mudar a determinação espacial e a relação com o fundo, obtém uma série de resultados fundamentais para a atuação da forma de cinema procurada por Antonioni. O próprio diretor insistiu, antes de tudo, nos longos planos sinuosos e envolventes com os quais a câmera acompanha os personagens e que constituem a forma concreta de representação minuciosa e pontual do caráter dos personagens através do comportamento. É muito importante ressaltar que este é registrado em todas as suas mínimas articulações gestuais e cinéticas e na sua concretude do espaço e da duração real. A técnica da câmera móvel, com a câmera montada sobre um pequeno suporte que percorre o espaço em todas as direções é, em suma, o meio primário de construção dos personagens como sucessão de blocos de comportamento registrados na continuidade. Por outro lado, a mobilidade constante da câmera, seu movimento de aproximação e distanciamento dos personagens e a colocação destes em variáveis relações espaciais entre eles e o fundo tornam a câmera, com sua "presença" evidente e perceptível, uma protagonista ativa da situação na tela: desta maneira, as articulações espaciais e temporais do filme não são apresentadas como formas concretas da representação espetacular de personagens e eventos, mas como articulações de uma função construtiva externa, "alheia" à ação, e como cadências de um processo de conhecimento em sentido estético que age sobre a situação e a interroga em busca de um significado. Queremos ressaltar – esclarecendo a contraposição entre "ritmo externo" e "ritmo interno" – que as cadências livres e "sem razão" do jogo da câmera e a opção de não utilizá-lo em prol de esquemas fixos de composição (configurando a situação como objeto patético-estético), estabelecem uma relação entre a própria câmera e as situações (= personagens + ação dramática)

como passagem de uma função estruturadora atuante à matéria (embora selecionada e "formalizada", mais do que de um meio a uma forma. A câmera móvel, nos termos utilizados por Antonioni, é, portanto, o procedimento técnico capaz de evidenciar a presença de um olhar que não estabelece apenas relações (mesmo espaciais) entre os personagens e entre os personagens e o mundo ao redor. Antonioni atribui grande importância não apenas aos elementos gestuais e cinéticos do comportamento, mas também às relações "espaciais", às escolhas de distâncias e direções que se delineiam no fluxo comportamental.

Neste sentido, a sequência mais exemplar de *Crimes da alma* – o protótipo de uma série notável de trechos assim estruturados, na qual o estilo de Antonioni liberta-se com maior força e pureza – é a sequência do passeio ao *Idroscalo*, o primeiro dos quatro passeios presentes no filme. Nela, podem ser encontrados quase todos os procedimentos de construção até aqui listados, as cadências livres e móveis do jogo de câmera em alternância a momentos de câmera fixa na observação dos personagens, a composição em profundidade, contra o céu cinza e das águas do *Idroscalo*, a variação de relações espaciais entre os personagens (um exemplo desta sucessão de posições: na escadaria, a câmara enquadra levemente por baixo Guido, colocado sobre um plano mais à frente, que fala dirigindo-se ao lado direito do fotograma, enquanto Paola é situada, mais ao fundo, em uma linha paralela, mas em direção oposta; portanto, os personagens avançam um pouco, acompanhados pela câmera, para em seguida parar em uma posição exatamente oposta à primeira, e, enfim, eles dispõem-se na mesma direção, à esquerda, mas com Paola mais próxima à câmera e ligeiramente deslocada à direita em relação a Guido).

Há elementos ainda não considerados. No final desta sequência, é possível observar mais um aspecto, talvez o mais significativo: após serem enquadrados durante alguns segundos de baixo contra o céu cinza, bastante próximos, mas ao longo de linhas de fuga, os dois entram no carro e se distanciam em direção do fundo, enquanto a câmera realiza uma rotação panorâmica para depois se fixar, em um olhar suspenso durante alguns segundos, sobre as águas brancas e "gélidas" do *Idroscalo*. Já vimos que a paisagem natural ou urbana entra constantemente, poderíamos dizer fatalmente, na imagem de

Antonioni, com o mesmo procedimento adotado, que exclui a seleção dramática do material e constitui o objeto, o *fundo* como centro de atenção autônomo. Mas o procedimento estilístico da suspensão sobre a paisagem, do qual vimos um exemplo na sequência descrita acima, e que representará uma das figuras estilísticas fundamentais do cinema de Antonioni, atribui um valor diferente e maior ao próprio fundo. Este fundo não é presente apenas objetivamente e autonomamente, como espaço concreto do agir dos personagens, mas se torna um centro de atenção sobre o qual Antonioni atrai explicitamente o olhar do espectador, até fora e independentemente do bloco de comportamentos registrados. Deste modo, a acentuação da presença no fundo – tanto quando obtida com procedimentos técnicos já descritos, quanto através da antecipação e ou postergação do corte – acaba por receber uma motivação não apenas *objetiva*, no sentido já esclarecido, mas também *subjetiva* em relação ao autor, isto é, acaba por ser uma manifestação de uma tendência do autor em suspender a atenção sobre a *fotogenia* do real. E este é o ponto preciso no qual a livre cadência do desenvolvimento cinematográfico revela-se não só como a tentativa de apreender o ritmo interno e secreto de uma situação ou de uma atitude, mas também como expressão do ritmo e das possibilidades de atuação de uma experiência explicitamente subjetiva proposta pelo autor.

De qualquer modo, além de outros desdobramentos esclarecidos mais à frente, um procedimento similar – o chamar a atenção para o fundo independentemente da situação – confirma o quanto o cinema de Antonioni é caracterizado pela *presença* ativa da câmera que se movimenta livremente, sem ter uma função instrumental ou de transcrição para a situação dramática: em suma, já desde *Crimes da alma*, o cinema de Antonioni não é um contexto dramático registrado por uma filmagem, mas uma câmera que se movimenta livremente dentro o real, para lhe dar forma. Portanto, os aspectos inovadores não se limitam a uma distensão da grade dramatúrgica tradicional, mas devem ser explicados dentro da escolha radical de fazer do enquadramento – a operação de organizar os eventos na sequência de quadros – a autêntica *forma* do filme, da qual extrair características e significados.

Sem pressa de antecipar as conclusões de um discurso que visa ser o mais analítico e "empírico" possível, será melhor voltar à

análise concreta da estrutura de *Crimes da alma,* no que concerne aos aspectos ainda não destacados.

Após ter visto os aspectos fundamentais da composição interna da sequência, investigaremos agora os critérios que organizam a composição e sucessão das sequências, isto é em que maneira é construída o que os americanos chamam de *continuity* do filme.

Evidentemente o caráter ambíguo do filme, seu estar no limiar entre uma estrutura totalmente original e inovadora, de um lado, e, de outro, um esquema dramatúrgico do qual já vimos as origens, produz seus efeitos negativos sobretudo neste nível de construção da obra. Certamente, *Crimes da alma* não é construído em blocos onde "cada sequência funciona como trampolim para a sucessiva", conforme o cinema da época e como lembra Antonioni[19], ou segundo os princípios relatados por Lawson em seu tratado sobre roteiro, para o qual a sucessão das sequências precisa obedecer aos quatro momentos fundamentais do desenvolvimento cinematográfico: a introdução expositiva, a progressão, a cena fundamental, o acme dramático. Diante desta estrutura rígida, o filme de Antonioni apresenta-se informe e desequilibrado; no entanto, a sucessão das treze sequências do filme obedece, pelo menos em parte, às exigências de desenvolvimento dramatúrgico do enredo. Os desequilíbrios perceptíveis derivam (além de certa dificuldade do diretor em trabalhar com uma estrutura que não sente própria) da construção interna às sequências, antagônica à organização dramatúrgica tradicional, influenciando inevitavelmente a construção geral. Aquele "ritmo interno", do qual fala Antonioni, realiza-se, de fato, só internamente a cada sequência, e não em todas, mais do que se estender ao filme todo, conferindo aquele mesmo caráter de experiência em formação, livre, móvel e desvinculada de qualquer esquema predeterminado. Por exemplo, a penúltima sequência, com aquela montagem alternada, constituída de nove trechos sobre Enrico, Guido e Paola, responde à lógica da trama e de sua dramatização, mais do que à estrutura profundo do filme. De resto, é natural: é o preço que Antonioni é obrigado a pagar, mesmo no nível formal, por adotar um modelo dramático feito de leis precisas e formas consolidadas de realização.

19. Michelangelo Antonioni, (conversazione con); Bianco e Nero, Roma, 1961.

É preciso, enfim, ressaltar um último aspecto construtivo em *Crimes da alma*, também característico do estilo de Antonioni: o uso do

comentário musical, criado pelo colaborador de sempre, Giancarlo Fusco, reduzido a um tema para saxofone solista e completamente desligado de qualquer função de potencialização patética do drama, mas finalizado a acentuar o peso e a ressonância de certas imagens, sublinhando os momentos mais agudos daquele ritmo interno até aqui mencionado.

AS INDICAÇÕES DA CRÍTICA

A análise estilística de *Crimes da alma* nos levou a um discurso amplo, embora não tenhamos podido nos deter mais detalhadamente sobre algumas sequências-chave como talvez fosse necessário. Porém, como se pode observar, o primeiro longa-metragem de Antonioni apresenta uma rica amostra das características formais e técnicas que virão a ser as figuras constantes de seu estilo e que impuseram este filme como uma das obras de maior importância do período pós-neorrealista.

Há de se reconhecer que a crítica contemporânea, normalmente acostumada a avaliar os filmes do ponto de vista grosseiro do conteúdo ou genérico da ideologia, soube logo identificar – por sorte e mérito de Antonioni – muitos dos elementos mencionados (embora não o tenhamos feito de maneira sistemática num texto destinado à crítica jornalística).

Por outro lado, a crítica demonstrou-se insuficiente ou inadimplente em relação ao discurso sobre o estilo de *Crimes da alma*, e incapaz de conceder a este estilo um lugar adequado na história da linguagem cinematográfica, e de identificar sua estrutura fundamental, a matriz profunda, atrelada a uma precisa e historicamente motivada utilização da câmara; através da compreensão deste uso seria possível reconstituir os elementos estilísticos e explicar de maneira plena e pertinente os desequilíbrios, as contradições e as evidentes dificuldades construtivas do filme.

Esta tentativa de ampliar e generalizar a reflexão sobre o estilo de Antonioni aconteceu, naturalmente, de diversas maneiras na Itália e na França, conforme o diferente discurso sobre cinema que em cada país se desenvolvia, e conforme o ponto de vista teórico e metodológico escolhido para abordar os problemas da linguagem cinematográfica.

Na Itália, em 1950, data de edição do filme, a polêmica que tinha alcançado os tons mais acirrados era a polêmica sobre a superação da teoria da especificidade cinematográfica, identificada erradamente com a montagem de breves trechos, e sobre a "terceira fase do cinema": embora escondesse, obviamente, questões político-culturais atreladas ao debate mais geral sobre os limites do idealismo, tratava-se de uma polêmica de caráter estético (segundo a tradição dos estudos italianos sobre cinema), cuja origem fora determinada, como se viu, pela visão estética de Croce e Gentile estendida às obras cinematográficas. Neste contexto, era fatal que *Crimes da alma* chamasse a atenção da crítica não apenas porque, como foi dito, marcava o distanciamento com o neorrealismo populista para dirigir-se ao que foi chamado de neorrealismo burguês ou neorrealismo interior, mas também por causa da forma de montagem: o uso demorado do plano-sequência, o uso da montagem interna à cena, o movimento de câmera em suas diversas possibilidades, a pontualidade dos poucos cortes, capaz de manter a continuidade espaço-temporal mesmo quando, por razões técnicas, era necessário realizar um corte. Afinal, a técnica de filmagem de Antonioni reforçava as posições daqueles que sustentavam a inutilidade e o atraso da teoria da montagem como especificidade cinematográfica, teoria, por outro lado, desmentida pelas obras mais interessantes e inovadoras. O protagonista desta polêmica, Guido Aristarco, utilizava com este fim uma sua análise de *Crimes da alma*, já publicada na revista "Cinema"[20], inserindo-a no capítulo conclusivo de sua *Storia delle teoriche del film*, dedicado justamente à polêmica paralela contra a estética idealista e contra a teoria da especificidade cinematográfica. Porém, a tentativa de reconduzir o estilo individual de Antonioni a modelos formais mais gerais, pretendendo utilizá-lo numa polêmica estética e político-cultural, inevitavelmente mantinha o discurso num nível superficial e limitado aos poucos elementos estilísticos, acima lembrados, insuficientes para definir de maneira completa a estrutura do cinema de Antonioni, sua inovação já a partir de *Crimes da alma*, com seu caráter original e capaz de se opor a outras formas consolidadas de uso dos meios cinematográficos. Não bastava, afinal, classificar *Crimes da alma* dentro da categoria muito geral da "montagem de trechos longos"; enquanto isto servia para uma revisão estético-crítica e uma atualização ideológico-cultural, não

20. Guido Aristarco, *Cronaca di un amore*, in "Cinema" n. s., Milano, novembre 1950, n. 50.

era suficiente para definir a exata colocação de um estilo tão preciso.

No entanto, as referências e os modelos indicados pela crítica francesa demonstraram-se mais pontuais. Este texto de Tailleur e Thirard pode servir de exemplo, entre os outros: "Le style de la réalisation, qui ne rappelait en rien les autres styles des réalisateurs italiens, fussent-ils les plus élaborés, les plus calligraphiés, s´inscrivait au contraire dans un courent déjà qualifié de 'moderne', dont les réprésentants principaux étaient l´Orson Welles de *Magnificent Amberson* e de *Macbeth*, le Hitchcock des *Amants du Capricorne* et de la *Corde*, et sans doute faut-il ajouter ici, bien que personne ne l´ait alors exhumé, le Preminger de *Laura* et de *Fallen angel*"[21]. E ainda é graças à crítica francesa que ao cinema de Antonioni (desde *Crimes da alma*) foram aplicadas as noções de *understatement*, de *behaviorism*, e de *dedramatisation*, noções aderentes ao estilo do diretor e que qualificam alguns dos aspectos fundamentais.

21. Op. Cit., p. 22-23.

No entanto, até estas formas de caracterização histórica e estrutural do cinema de Antonioni revelam-se insuficientes para definir de maneira completa o estilo do diretor no que diz respeito à profunda originalidade; torna-se difícil propor uma definição que inclua todos os elementos de forma orgânica e coerente e explique as contradições existentes, sua origem e suas causas. Em minha opinião, a razão desta inadimplência crítica, relativamente tanto a *Crimes da alma*, quanto aos filmes posteriores, provém dos defeitos próprios do modelo de referência (a noção de cinema moderno), baseado no "*tournage en continuité*", proposto pela primeira vez por André Bazin, o maior crítico francês, em seu estudo de caráter histórico-fenomenológico sobre as formas que marcaram a evolução do "découpage". Não consideraremos as implicações espiritualistas da análise de Bazin que em nada afetam a validade metodológica de seu modelo, assim como descartaremos a excessiva simplificação das formas anteriores à forma moderna e a contraposição demasiado esquemática entre *cinema de montagem* e a vertente moderna em sua totalidade, desde de suas origens no cinema mudo com Murnau, Stroheim e Flaherty. Todavia, encontramos o esquematismo teórico e metodológico também quando se atribui o caráter de representação peculiar a um procedimento puramente técnico como o *tournage en continuité*; isto é, ao restringir a análise estilística neste âmbito de definição, corre-se o risco de unificar numa única categoria formas de cinema, diferentes

entre si, e autores totalmente distantes por conteúdo, variações pessoais de um modelo formal comum, utilização da câmera e dos mesmos procedimentos técnicos em termos radicalmente heterogêneos. De fato, o *tournage en continuité* é adotado por Hitchcock e Welles para a atuação visual de corpulentos esquemas dramáticos. Em suma, embora não se possa negar o fato de que a diversidade técnica modifique as estruturas globais, a relação entre câmara e material dramatúrgico não mudou, enquanto, como vimos, este é justamente o aspecto mais marcante no cinema de Antonioni: a câmara torna-se protagonista, e o esquema dramático se atenua e dissolve no fluxo magmático dos blocos de comportamento não selecionados, pelo menos não em sentido dramatúrgico.

De resto, conforme o diretor mostrou várias vezes, Antonioni não é um dogmático do *tournage en continuité* e irá abandoná-lo aos poucos, junto à repulsão pelo primeiro plano e pelo detalhe.

Em conclusão, uma análise baseada na oposição entre *cinema de montagem* e *cinema de não-montagem*, seja ela formulada nos termos "estéticos" pela cultura italiana, seja em termos "histórico-fenomenológicos" pela cultura francesa, apresenta-se como insuficiente do ponto de vista da teoria que a respalda e pelo modelo de referência demasiado generalizante. Neste caso, a análise limita-se a identificar aspectos fragmentários, heterogêneos e genéricos, permanecendo incapaz de explicar realmente um modo de fazer cinema original em suas características e em seu desenvolvimento, uma maneira de filmar que requer uma forma peculiar de fruição por parte do espectador, justamente graças à sua originalidade estrutural. Assim, torna-se mais difícil compreender os desdobramentos de "conteúdo" (humanos e político-culturais), e, portanto, *ler*, isto é, interpretar de modo errado. Ou, se a palavra "interpretar" não agradar por ser ultrapassada, diremos que o risco é não colocar esta forma de cinema no lugar da cultura contemporânea que lhe pertence.

7. Às vezes, como nesse caso, amor e dinheiro são apresentados como os termos de um conflito interior de um personagem único. Aqui, trata-se, naturalmente, de Paola, tomada de um bovarismo essencial que se realiza em direção a ambos os polos, buscando o amor-paixão, *l´amour fou*, mas a partir de uma situação econômica estável, como coroamento indispensável da segurança burguesa. Obviamente, a palavra "conflito" não deve enganar, pois o conflito não é evidente e não desemboca numa representação dramática do polimorfismo psíquico humano, mas é simplesmente registrado como pura forma de comportamento.

Sem querer abordar todos os personagens desse ponto de vista, podemos lembrar que existem outras figuras que vivenciam internamente a contradição entre amor e dinheiro: a protagonista de *Amigas*, por exemplo, e a própria Irma de *O grito*, que toma a decisão de abandonar Aldo só após saber que recebeu uma herança do marido, tendo assim garantida sua segurança econômica.

Mas, em geral, podemos dizer que, sobretudo nas obras da maturidade, *A aventura*, *A noite* e *O eclipse*, esta polaridade entre amor e dinheiro se manifesta em personagens distintas e não no interior de um personagem único. Quase sempre as personagens femininas movem-se dentro da órbita sentimental, enquanto para os personagens masculinos os problemas substanciais são o dinheiro e o sucesso profissional: trata-se de tipologias que vão desde Lorenzo de *As amigas* até Sandro de *A aventura*, de Giovanni de *A noite* até Pietro de *O eclipse*. A única exceção é o personagem de *O grito*, obcecado pela paixão amorosa por aquela que abandona a casa e o trabalho.

13. Na verdade, o primeiro a falar de *understatement* a propósito do cinema de Antonioni foi Italo Calvino, numa carta aberta ao autor depois de ter assistido ao filme *As amigas*. Mas foi a crítica francesa, mais do que a italiana, que utilizou esta categoria interpretativa. Ropars-Wuilliemer discorda da aplicação das noções de *understatement* e de behaviorismo, afirmando que em Antonioni a apresentação de um comportamento está sempre destinada a sugerir uma psicologia complexa: não é o caso de Hemingway e menos ainda da escola behaviorista. Portanto, a sua é uma interpretação em sentido intimista do cinema de Antonioni, que leva ao pé da letra a fórmula do neorrealismo interior e considera pouco a efetiva natureza e a atuação real do estilo de Antonioni. Contudo, não há dúvida que aquelas noções não têm nenhum valor de definição crítica positiva e servem apenas como termos imediatos de diferenciação, relativos às formas cinematográficas das quais Antonioni se distancia.

VENDO EM MODO NOVO

Carlo di Carlo

Publicado originalmente em C.d.C. (ed.), Il primo Antonioni, Cappelli, Bolonha 1973, pp. 11–19
Tradução de Anna Berardi

Na Itália, o fascismo, através do Instituto Nacional Luce (que se tornou mais tarde Ente do Estado) dá incentivos durante o regime, ao documentário, assegurando-lhe, por um lado, a sua razão de ser setorial (o documentário cientifico) e por outro incentivando o *cinema dos cartões postais*, ou seja, o tipo de documentário paisagístico, popular, contemplativo que toma emprestado da fotografia a reprodução inerte da realidade. Uma linguagem estática, sem vida, incapaz de despertar e estimular a menor emoção e que serve para aumentar o número de diretores desnecessários.

Esta "realidade", vista em cartões postais, e a "especialização" setorial são abrigos confortáveis escolhidos pelo fascismo para esconder os problemas juntos com o "cinema dos telefones brancos". É o CINES, dirigido por Emilio Cecchi, que inicia a produção independente do documentário, e que permite, por um lado, a Blasetti, Barbaro, Vergano, Cocco, Perilli de experimentar – tanto quanto possível – e por outro permite a diretores como Poggioli, Francisci, Marcellini, Corrado d'Errico, de documentar não documentando através do cinema dos cartões postais ou através da propaganda direta ao regime.

"(…) já desde então – escreve Ermanno Contini – o documentário se confirmou como uma escola excelente que, acostumando a falar por imagens, a visualizar as impressões, os sentimentos, as ideias, ajudou a manter viva na propagação do discurso, o sentido e o gosto da linguagem cinematográfica, para enriquecê-lo e melhorá-lo. Foi nesse período, em que também é se de destacar a criação da primeira empresa italiana especializada na produção de curtas-metragens, a INCOM, em que Emmer e Pasinetti se tornaram os documentaristas mais prolíficos e originais com uma primeira série de trabalhos que definiram claramente a sua personalidade e seu estilo"[1]. Ele cita estes nomes: Magnaghi, Paolella, Ferroni, Pozzi-Bellini, Francisci,

1. Ermanno Contini, Il documentario, em Il neorealismo italiano, Caderno editado pela Direzione della Mostra Internazionale d'arte cinematografica, Venezia, 1951.

Wells, De Robertis, Paolucci, círculo, Scotese, Carpignano, Benedetti, Cancellieri, Vernuccio, Saitto, Damicelli, Franchina, Costa, Marcellini, Pellegrini.

(Dúvidas e receios podem surgir em algumas reivindicações de Contini se examinam os temas dos documentários desses diretores). Devemos, no entanto, chegar em 1943–1944, porque mesmo o documentário, provado durante a guerra, renasça e encontre seu verdadeiro caminho, apontando para algo novo. Tudo isto teve um preço, enquanto os estúdios de cinema, destinados a depósitos militares, são bombardeados e a organização industrial cai.

Em abril de1939, no n. 68 de "Cinema", aparece um artigo intitulado *Per un film sul fiume Po* assinado por Michelangelo Antonioni. O artigo é acompanhado por nove imagens, incluindo quatro de meia página, tiradas por Antonioni, que já representam uma indicação figurativa clara. Aquele gosto e corte da imagem que pertencem a Antonioni e a ele sozinho.

Os juncos tecidos das redes de pesca implicam uma paisagem rodeada por espaços divididos com rigor geométrico, onde o homem é presente, tão pequeno como um ponto na extensão da água estreita pela terra; filas de árvores mortas perto da costa, pressentimento do drama cotidiano da água; pescadores esperando enfrentar a imensa extensão do Po, que tem a aparência de uma paisagem africana; dois barcos de pesca na luz do pôr do sol, e logo depois, em contraponto, barcos e vapores na costa de Pontelagoscuro, firmes no sol da manhã, preparados para mais um dia de trabalho.

"*I figli del Po*, apesar de tudo, – observou Antonioni ao lado das imagens – do Po não têm sido capazes de se separar. Eles lutaram, sofreram, ainda lutam e sofrem, mas, podem evidentemente fazer caber o sofrimento na ordem natural das coisas, até mesmo roubando-as o incentivo para lutar".

Em 1940–1941, Michelangelo Antonioni, depois de se formar em Economia em Bolonha e as exercer atividades como crítico de cinema realizadas no "Corriere Padano" de Ferrara, matriculou-se em Roma na seção de direção do Centro Sperimentale di Cinematografia e aqui começa sua carreira cinematografica. Enquanto frequentava o centro apenas por alguns meses, ele teve a possibilidade de realizar um curta. Uma senhora estava indo encontrar uma mulher de má reputação que a estava chantageando por causa de certas cartas em seu poder.

Deu-lhe o dinheiro e recuperou as cartas. A câmera seguiu a senhora que se aproximou da mulher de má reputação. A solução foi que essa senhora e a mulher foram interpretadas pela mesma atriz. No entanto, o movimento da câmera não foi interrompido, o enquadramento foi único. Ninguém conseguia descobrir como eu fiz. Na verdade, tinha uma interrupção, mas era absolutamente imperceptível"[2].

Em 1942, convocado para o exército, Antonioni não pode ir ao fronte e, usufruindo de uma licença, aceita um contrato da *Scalera Film*. Foi para Paris como co-diretor de Marcel Carné – o novo cineasta europeu – para *Les visiteurs du soir*. É o período da ocupação italiana na França e deste italiano que se presenta em uma tarde de domingo nos teatros de Jonville-le-Pont, enviado pela Scalera para seguir seu trabalho, Carné abriga um rancor que nunca se preocupou de esconder[3]. Apesar da oferta vantajosa de participar de outros filmes (de Cocteau e Grémillon), Antonioni é forçado a voltar para a Itália por causa da pressão dos acontecimentos, no meio de uma situação geral caótica e difícil. Na Itália, em 1943, Antonioni consegue organizar e fazer seu primeiro curta com a ajuda de quem estava dirigindo a secção documental do Istituto Luce. Minoccheri, assim se chama o gerente, é o único que acredita em Antonioni e, vendo o primeiro material, tão cru e incomum para aqueles tempos, o entusiasma. Porque o Po? O que é para Antonioni o Po, aquele trecho do Po que circunda Ferrara? O que dizer neste momento para encarar a realidade e esta realidade?

"(...) Il Po di Volano pertence à paisagem da minha infância. O Po da minha juventude, os homens que passavam na margem arrastando as barcaças com uma corda em um ritmo lento, cadenciado, e mais tarde os mesmos barcos em comboio puxados por um rebocador, com as mulheres ocupadas cozinhando, os homens em leme, as galinhas, a roupa secando, verdadeiras casas ambulantes, comovente. Eram imagens de um mundo do qual eu me tornei ciente gradualmente. Aconteceu isto: que a paisagem, que até então tinha sido uma paisagem de coisas, parada e solitária, a água barrenta e cheia de remoinhos, fileiras de choupos que se perdiam na névoa, a Ilha Branca no meio do rio em Pontelagoscuro que quebrava a corrente em dois, aquela paisagem se movia, se lotava de pessoas e se revigorava. *As mesmas coisas exigiram um foco diferente, uma sugestão diferente. Olhando para eles de uma nova maneira, eu as agarrava. Começando a*

2. Da correspondencia privada intercursa entre Aldo Bernardini e Antonioni em 1964 (em: Aldo Bernardini, Michelangelo Antonioni da Gente del Po a Blow up, i 7 ed., Milano, 1967, p. 27).

3. "Quanto a minha experiencia com Carné, acho que seja sobrexaltada. Carné, como homem, é cinzento e fechado, oferece muito pouco da sua personalidade. Aprendi alguns expedientes técnicos, é verdade, mas nada mais". Fabio Rinaudo, (edição de) Foyer Antonioni, en Cronache del cinema e della TV n. 7, Roma, dezembro 1955.

entender o mundo através da imagem, eu compreendia a imagem. Sua força, o seu mistério. Assim que pude, voltei a esses lugares com uma câmera. Assim nasceu o *Gente del Po. Tudo o que fiz depois, bom ou mau, começa daí*"[4].

4. Michelangelo Antonioni, Prefacio a "Sei film ", Einaudi ed., Torino, 1964, p. XVI.

Gente del Po deve ter inicialmente seiscentos metros de comprimento, mas a guerra obriga Antonioni a interromper o seu trabalho. De volta a Roma, ele é forçado a fugir com Antonio Pietrangeli. A Itália está dividida em duas e o material de *Gente del Po* do *Istituto Luce* é enviado para o Norte. Ele acabar a obra em 1947. Antonioni declarou:

"(...) Esta é a minha única presunção, a de ter tomado sozinho a estrada do neo-realismo. Estávamos em 1943. Visconti filmava *Ossessione* nas margens do rio Po, e sempre no Po, a poucos quilómetros de distância, eu filmei meu primeiro documentário. (...)"[5] Já uma outra vez, em uma entrevista, Antonioni declarou:

5. Michelangelo Antonioni, op. cit., p. XVI.

"Quando fiz meu primeiro documentário, no final de 1942, Visconti filmava *Ossessione*. *Gente del Po* foi um documentário sobre a pesca, o transporte com barcos, sobre os pescadores: homens, ou seja, não coisas e lugares. Eu estava, sem saber, na mesma linha de Visconti. Lembro-me muito bem que o meu arrependimento foi não ser capaz de dar a este assunto um desenvolvimento narrativo, ou seja, de não poder fazer um longa-metragem"[6].

6. Questions a Antonioni, em Positif, n. 30, Parigi, 1959.

De fato Antonioni filma *Gente del Po*, enquanto Visconti, nos mesmos lugares, filma *Ossessione*. Antonioni não procura o "pitoresco", mas a verdade do homem e das coisas.

A paisagem de água e solo lamacento, os rostos das "crianças do Po" estão já entregues a uma realidade que se tenta descobrir pela primeira vez. A paisagem não-descritiva é um meio de conhecimento direto da realidade que, daí a pouco, explodira em toda a sua violência.

O 12 abril de 1945, na "Italia Libera", um jornal nato das ruínas da guerra, Antonioni, que, no entanto, não abandonou a crítica, avalia *Ossessione*. Salientando a dificuldade, para um Ferrarese, de "ver nesses lugares e personagens transfigurados por uma topografia e visuais ideais, tão pouco *"estensi"* quanto *"viscontei"*, fantasmas e lugares de um mundo artisticamente real, em vez de traições do mundo da nossa infância", Antonioni não hesita "a reconhecer em Visconti um temperamento artístico de exceção".[7]

7. Michelangelo Antonioni, Ossessione, em Italia libera, Roma, 12 abril 1945.

As palavras de Antonioni são tão além daquelas de um grupo de críticos que têm defendido e salientado primeiramente a importância de *Ossessione*: Massimo Mida em "Cinema", Mario Landi em "Roma fascista", Guido Aristarco em "Corriere Padano" Pietro Bianchi na "Gazzetta di Parma" Antonio Marchi de "Fiamma" de Parma, Volpone de "Bertoldo" Walter Ronchi de "Popolo di Romagna" de Forli, Enzo Biagi em "Assalto" de Bolonha. Se começa a lidar concretamente com os primeiros sintomas daquela ofensiva clerical que nos próximos anos, até os anos cinquenta vai gradualmente intensificando-se e que irá tentar com todos os meios, obstruir e difamar o novo cinema italiano. A nova forma de ver a realidade toma forma em 1945, quando os novos valores vão estabelecendo-se lentamente no nível social numa perspectiva de renovação de fundo que vai ser, em dez anos, parcialmente frustrada. Esta realidade viva e ativa está pronta a condicionar o discurso de cada um. Sabe-la descrever já se torna atitude moral.

"No pós-guerra houve um grande desejo sobre a verdade – escreve Antonioni – e parecia possível fotografa-la desde as esquinas das ruas"[8]."(...) E havia uma razão precisa: a realidade que nós creiamos era muito alarmante: houve a guerra, os tempos eram difíceis, tempos de violentos confrontos. Então, tudo o que estava acontecendo ao nosso redor, era, em certo sentido, mais grande que nós"[9]. O instinto desempenha um papel importante (será próprio o irracionalismo das tendências neorrealistas e dos autores que nos anos por vir, longe da guerra, vão fazer naufragar a criatividade" de muitos, roteiristas e autores, que sem a provocação de fatos externos e o impacto político e moral, vão encontrar-se bloqueados no beco sem saída das suas "poéticas".

8. Michelangelo Antonioni, Sei film, op. cit.

9. Desde o texto estenográfico inédito de um debate tido em Bolonha em 1961.

Indivíduo-ambiente, indivíduo-sociedade são os termos do discurso sobre renascimento conquistados da consciência. Da busca da verdade sobre Antonioni, o primeiro a falar, em 1949, é Marcello Bollero. Bollero enfatiza a perspectiva em que se move o Antonioni documentarista, aborda a questão sobre o estilo deste novo autor que, através de curtas e escassas obras realizadas, é listado como um dos autores mais qualificados.

"(...) A procura da verdade: esta pode realmente ser uma definição sumária das intenções e do estilo de Antonioni. Pesquisa, se entende, não como uma atitude exterior, programática, mas como contínuo

aprofundamento dentro dos limites que coloca de um lado a história da sociedade, e do outro a da arte. Então, há um outro mérito que é justo reconhecer de Antonioni, e que não sabemos se é resultante da sua preparação estética e filológica ou das suas qualidades intrínsecas como homem de bom gosto: a estrita fidelidade a uma tradição estilística e expressiva não assumida como premissa escolástica, mas como experiência técnica e humana vivida, em suma histórica".[10]

10. Marcello Bollero, Il documentário: Michelangelo Antonioni, em Sequenze, n. 4, Parma, dezemro 1949.

Na época, "do esplendor formal dos documentários sobre pintura, de Emmer e Gras" como se põe Antonioni diante o documentário, e com o documentário diante do cinema?

Grierson argumentou que o documentário é uma definição aproximativa, boa para todos os usos (contanto que a câmera filme ao vivo, e aí há o documentário).

Às teorizações e às considerações de Grierson acreditamos que sejam devidas à "atitude documentarista" de Antonioni, o único autor do cinema italiano ao qual curtas-metragens devemos nos referir no caso em que se deseje chegar às raízes de suas atividades de diretor. Como Grierson, também para o Antonioni documentarista, *informar significa não trair a realidade.*

De *Gente del Po,* se sente nele um interesse para o conto realístico em que o homem é o centro da investigação, o ímpeto para buscar a verdade como resultado de relações humanas, sociais, como um termo da relação com a realidade. Como Grierson reiterou em seu famoso manifesto "Antonioni também acredita que a capacidade que o cinema tem de se olhar em volta, para observar e selecionar os eventos da vida real, podemos derivar uma forma nova e vital da arte; que o "ator original" (ou autentico) e a "cena original" (ou autêntica) constituem o melhor guia para retratar cinematograficamente o mundo moderno; que a matéria e os sujeitos "encontradas no local" sejam mais bonitos (mais reais no sentido filosófico) de tudo o que nasce da atuação".[11]

11. John Grierson, Documentario e realtà, ed. it. de Fernaldo Di Giammatteo, Bianco e Nero ed., Roma, 1950.

A rapidez sugere a Antonioni de mostrar, no seu trabalho documental, uma realidade não aturdida, não contaminada de acordo com uma construção prefixada, mas com uma montagem poeticamente livre, em flashes, com enquadramentos separados, isolados, com cenas que não têm nenhuma conexão entre si, mas que dão simplesmente uma ideia mais direta do que ele está tentando expressar, do que é a substância do documentário.

Alguns falam de fragmentação, em vez de ver as indicações de um estilo, o início de uma nova linguagem, mas há aqueles que, como Renzi, relata em 1949 *L'amorosa menzogna* como a obra-prima de nossa recente produção. Com seus curtas-metragens, posteriores a *Gente del Po* (montado com material ileso do desenvolvimento que o tinha arruinado, ou seja, com os 30% do filmado), Antonioni pode perceber de modo mais imediato a realidade dos personagens através do testemunho dos costumes (*Superstizione*) e a exploração das consciências (*L'amorosa menzogna*), em duas situações típicas do período pós-guerra italiano: algumas "práticas" e rituais de crenças primitivas e a análise de um ambiente, então muito importante em um nível sociológico e cultural, o dos comics, conduzida através das vidas de seus protagonistas, os novos "divos" populares. Com esta curta-metragem, nasce o interesse em Antonioni por este pequeno mundo de sonhos e esperanças que faz com que ele escreva em 1949 a história original de *Lo sceicco bianco* realizado por Fellini, três anos depois, em 1952[12]. Anota Renzi, em um lúcido ensaio que permanece entre as melhores coisas escritas sobre Antonioni:

12. Nota no fim do texto

"In mare: pesca em Fiumicino. Barcos a motor, luzes de pesca etc. Pesca ao largo. O mar. Uma interpretação cinematográfica do mar: um pretexto para fazer um documentário sobre os pescadores.

Le donne di tutti (ou Marciapiede): as prostitutas da rua, suas vidas, seu trabalho.

Coveiros.

Os garçons: dos bar, dos hotéis, dos restaurantes, das casas privadas etc.. Suas vidas. Seu trabalho.

Museu: qualquer museu (em Roma, Florença, Veneza) de artes visuais, mas não em relação às pinturas expostas, mas sim em relação à essas pinturas e as pessoas que o visitam. Mesmo entre as pinturas e a paisagem que pode ser vista através das janelas. Para estudar os sentimentos que a obra de arte desperta.

Estradas: um documentário sobre a rua, entendida como o teatro da vida humana. De cidade, província, de campo, etc. Espirituoso, engraçado, poético.

Modelos: Modelos de pintores. Suas vidas, o seu trabalho. E, claro, os pintores, as pinturas, a pintura contemporânea. Como os últimos restos da boemia artística.

Entraineuses: tabarins, boates, variedade de terceira categoria, e ruas à noite. As pessoas que frequentam estes lugares. Um cenário incomum com personagens inéditos.

Um documentário Psicanalítico: De encontrar o título. Em América há a moda dos filmes psicanalíticos. O documentário deveria considerar um dos muitos problemas do inconsciente, com base em uma casuística apropriada ao modelo de Freud ou de Jung.

Manequins: casas de moda, modelos. Os manequins na vida privada. Moda e feminilidade. A linguagem da moda.

O pátio: Há, na Tuscolana, uma casa com um pátio quadrado, com varandas redondas e escadas externas. Neste pátio raramente entra o sol, quando são penduradas as roupas para secar. A vida das pessoas que vivem nessas casas ocorre principalmente na varanda, e alguém dorme lá também.

Rio através da cidade: uma cidade que seja atravessada por um rio como Roma, Turim, Florença etc. A vida cidadã do rio.

Conventos de clausura: S. P. = Segurança Pública. Limpeza de trens. O telefone. Ballet. Arsenale.

Máquinas inúteis: o pintor Munari constrói as máquinas que ele chama de inútil, porque elas não servem de nada. Eles nem são carros, são objetos de madeira, de ferro, fio, combinados com um grande sentido de harmonia e ironia. Quando essas máquinas, que vão suspensas do teto em frente a uma janela, se movem, porque chega um sopro de ar, oscilam, criando ritmos dançantes curiosos. Um documentário quase abstrato".

"(...) participando, desde então, de um certo tipo de cinema, viu, em seguida, misturar a sua tendência natural a *julgar*, às experiências amargas da guerra perdida; daí a necessidade maior do que a da esperança – de uma regeneração moral responsável, que soubesse olhar a realidade com frieza, para compreendê-la mais profundamente, encontrando a intensidade própria no aparente destacamento. Mas é certo que, desde então, Antonioni estava dirigindo seu humor – negro e absolutamente firme – sobre uma estrada teimosa, resistente, coerente, ele estava à procura de confirmações nas experiências de uma literatura europeia recente, empenhada em desvendar os mitos através de uma honestidade implacável mesmo para si próprio; desprovida, também, de novas cadências, de outras estruturas narrativas, de um sopro cruel capaz de declarar sua rebelião através do escândalo

de uma visão teimosa e sem brio. Então – com estas razões morais e literárias – Antonioni saiu dos climas nebulosos e obsessivo de Ferrara, sem traí-los; de facto, tornando-os emblemáticos de um discurso, que se expandia próprio no ponto onde se dobrava em si próprio. O humor negro de Antonioni – que também é protesto, que é sempre responsabilidade – já está expresso em suas melhores curtas-metragens: *Gente del Po*, *N. U.*, *L'amorosa menzogna*, *Superstizione*. Eles são os preparativos de um autor que já sabe o que quer fazer: tradição, questão social, estilo, lírica obscura e trovoada, desapego como restrição dolorosa: e uma suspensão, um encerramento do julgamento lógico, para deixar que a matéria se configure nas suas mais sutis e insistentes atmosferas. Em suma, uma aparente deriva do naturalismo que salienta a emoção de uma rocha: talvez uma realidade a ser mudada; e, com certeza, uma realidade a ser recusada(…)"[13].

As imagens de *N. U.* serão difícil de esquecer para os próximos anos, não só para o cinema de Antonioni, mas para o cinema em geral. Introdução precisa do que o diretor entende por "paisagem", por "ambiente", por "atmosfera": então não "*decòr*", mas *fundo* como *signo* linguístico que "significa", que "designa" (sobretudo desde *L'avventura* para além, quando se reduzem os números dos personagens e as conexões lógicas da narrativa, quando as conexões temporais dos eventos serão constituídos por breves indicações da história; quando o espectador deverá preencher mentalmente o tempo vazio, faltando a "descrição", enquanto cada particular vai ser reduzido ao essencial, uma cena inteira contida num único frame – o movimento todo interno a ela).

Signo no qual definir a realidade: desde *N. U.* em particular, vem o estilo de Antonioni, o valor semântico de suas imagens, o *fundo* como *situação*. Que será depois: A Ferrara sentimental de *Cronaca di um amore*, a maravilhosa e inatingível Londres do episódio inglês de *Os vencidos* (I Vinti) (e ainda um outro, quatorze anos mais tarde, de *BIow Up*), a Milano e a Roma verdadeira e falsa (a dos cenários de Cinecittà) da *A Dama sem camélias* (La signora senza camelie); a Roma do rio Tevere em *Tentato suicidio*; a Torino de *As amigas* (Le amiche); o Po excruciante de *O grito* (Il grido), a Sicília de *L'avventura*; o Milan de *La notte*; a Roma do futuro-já-começado de *L'eclisse*; a Ravenna industrial de *Deserto Rosso*; a América de *Zabriskie Point*; *Chung Kuo* da China.

13. Renzo Renzi, Cronache dell'angoscia in Antonioni, em "Da Starace ad Antonioni. Diario critico di un ex balilla", Marsilio ed., Padova, 1964, p. 186.

Já com seu trabalho documental, Antonioni tenta, em vez de só considerar a relação entre personagem e ambiente, de parar no personagem, dentro do personagem, para ver tudo o que se passou – a guerra, o depois da guerra, todos os fatos que ainda continuaram a acontecer e que foram importantes o suficiente para deixar uma marca nas pessoas, sobre os indivíduos – o que resta de tudo isso dentro dos personagens, os quais são não dizem as transformações da sua psicologia ou do seu sentimento, mas os sintomas daquela evolução e as direções em que começam a tomar forma as mudanças e os desenvolvimentos que ocorreram na psicologia e nos sentimentos e, possivelmente, na moral dessas pessoas"[14].

Isso não significa, no caso especifico da obra de Antonioni, abstrair-se de uma realidade tão imediata que "como aquela de agora", para refugiar-se em "lugares íntimos", propor um cinema subjetivo em sentido puramente existencial, como foi escrito muitas vezes pelo próprio Antonioni, melhor do que outros, nunca esqueceu, na construção de seus personagens, na estrutura de suas histórias, que o ser humano não é uma abstração imanente a cada indivíduo, mas na realidade é o conjunto das relações sociais.

É com a análise das condições da burguesia de Milano que Michelangelo Antonioni começou, com *Crimes da Alma* (Cronaca di un amore), o seu discurso exemplar que filme após filme se tomará com o tempo com a forma de um compacto romance social.

É importante hoje – diz Antonioni – enfrentar o problema não apenas *sentimos* até agora, mas daquele que *nos* está sendo realizando segundo uma ordem da qual ainda não estamos conscientes, mas que certamente nos levará a uma mudança radical da nossa condição moral; é preciso atualizar a técnica, antiga e inadequada para os novos sentimentos, abandonar os blocos de sequência que têm um começo, um fim, uma ordem. Ocorre uma *participação interior* aos personagens de uma história. Com *Crimes da Alma* (Cronaca di un amore), Antonioni propõe um enquadramento longo (mais tarde seria chamado de plano-sequência) que mergulha no personagem, que o segue, o persegue, nunca o deixa (um enquadramento, quele da ponte tem um comprimento de 87 metros). Esta técnica lhe nasce espontaneamente, com base nas experiências adquiridas até aquele momento com os "scripts de ferro" que não deixavam quebrar o que era o arranjo do material narrativo[15].

14. Michelangelo Antonioni, (coloquio com) La malattia dei sentimenti, em Bianco e Nero, Roma, fevereiro_março 1961, n. 2-3, pag. 71.

15. "A técnica de Cronaca di un amore surgiu-me instintivamente. Quando, em um carrello, preparava o enquadramento, ia espontaneamente verso o movimento do qual sentia a necessidade. E foi a necessidade de ouvir os personagens fora dos momentos convencionalmente importantes para o espetador, de lhe mostrar inda mais, mesmo quando tudo parecia ter sido já dito" (em Positif, n. 30, 1959).

Paola e Guido, os protagonistas de *Cronaca* são "produtos sociais" da burguesia de Milano nos quais já se vislumbra a sombra do milagre econômico, incapazes de reagir à sua decadência moral. Quem são estes representantes da burguesia italiana que vivem nos anos cinquenta, quando ainda está viva a mortificação de ter acreditado que a luta tenaz, dura, dolorosa dos anos quarenta ainda levaria a uma renovação do fundo, em vez de propor novamente, como aconteceu, as velhas instituições?

Eles já estão "vencidos", sem consciência e sem sentido de responsabilidade, agarrados como larvas ao seu vazio interior, incapazes de olhar para o que está acontecendo ao redor. É no meio dessa situação que o Guido de *Crimes da Alma* (Cronaca di un amore), um produto típico da guerra perdida, e Paola, transformada em uma rica burguesa, atuam em uma situação de crise ambiental e social da qual percebem – através da relação entre eles – os sintomas e as inconsistências. Sem força para reagir, para se opor, voltados, como são, apenas para si mesmos. O julgamento moral, que nesses anos se gosta de dar com o grito de denúncia e acusação, graças à disponibilidade criada pela nova arcádia florescida nos destroços do neorrealismo, desta vez é subjugada, dita em voz baixa.

Os vencidos (I Vinti), a condição de uma certa juventude (em uma tentativa de expressar uma panorâmica europeia) serve a Antonioni para ver e descobrir as raízes, para compreender o lado negativo: as aberrações que podem trazer um certo tipo de educação social, vista sem uma atitude moralista, mas tentando identificar os componentes míticos-tradicionais nas dobras psicológicas dos personagens, crescidos e acostumados a causa da guerra a enfrentar passivamente a realidade de um clima de desolação moral. Em breve, se tornou moda no cinema e na literatura à *la page*, o problema de geração "queimada". Mas os protagonistas de *Os vencidos* (I Vinti) se interessavam por Antonioni não como criaturas sozinhas, fechadas nas suas individualidades, que as torna a priori condenadas ao crime e ao delito, mas como casos-limite típicos de uma sociedade que os determinou: crônicas da realidade, através das quais Antonioni forneceu uma interpretação social da pessoa humana. (Ele tentará mais tarde, com outra crônica, a de *Tentato suicidio* (episódio do *L'amore in città*) a indicar um caminho incomum para aqueles tempos: as confissões dos suicidas como situações-depoimentos ao vivo. A única

maneira de prolongar o neorrealismo – diz Antonioni – é interioriza-lo).

Dos três episódios de *Os vencidos* (I Vinti) vem à tona o episódio inglês que continua a ser um dos melhores momentos na filmografia de Antonioni: uma representação lúcida e rigorosa de um caso clínico, o de um estudante paranoico obcecado com a ideia de um crime perfeito. Olhando para o crime como uma ocorrência, como fato que a realidade nos oferece muitas vezes sem explicação, (de acordo comi isso é conveniente ler um sujeito, agradável para aqueles tempos, *Stanotte hanno sparato*, que Antonioni escreveu em 1950, um filme nunca realizado que tinha que marcar a sua estreia na longa-metragem), Antonioni consegue nos mostrar como este crime – que ocupou por muito tempo a imprensa britânica aparentemente "normal" na monstruosa anormalidade de que a sociedade é capaz. O corte essencial da sociedade inglesa, o extraordinário rigor estilístico, o vigor das imagens, fazem desse trabalho uma obra admirável.

Em *A Dama sem camélias* (La signora senza camelie), Clara, uma atriz com grandes ambições, espera de "conseguir" tornar-se uma grande estrela do cinema, e "conseguirá" casando-se com um homem rico. Mas uma vez "conseguido", será o fracasso. O fracasso do bem-estar e dos sentimentos. A tentativa de superação através de um novo relacionamento romântico, não lhe servirá. Clara é conscientemente inerte e não reage. Há um abismo entre a sua condição de classe e o mundo que lhe é imposto. Seu rosto sem alma se torna um símbolo contra o pano de fundo da cidade de papelão em Cinecittà. O espelho do vácuo. Não o vazio de uma alma só, mas de uma classe.

"O personagem" dos filmes de Antonioni não é, portanto, o indivíduo na acepção existencialista de *homo agens*, de indivíduo isolado como uma *monade leibniziana*; mas é sempre entendido como um produto de um contexto histórico-social.

Os interesses de Antonioni são os da análise. Antonioni não propõe soluções, mas documenta algumas situações, agindo sobre a psicologia dos personagens, participando de suas responsabilidades na sociedade em que vivem e onde trabalham. Foi escrito justamente, ainda por Renzi, que "seus primeiros filmes foram "*estados de ânimo na forma de representação*, um "blues" em torno de situações de crise: onde um segredo autobiografismo é proposto como um documento da época".

Antonioni tem antes a intuição, em seguida, a consciência de que a realidade não pode ser mais contada com os meios da imitação realista do molde do século XIX e nos dará gradualmente ao longo do tempo, especialmente em seus trabalhos mais maduros, um alto exemplo de narrativa racionalmente irracional à Joyce, analisando a linguagem e também antecipando várias vezes as coordenadas diretas e indiretas da opressão exercida pelo poder e a sociedade industrial. (Não vai ser difícil de discernir, a partir de *L'avventura* para além, no andar sem parar e sem rumo dos seus personagens que se agarram à imanência das coisas cotidianas, parentes próximos dos personagens de Joyce).

Antonioni interioriza seus personagens. Eles muitas vezes são fracos em face da sociedade, mas próprio porque sendo assim, é mais evidente o condicionamento, a influência que o ambiente tem sobre a sua educação, seus modo de ação, em seus *comportamento*.

Pesquisar as transformações que ocorreram em indivíduos de uma classe, a burguesa (Antonioni se qualificou uma vez, um burguês confesso) é o primeiro dado desde o qual ele parte na busca da verdade: *análise do comportamento como produto social*. Através das psicologias e os sentimentos, Antonioni teve, desde o início, o seu discurso sobre a condição humana contemporânea.

"(...) Eu não sei porque eu comecei a ficar interessado no cinema, aos sentimentos, em vez de outras questões mais prementes, como a guerra, o fascismo, os problemas sociais, a nossa vida na época. Não que essas outras questões me deixassem indiferente. Eu estava lá dentro e eu vivi lá, embora em maneira bastante solitária. Deve ter sido minha experiência sentimental acabada inexplicavelmente. Para este fim eu não deveria perguntar a outros se não para mim o porquê. Isso é porque se uniu a todos os outros e, juntos, se tornavam um só enorme porque, um maciço espetáculo que teve como protagonista o homem. O homem na frente de seu ambiente e o homem diante do homem (...)" [16]. Desta forma Antonioni assume, contra a realidade, uma atitude radical, no sentido marxista: *radical é compreender as coisas na sua raiz, mas para o homem a raiz é o próprio homem*.

16. Michelangelo Antonioni, Sei film, op.cit.

No "primeiro Antonioni", começa a definir o estilo: o estudo do personagem com o objetivo, de forma quase obsessiva, com atrasos e cadências lentas, com um "ritmo interior", a paisagem como *fundo*, ou seja, como "o que se encontra por trás do personagem"; a batida

rítmica da história em suas articulações fundamentais: consciência-estado de ânimo-sentimento-psicologia (ritmo interno), ato-gesto-palavra (ritmo externo). Estes são os meios que Antonioni usa para focar uma realidade da sociedade italiana, a condição de uma classe, a burguesia, não tão chamativa quanto a outra. Para desvelar contradições, medos, incertezas, angústias. Para identificar seus sentimentos secretos e seus problemas mais íntimos.

12. Em um caderno inédito Antonioni, escrito naqueles anos, rastreamos uma lista de títulos de curta metragens que ele queria realizar. Ao lado há alguma explicação. Nos parecem muitos indicativos para a escolha dos temas. Os transcrevemos:

"In mare: pesca em Fiumicino. Barcos a motor, luzes de pesca etc. Pesca ao largo. O mar. Uma interpretação cinematográfica do mar: um pretexto para fazer um documentário sobre os pescadores.

Le donne di tutti (ou Marciapiede): as prostitutas da rua, suas vidas, seu trabalho.

Coveiros.

Os garçons: dos bar, dos hotéis, dos restaurantes, das casas privadas etc.. Suas vidas. Seu trabalho.

Museu: qualquer museu (em Roma, Florença, Veneza) de artes visuais, mas não em relação às pinturas expostas, mas sim em relação à essas pinturas e as pessoas que o visitam. Mesmo entre as pinturas e a paisagem que pode ser vista através das janelas. Para estudar os sentimentos que a obra de arte desperta.

Estradas: um documentário sobre a rua, entendida como o teatro da vida humana. De cidade, província, de campo, etc. Espirituoso, engraçado, poético.

Modelos: Modelos de pintores. Suas vidas, o seu trabalho. E, claro, os pintores, as pinturas, a pintura contemporânea. Como os últimos restos da boemia artística.

Entraineuses: tabarins, boates, variedade de terceira categoria, e ruas à noite. As pessoas que frequentam estes lugares. Um cenário incomum com personagens inéditos.

Um documentário Psicanalítico: De encontrar o título. Em América há a moda dos filmes psicanalíticos. O documentário deveria considerar um dos muitos problemas do inconsciente, com base em uma casuística apropriada ao modelo de Freud ou de Jung.

Manequins: casas de moda, modelos. Os manequins na vida privada. Moda e feminilidade. A linguagem da moda.

O pátio: Há, na Tuscolana, uma casa com um pátio quadrado, com varandas redondas e escadas externas. Neste pátio raramente entra o sol, quando são penduradas as roupas para secar. A vida das pessoas que vivem nessas casas ocorre principalmente na varanda, e alguém dorme lá também.

Rio através da cidade: uma cidade que seja atravessada por um rio como Roma, Turim, Florença etc. A vida cidadã do rio.

Conventos de clausura: S. P. = Segurança Pública. Limpeza de trens. O telefone. Ballet. Arsenale.

Máquinas inúteis: o pintor Munari constrói as máquinas que ele chama de inútil, porque elas não servem de nada. Eles nem são carros, são objetos de madeira, de ferro, fio, combinados com um grande sentido de harmonia e ironia. Quando essas máquinas, que vão suspensas do teto em frente a uma janela, se movem, porque chega um sopro de ar, oscilam, criando ritmos dançantes curiosos. Um documentário quase abstrato".

LEMBRETE SOBRE ANTONIONI NOS ANOS 1950

Lino Micciché

Publicado originalmente em L.M., *La ragione e lo sguardo*, Lerici, Cosenza 1979, pp. 207–218. Tradução de Diana Margaret Barnsley

A isolada excepcionalidade do papel de Michelangelo Antonioni no cinema italiano parece tanto mais relevante quanto mais se tenha em conta o contexto geral, cinematográfico ou não, em que esse diretor apresenta seus primeiros longas metragens. Aparentemente destacado do âmbito social que o circunda – ou que pelo menos não se aprofunda nas modalidades preferidas nas primeiras temporadas do pós-guerra ao "compromisso" neorrealístico – Antonioni é na realidade um dos poucos cineastas italianos que nos anos '50 não se deixaram envolver em trépidas evocações ou em róseas consolações, esmagar de desilusões lacrimosas ou de rendições incondicionais, enganar através de modas convincentes ou astúcias mercadológicas. Inicia e leva avante um discurso próprio personalíssimo, tão estrita quanto agudamente relacionado caom os humores, as tendências, contradições, e agitações daquelas temporadas. Por isso nos parece pertinente o título "Os anos '50 vistos por Antonioni", dado recentemente a um ciclo televisivo que incluiu alguns curta metragens e os primeiros longa metragens do diretor. Sem condescender ao fácil sociologismo de "explicar" mecanicamente os "textos" com o "contexto", parece necessário – como sugere o título do ciclo – recuperar o sentido do primeiro cinema antoniano também à luz do clima que naquelas temporadas caracterizou, em geral, o cinema e a sociedade italianos.

Portanto, vale a pena recordar – como lembrete para um futuro estudo sobre o primeiro Antonioni – que os anos '50 foram marcados, no âmbito "político", pela experiência do centrismo que sucedeu à ruptura, em 47–48, do pacto antifascista; no âmbito "social" pela reconstrução das estruturas do capital depauperadas pela guerra; na "cultura", com maior acentuação a partir da metade da década, por uma crise das certezas ideológicas imediatamente do pós-guerra e das primeiras – sem bem que em boa parte ainda indistintas, senão

latentes – aspirações a um novo papel dos intelectuais e a novos horizontes da prática artística, na área de uma "política cultural" imobilista e abundantemente esquemática que ainda tem suas premissas na polêmica "Politénico"- PCI e nas rusticidades togliattianas contra os "rabiscos" da arte de vaguarda.

No cinema, o rápido desmantelamento da experiência neorrealística – que entrou em crise nas últimas temporadas dos anos '40, e que terminou já nas primeiras temporadas dos anos '50 – abre a estrada, de um lado, para uma efervescente, senão florescente (mas todavia, até pouco além da metade da década, mercadologicamente fecunda), indústria do consumo cinematográfico e, de outro, a um rápido acontecer, entrelaçar, multiplicar de subvertentes e subgêneros ou legados da comédia cinematográfica dos anos '30, vinculados à vulgarização bozzettista das temáticas neorrealistas, ou ainda, rostos a ocupar os espaços de "tempo livre" das classes populares com produtos bastante próximos da tradição lacrimosa do *feuilleton* e do cômico burlesco do teatro popular. À parte os filmes de Zavattini – que perseguem de diversos modos e com diversos caminhos sua linha, agora apenas pessoal e não mais ligada a um só horizonte ético; à parte os realizadores de filme de sucesso (como Zampa) e os cineastas que surgiram nas últimas temporadas neorrealísticas (como Comencini) e nas pós-neorrealistícas (como Dino Risi), os quais todos dirigem, com entendimentos diversos, as sobras do neorrealismo; e além de algumas estreias de certas personalidades destinadas despois a se afirmar decisivamente nos anos '60 (Rosi), a década é abundantemente dominada por duas personalidades que, desde seu início, realizam seu primeiro longa-metragem: Michelangelo Antonioni, justamente, e Federico Fellini.

Como Fellini, mas ainda antes desses, Antonioni provém, de qualquer modo, do fim do neorrealismo: crítico cinematográfico detalhista e atento desde '36, Antonioni roda em 1943, a pouca distância geográfica e cronológica dos locais e tempos do visconiniano *Ossessione*, um documentário, *Gente del Po*, que terminará no pós guerra, mas que deve ser incluído, juntamente com o filme de Visconit, a *Quattro passi fra le nuvole* de Blasetti e a *I bambini ci guardano*, de De Sica, entre os episódios que põem fim à história cinematográfica do fascismo e que deterioram ou revertem os horizontes pequeno burgueses. Indubitavelmente, comparado não

só ao magnífico *Ossessione*, mas também aos certamente filmes menores de Blasetti e de De Sica, *Gente del Pó* não tem a força de choque nem a capacidade inovadora desses longas-metragens. Mas, prenunciado desde '39 por um artigo publicado na revista "Cinema" (a "oficina" do antifascismo), ele visualiza com coerência (ainda que sem qualquer justa suspeita de comprazimento formalístico) a "paisagem italiana" diferente, que a nova geração cinematográfica, saída da longa viagem sob o túnel fascista, estava esperando como um dos modos para romper o "imaginário" cinematográfico do fascismo. *Gente del Po*, se dizia, rodado em '43, foi depois editado no pós-guerra. Mas acredita-se que, se tivesse sido visto na temporada à qual pertence, muitos dos elogios que o crítico De Santis escreveu sobre o novo paisagismo de *Piccolo mondo antico*, de Soldati poderiam se aplicar a esse filme de estreia de Antonioni.

A resenha televisiva ofereceu apenas a possibilidade de rever (juntamente a *Gente del Po*) dois dos seis curta metragens dirigidos por Antonioni antes de *Cronaca di um amore: Nettezza urbana*: (1948), que em seus todavia fascinantes tons crepusculares prenuncia muito o documentarismo dos anos '50; e *L'amorosa menzogna* (1949) que, com sua pesquisa sobre o mundo das fotonovelas, contém – além da inspiração de *Lo sceicco bianco* de Fellini, em que Antonioni, justamente, colaborou – muitas das futuras críticas antonionianas (de *A Dama sem camélias* [La signora senza camelie] a *Professione: repórter*) ao mundo das imagens, filmadas ou não (pense-se a *Blow-up*). São quase com certeza os dois melhores curta metragens entre os seis rodados na segunda parte da década de '50 (os outros quatro são *Superstizione*, *La funivia del Faloria*, *Sette canne un vestito*, todos de '49, e a *Villa dei mostri*, dos anos '50); mas a visão geral de todo o documentarismo antonionino ofereceria, de um lado, a possibilidade de verificar mais detalhadamente quanto já havia ali contido *in nuce* do futuro "mundo poético" de Antonioni e, de outro lado, a natureza de fato particular do "neorrealismo do autor, que explica muitas coisas, até do cinema neorrealista *sui generis*, ignorado ou subestimado por quase toda a crítica, que foi o documentarismo italiano do pós-guerra.

*Cronaca di um amor*e (1950), a obra prima de Antonioni, já tem uma relação dialética com o neoerrealismo e também a especial adesão dada por Antonioni através do próprio documentarismo: o assume

quase exclusivamente para superá-lo, com uma tensão pelo amanhã, cinematográfico ou não, que fará quase sempre desse cineasta um autor em notável antecipação no tempo e por isso, ao menos inicialmente, mal recebido pelo público, condicionado pelos dominantes aparatos de persuasão e indução ao "consumo"; e, frequentemente, pouco compreendido pela própria crítica cinematográfica. "Não, não é a estória usual", soa a fala inicial de *Cronaca*. E ne realidade, para torna-la "insólita", contribuem a estrutura narrativa e o estilo do filme. A estória de Paola e Guido, de sua atitude passada delituosa e de seu presente projeto delituoso, tudo para viver juntos uma estória de amor que não são, no fundo, capazes de viver, lembra em certos aspectos o coágulo conflitante de *Ossessione*, com Paola no lugar de Giovanna, Guido no lugar de Gino e Enrico no lugar de Bragana. Existe mesmo, da parte de Guido, a mesma proposta de uma fuga a dois, e, por parte de Paola, uma recusa não diferente da de Giovanna a Gino, em nome da precariedade que o esperaria depois dos primeiros entusiasmos, em relação à "sistematização" que lhe foi oferecida por um marido que, como o de Giovanna, a comprou e, como uma propriedade, a possui.

Mas o deslocamento do eixo social do enredo é total. Lá, em Visconti, um povo "furioso" de instintividade e emprisionado em uma projetividade impossível: um magma explosivo atrás do qual há a hipótese, se bem que "literária", da "revolução". Aqui, em *Cronaca*, uma burguesia que controla e se controla, que avalia e se avalia, que oculta atrás da sábia máscara de uma atitude externa (os trajes de noite luxuosos, as ricas recepções, os espetáculos rituais no ala Scalla, os automóveis fora de série; e o poder, sobretudo o poder) a própria capacidade de delinquir e a própria impotência de viver. Nesse seu deslocamento da atenção daqueles que poderiam ou deveriam vencer, (a "humanità que sofre e espera" de *Ossessione*) a aqueles que venceram (a burguesia arrivista dos anos '50) *Cronaca d'um amore* não é apenas um filme lúcido, mas pressago.

E, desde esse primeiro longa-metragem, a linguagem cinematográfica de Antonioni anuncia um etilo personalíssimo, de todo inédito no panorama cinematográfico italiano, onde aliás permanecerá por muito tempo, único e isolado. Os cento e sessenta enquadramentos que compõem a obra são todos compostos com uma lentidão "prosaica", os personagens filmados na integridade de seu controle e

atuação, o evento sempre acompanhado em seu fazer-se, ou melhor, em sua produção de sensações e reações, estados de ânimo e emoções da consciência. O neorralismo tinha sido, ou melhor, tinha âmbito de ser uma rigorosa e documentária fenomenologia do social; o cinema antonionino se evidencia, desde o início, como a aplicação do mesmo rigor, da mesma ambição às repercussões que o social tem no interior do indivíduo: um neorrealismo, se diria, da interioridade. Mas, se em todo *discurso*, mesmo cinematográfico, não conta somente o que é dito, mas também aquilo que não é dito, o "ausente", como *Ossessione* apresentava as imagens de uma revolta que também poderia ser uma revolução, *Cronaca di um amore* apresenta as imagens de uma desolação existencial: o caráter nublado de um *refoulement* que é o sinal de uma revolução frustrada.

O filme seguinte a *Cronaca di um amore, I vinti*, de 1952, é um tríptico composto de estórias, de diferentes modos inspiradas na crônica, cujos personagens são os "jovens que durante a guerra eram crianças e que – como diz o prólogo do trabalho – quando abriram os olhos viram o mundo sobretudo como um espetáculo: a mobilização geral da violência". Atualmente é impossível assistir ao filme em sua integridade, por causa do estrago que a censura – naqueles anos arrogante e obtusa como nunca – fez no episódio italiano. Mas, todavia, é o episódio inglês – a estória de um delito gratuito praticado por um jovem capaz de matar e escrever poesias sobre andorinhas com o mesmo distanciamento não partícipe – aquele que emergiu do tríptico então, e que ainda hoje é o mais completo, o mais denso. Na realidade, de toda a produção antonionina, *I vinti* é (juntamente com *Tentato a suicídio*, a investigação que Antonioni subscreveu em 1953 com o zavattiniano *Amore in città*: quase exclusivamente interessante pela introdução do tema, muitas vezes recorrente na filmografia de Antonioni, do suicídio e, em geral, da autodestruição), o filme, por assim dizer, mais "neorrealista", mais mesclado e fundido, chama a atenção, tradicionalmente neorrealística, para o contexto social e para a problemática individual, esta especificamente antonionina. A Audrey Hallan do episódio inglês de *I vinti* (o único do tríptico a ser transmitido no ciclo a que se referem estas notas) se conecta, indiretamente, ao Edmund do rosselliniano *Germania anno zero*. Um, em um panorama de destruição e de escombros, praticava a morte que havia embalado

sua infância, e em um desespero reservado, onde não havia espaço para lirismos poéticos, a escolhia também para si, como conclusão do próprio olhar atônito para o mundo. O outro, ou Audrey Hallan, recomeçara a viver em um mundo onde parecem novamente possíveis as poesias, mas introjetara a ideia da morte como gesto normalmente praticável em uma solidão tão sinistra quanto absoluta. Audrey Hallan é, em suma, um Edmund que sobreviveu às ruínas que o circundam. Mas as carrega dentro de si como uma paisagem destruída para sempre, que sobrevive apenas conforme os preceitos da destruição; e pratica, agora com resignado cinismo, a crueldade do mundo da qual é produto e da estória da qual é filho.

Essa primeira fase da filmografia antonionina, caracterizada por uma admissão crítica da experiência neorrealista – que, de qualquer modo, e mesmo com muita originalidade, direta ou indiretamente, a conota - e da reflexão, fecundamente criativa, sobre o cinema e sua linguagem, se encerra com *A Dama sem camélias* (La signora senza camelie), terceiro longa-metragem de Antonioni, rodado em 1953. Se, na verdade, do ponto de vista do personagem – a atriz Clara Manni, interpretada por Lucia Bosè – a obra já prenuncia (por exemplo na relação entre a mulher e o cônsul) os temas da maturidade antonionina dos anos '60, do ponto de vista geral ela se propõe (se *não só*, ao menos *também*) como um "filme sobre cinema". Não casualmente realizado, vale notar, a pouca distância do viscontiniano *Bellissima*, este também um "filme sobre cinema": quase a confirmação de um paralelismo Visconti/Antonioni por estarem ambos, mesmo tão diferentes entre si, na vanguarda da consciência cinematográfica da época. Todavia, vale lembrar que, para Viscconti, o cinema é exorcizado enquanto mito falsificador, aparato de desumanização, local de adulteração da identidade popular, fábula a ser mantida afastada se não se quiser ser contaminado por ela; ao passo que para Antonioni o discurso é todo no interior da "máquina" cinematográfica, vista não já como local de falsificação do autêntico, mas sim como sede por excelência do *inautêntico* que caracteriza as relações reais entre os homens. Estamos já, enfim, embora *in nuce*, no tema da aridez dos sentimentos que irá caracterizar a tetralogia dos anos 1960, de *L'avventura* a *Deserto rosso*. Existe, eventualmentem, a diferença que Sandra, Lidia, Vittoria, Giuliana (protagonistas da tetralogia) são as únicas contestadoras daquela aridez sentimental (ou, ao menos, as

únicas a estarem não demasiadamente conscientes) em um universo "másculo" angustiado pelo próprio egoísmo e pela mais nebulosa resignação, enquanto em *A Dama sem camélias* (La signora senza camelie), Clara Manni é apenas uma vítima que, derrotada, cede conclusiva e amargamente, em todos os sentidos, aceitando a própria relação falsa com o cinema (uma falsa *socialidade*) e com o amor (uma falsa *existencialidade*).

Para entender inteiramente quanto estava avançada – e, como de costume, em antecipação a seu tempo – essa posição antoniana, bastará considerar que a cinematografia italiana estava, exatamente naquelas temporadas, saindo traumaticamente da ilusão neorrealista de um cinema como veículo de uma nova verdade, como identificação do real e do verdadeiro, como documentação de uma objetividade totalmente racionalmente representável e interpretável. Nesse sentido *A Dama sem camélias* (La signora senza camelie) não é apenas uma etapa ulterior para o grande cinema antonionino da década seguinte, nem unicamente um discurso lúcido sobre cinema (que juntamente ao viscontiano *Bellissima* demonstra como os autores cinematográficos eram, afinal de contas, os mais agudos críticos cinematográficos); é também uma declaração definitiva da poética. Na consciência – como o diretor dirá alguns anos mais tarde – que "o perigo maior para quem faz cinema consiste na extraordinária possibilidade que esse oferece de mentir". *As amigas* (Le amiche), de 1955, oferece já, em relação aos três longas-metragens precedentes, os claros sinais de uma virada. Isso representa o encontro de Antonioni com o mundo de Cesar Pavese, em cujo romance *Tra le donne sole*, o último do tríptico *La bella estate*, se inspirou o filme. Inspirado, se dizia, e não "extraído" como no entanto geralmente se diz: que, na realidade, inobstante as muitas analogias externas de situações, personagens e diálogos, o filme tem uma autonomia quase total em relação ao texto literário, ao qual realmente se refere. Basta sublinhar que ali, na narrativa pavesiana "em subjetiva" que oferece uma radiografia do "socialite" de Turim através do olhar ambíguo de Clelia, Antonioni substitui um olho que objetiva todos os personagens, Clelia e Rosetta, Momina e Nené, atravessando seus vazios que se agitam, se entediam, ficam áridos e sólidos, desesperados e fúteis, em uma espécie de meia distância do próprio ponto de vista, sem desaprovação e ao mesmo tempo sem

piedade, em uma fenomenologia laica da dissolução existencial e moral que precede em cinco anos aquela, sem dúvida muito mais clamorosa e significativa, mas também mais contaminada de toques espiritualistas ambíguos, da felliniana *Dolce vita*.

Certamente, como todas as obras do primeiro Antonioni, *As amigas* (Le amiche) não tem a coesão narrativa e o rigor estilístico dos filmes da maturidade. Mas, inobstante o aparente distanciamento do imediatismo da crônica – que o fez às vezes, naqueles anos, classificar como "formalista" (confundindo a responsabilidade da forma com o vício de seu paroxismo) – Antonioni se confirma em *As amigas* (Le amiche, e em geral em todos esses seus primeiros longas-metragens) como o cineasta italiano mais sensível, senão às "vozes" ao menos aos "ultrassons" dos anos em que trabalha. Ele se obstina, pois, em apresentar os sintomas mais alarmantes das transformações e evoluções que, na psicologia e nos sentimentos da classe dirigente, estão produzindo (aliás já produziram em boa parte, embora não haja tantos que se possa perceber: por isso falamos de "ultrassons") a acomodação do país sobre o eixo da normalização em seguida a 18 de abril de 1948; e que tem exatamente nos anos '50 seu epicentro. As estações durante as quais o cinema italiano ou se consola da tardia ideologia populista ou tende a consolar com o mais desconjuntado bozzettismo vernáculo, a laica firmeza desse cineasta "burguês", tão coerentemente impiedoso com a burguesia, é verdadeiramente exemplar.

A confirmação dessa coerência tetrágona até os limites da impopularidade e não conformista até ao risco do mal-entendido, é dada por *O grito* (Il grido), o filme de 1957 com o qual se encerra a filmografia antonionina dos anos '50. *O grito* (Il grido) constitui, para Antonioni um ponto de chegada e ao mesmo tempo um prenúncio de uma virada ulterior, que dali a três anos o levaria à tetralogia aberta por *L'avventura* e aos grandes filmes de sua maturidade. Confluem neste filme, fundidos entre si com uma compacidade que é já um indício de uma meta fundamental e inamovível, todos os motivos da pesquisa inicial do diretor: a imersão do homem na paisagem, que remonta a *Gente del Po*; a rarefação das escansões cronológicas, pelas quais a narrativa é feita como um contínuo presente; a colocação do *evento base* fora do filme, de modo que o início reúne apenas as ramificações objetivas extremas, depois das quais começa o drama

totalmente interior do sujeito; a exclusão da trama de qualquer elemento que, mesmo reentrando na lógica narrativa tradicional, não resulta essencial para radiografar os sentimentos do personagem e o sentido, completamente subjetivo, de seu caminho em busca da felicidade ou infelicidade.

Assim em *O grito* (Il grido) a ruptura entre Aldo e Irma se consuma totalmente nos primeiros vinte minutos do filme; e, mesmo ficando explicitamente subentendido, o clássico triângulo amoroso ele-ela-outro, nunca veremos o "outro", porque o que interessa é apenas o drama "dele". E, na homogeneidade e continuidade que liga as peregrinações do protagonista pela "baixa" planície Padana, somente perceberemos o transcorrer do tempo quando descobrirmos (aqui também não o evento, mas seu resultado) que Irma, nesse meio tempo, teve um filho do "outro" e que se passaram, então, mês a mês, quase um ano."

Na época de lançamento do filme, houve muita objeção sobre a aplicação, em um personagem proletário, de uma tensão existencial, quer seja de vício ou virtude, essencialmente burguesa. Mas a escolha de Antonioni, longe de ser irrefletidamente artificiosa ou despreparadamente imprópria, era conscientemente polêmica. Não por acaso o filme começa com personagens e situações que conotam debilmente o "social", quando Aldo fica totalmente imerso ali; e termina, ao contrário, com a forte conotação da greve, quando agora o distanciamento entre a conflitualidade histórica e o tormento pessoal do protagonista é total. A progressão, e a regressão, conduzidas paralelamente, ficam, nesse sentido, evidentes: de um lado a mulher quase esposa, depois a ex-noiva, em seguida a vendedora de gasolina disponível, enfim a prostituta e a conclusão desta involução em um repouso na greve com seus movimentos convulsos; de outro lado, o furor inicial de Aldo, depois a busca por uma substituição, em seguida a resignada aceitação de uma relação sem perspectiva, finalmente a degradação do grupo com a prostituta e a conclusão dessa involução com uma tranquilidade de autômato que desemboca na autodestruição final. Como a dizer que o verdadeiro drama acontece quando se rompe, de modo irreversível, a relação com os outros, com a sociedade, com e estória. Pode acontecer, parece dizer implicitamente Antonioni, em clara polêmica com as satisfações ideológicas, a um típico "portador de história" como um

operário. Mais tarde, nos anos '60, nos falará de uma sociedade que não tem mais "sentimentos" nem "história" e que caminha, cada vez mais endurecida, para o eclipse da razão. Mas a premissa está aqui, neste "primeiro Antonioni" que nivela "vencidos" e "vencedores" na amargura de uma única derrota.

CRÔNICAS DA ANGUSTIA EM MICHELANGELO ANTONIONI

Renzo Renzi

Publicado originalmente em "Cinema Nuovo", n. 139, maio-junho 1959, pp. 214-219. Tradução de Anna Berardi

Esse diretor concretizou em termos claros um existencialismo latente, que sempre o levou ao patamar da angústia, em um mundo que só conhece a si mesmo e rejeita tanto o deus da metafísica quanto o da história, para se satisfazer com o corajoso e sombrio reconhecimento do seu atual desespero.

Para entender bem o início de Michelangelo Antonioni não é necessário destacar a sua curiosa formação em economia na Universidade de Bolonha. Pelo contrário, deve-se notar que ele se formou na atmosfera antes da guerra: por um lado, colaborando na edição da revista Cinema; por outro, fazendo curtas-metragens (*Gente del Po*) e ajudando Marcel Carné em *Les visiteurs du soir*. Participando, já desde então, de um certo tipo de cinema, viu, em seguida, misturando a sua tendência natural a julgar, às experiências amargas da guerra perdida; daí a necessidade ainda mais do que a esperança – de uma regeneração moral responsável, que soubesse olhar a realidade com frieza, para compreendê-la mais profundamente, encontrando a intensidade própria no aparente destacamento.

Mas é certo que, desde então, Antonioni estava dirigindo seu humor-negro e absolutamente firme – sobre uma estrada teimosa, resistente, coerente, ele estava à procura de confirmações nas experiências de uma literatura europeia recente, empenhada em desvendar os mitos através de uma honestidade implacável mesmo para si próprios; desprovida, também, de novas cadências, de outras estruturas narrativas, de um sopro cruel capaz de declarar sua rebelião através do escândalo de uma visão teimosa e sem brio. Então – com estas razões morais e literárias – Antonioni saiu dos climas nebulosos e obsessivos de Ferrara, sem traí-los; de fato, tornando-o emblemático de um discurso, que se expandia no ponto onde se dobrava em si mesmo. O humor negro de Antonioni – que também é

protesto, que é sempre responsabilidade – já está expresso em suas melhores curtas-metragens: *Gente del Po*, *N. U.*, *L'amorosa menzogna*, *Superstizione*.

Eles são os preparativos de um autor que já sabe o que quer fazer: tradição, questão social, estilo, lírica obscura e temperamental, desapego como restrição dolorosa: e uma suspensão, um encerramento do julgamento lógico, para deixar que a matéria se configure nas suas mais sutis e insistentes atmosferas. Em suma, uma aparente deriva do naturalismo que salienta a emoção de uma rocha: talvez uma realidade a ser mudada; e, com certeza, uma realidade a ser refutada.

Quando Antonioni com *Crimes da Alma* (Cronaca di un amore), passado para a longa-metragem, começa, podemos dizer, uma carreira sangrenta. As dificuldades que ele encontra, de filme para filme, são conhecidas por todos. Produtores e fretadores, com obstáculos que lhes param, parecem querer mantê-lo em um clima onde o seu desespero oculto pode encontrar razões para continuar a existir. Mas são também a sua coerência rigorosa e a sua solidão que não lhe permite de se conciliar facilmente com um mundo muitas vezes vulgar e covarde. Os temas de seus filmes são todos contos e romances de hoje: uma crônica do tempo que não quer ficar desse jeito, mas que aspira a passar pelo filtro de um gosto literário ato a envenenar a representação, para retardá-la, para buscar em suas dobras os ecos de uma cultura – ou seja, uma consciência – moderna.

Dada esta crônica, na verdade, ele nunca se comportou como alguém que tem uma interpretação ideológica, racionalmente organizada, a ser proposta para o espectador; ele nunca resolveu seus assuntos em uma estrutura política e social definida e expressa claramente. No entanto, ele sempre deu o seu juízo. Mas quais caraterísticas tem, um tal juízo, e como ele se expressa, em seus filmes?

O cinema atual tem uma tendência a emitir um juízo conclusivo pelo resultado dos fatos, especialmente através dele (o bem vence: é o épico, o bom perde: é a lírica e a denúncia). Claro, não é que Antonioni vive em um mundo completamente estranho a esta maneira de julgar e de concluir. Mas ele tem sua própria atitude de enfatizar o seu julgamento em outro momento da representação. Este momento é o humor pessoal do autor em relação ao mundo que representa: a cor dada às situações ainda mais que aos personagens, sejam quais forem as conclusões dos fatos, que constantemente

seguem sua própria lógica, respeitada. Antonioni, em outras palavras, sente os fatos que vão por conta própria. Os fatos têm uma chave que lhe é estranha.

Ele só se preocupa em olhar para eles, em seu inevitável acontecer, tentando fazer entender que a sua sensibilidade é atenta em uma direção em vez de outra, mas excluindo qualquer forma de evidente moralismo. É por isso que, afinal, o episódio inglês de *Os vencidos* (I Vinti), continua a ser uma história quase perfeita: o autor manifestou ai tudo aquilo que agonizantemente não compreende dos fatos que o rodeiam, participando, como um fantasma, à história de um protagonista que o bloqueia por causa de sua impenetrabilidade, e que ainda Antonioni sente vivo e moderno: um homem do seu tempo, a ser considerado de forma objetiva e, ao mesmo tempo, com consternação.

Mas há também, de fato, um juízo anterior: é na escolha dos fatos para contar, aparentemente coletados como dados de uma crônica, que vai exposta. Em vez disso, eles contêm, constantemente, umas situações de crise: um conjunto de certos valores, derrotas, falhas, absurdidades, especialmente pelos líderes da jovem geração, em ambientes borgeses.

Assim, no final, acontece que Antonioni não propõe soluções, não intervém nos fatos, porque ela desempenha uma parte em um mundo que não pode dominar muito ativamente. Por isso se limita a documentá-lo por via psicológica. Desta forma, sua atitude é, por um lado, de frio desapego; por outro, de participadora responsabilidade. Em outras palavras, ele está dentro da crise como um cúmplice consciente: desde aqui, a proposta não feita de soluções declaradas e, também, a possível presença de um juízo a nível moral. Em suma, um processo de dolorosa autoconsciência.

Tudo isso dá um tom especial a suas representações. No fundo ele carga uma problemática não resolvida, misturada à memória enervante das derrotas anteriores; há ainda o senso de uma província fechada, que não pode expressar suas irrupções por muito tempo sufocadas, portanto, se tornaram ocasião para investigações refinadas e obsessivas. Também neste sentido Antonioni é um amante apaixonado da forma. Ele aceita o extremo limite de requinte do ambiente em que vive; ambiente em que sente, no entanto, a presença de crueldade.

Adiciona a frieza de quem se sente diante de uma prova na frente da qual você tem que manter os nervos. Ele ama os fatos das fantasias e leva até mesmo uma polêmica de gosto, expressando assim, juntamente com a recusa da tese, demasiado racional, exposta, a sua crença nas possibilidades de descoberta através do sentimento. Nascem, assim, os filmes que são sobretudo dos estados de espírito em forma de representação: dos "blues" em torno de situações de crise: onde um segreto autobibliográfico se propõe como documento da época.

O estilo procurado na história não é ocasional, mas se manifesta em linha com todos esses pressupostos. Antonioni usou pela primeira vez, no nosso cinema, a assim dita "montagem longa" ou "montagem no quadro" (*Crimes da Alma* [Cronaca di un amore], *A Dama sem camélias* [La signora senza camelie]). A câmera demora para filmar movimentos elaborados dos atores, longos diálogos, sem parar. Ou seja, o enquadramento, tem uma duração excepcional. É um atraso, como uma nota musical longa, obsessiva, que não mostra nenhum sinal da parada (de acordo com as músicas de Fusco). E, assim, ganhou a rapidez de ação deixando pesar sobre o espectador deixando uma tarefa, reveladora e necessária para expressar o estado de espirito dominante, que é o momento mais importante e decisivo da representação.

Naturalmente, depois do primeiro filme, ele tem parcialmente abandonado uma aplicação demasiado programática deste sistema de montagem. Mas as cadências internas permaneceram, para testemunhar a não gratuidade da escolha primitiva. Assim é para a adoração do momento fotográfico do filme, tão rico em sugestões formais. A imagem que pesa cruelmente, sendo bela, torna-se pungente (a duplicidade reside na recusa do conteúdo de um mundo, do qual se ama a forma). Assim é, finalmente, para um outro detalhe: o cuidado que Antonioni põe na escolha do tema e no momento da direção, negligenciando instintivamente – erroneamente a fase intermediária, o roteiro (que muitas vezes em seus filmes, é defeituoso): onde se revela uma intolerância para a construção lógica e uma clara preferência pelos momentos que melhor deveriam servir a intuição.

UM MUNDO EM CRISE

Mas o mundo em crise que evoca Antonioni, com os meios adequados que tentamos ilustrar, precisa de uma mola, uma chance

por existir, e então para se dissolver. Esta ocasião é o amor. O amor, nos filmes de Antonioni, nunca é felicidade, realização, resolução: é, de fato, um sentimento sombrio e dilacerante, um tormento, uma impossibilidade, um movimento em direção à morte. Assim, a difícil relação com o sexo oposto se torna – para uma maneira romântica de desespero subjacente – o emblema desta impossível convivência com vida: a imagem de uma solidão destinada a fechar-se em pessimismo e sofrimento. Mesmo assim, a ansiedade da junção leva Antonioni a olhar para a mulher, como personagem, até restaurá-lo em uma sociedade que, basicamente, o negligencia; até confundir nele suas angústias, necessidades, maldições contra a vida que não satisfaz. É por isso que ele trouxe alguns de seus dramas em figuras de mulheres humilhadas, compradas, usadas (*Crimes da Alma* [Cronaca di un amore], *A Dama sem camélias* [La signora senza camelie]), encontrando-se em solidariedade com as suas próprias lutas, justificadas e trágicas; reconhecendo a elas uma atividade (*As amigas* [Le amiche]) capaz de proporcionar uma dignidade, mesmo no jogo de engano e do subterfúgio. Antonioni encontra, portanto, uma afinidade natural com Pavese, uma vez que muitas razões de fundo são as mesmas. A mulher, muito amada, torna-se o vaso de seu próprio desespero. Mas o desespero também nasce da difícil relação com ela: da incapacidade de um totalitário confundir-se.

O grito (Il grido) é o outro lado dessa moeda. A mulher é o motivo não culpado da tragédia do homem que inutilmente a procuranda, olhando para ela solitário e rebelde – a realização de si mesmo. A impossibilidade da relação – que é o símbolo da impossibilidade do amor, ou seja, da vida real – é, portanto, fora da responsabilidade destes homens, em uma espécie de funesto destino. E se nos filmes anteriores Antonioni deixava para ver os vestígios da denúncia de um ambiente social particular, como o portador da queda inevitável dos personagens, no *O grito* (Il grido), em seguida, a indicação se torna labilíssima, indireta, a simples testemunha de um tempo que não satisfaz. Então, exatamente, não há mais suspeito (ou esperança) de que a situação pode ser alterada de outras maneiras: ele se fechou, tornou-se uma trágica situação existencial. Ela não deve ser enganosa, porém, o fato de que no *O grito* (Il grido) Antonioni tem escolhido como protagonista um operário, ou seja, uma figura socialmente qualificada e reconhecível. Na verdade, é próprio esta escolha que deve

nos dizer como o autor pretende estender seus problemas até mesmo para um membro da classe que aparece a rejeitá-los, para mostrar como é generalizado o mal de viver que ele quer expressar. Antonioni buscou no operário o limite mais vibrante dos impulsos de comunicação, para provar a si mesmo, através de uma espécie de "transfert" autobiográfico, que a sua solidão não é certamente nem um evento privado, nem característico de uma única classe. Mas ele alcança o coletivo a confessar a sua dolorosa incapacidade de acessá-lo.

Se quisermos interpretar essas declarações implícitas como um documento sociológico, podemos concluir que eles expressam claramente o momento particular de desconfiança que tocou muitas forças e ainda vive não só do nosso cinema, mas de todo o ambiente cultural. Se, no entanto, queremos ver o fato no desenvolvimento pessoal de Antonioni, diremos que ele concretizou assim em termos claros um existencialismo latente, que sempre o levou ao desembarque da angústia, em um mundo que só conhece a si mesmo e rejeita o deus da metafísica do que o da história, para se satisfazer do corajoso e sombrio reconhecimento do próprio presente desespero. É a causa dessa progressiva maturação que, no momento da crise mais consciente do nosso cinema, Antonioni ocupou próprio a asa mais extrema da linha: ele era de fato – pode-se dizer, já desde algum tempo no lugar. Talvez, desde quando, com a ajuda de Carné (e escrevendo apreciáveis ensaios sobre o diretor), ele começou a compartilhar os movimentos de uma cultura específica que, em seguida, de maneira mais clara, sempre tentou introduzir no nosso discurso cinematográfico.

Que as raízes fossem reconhecíveis também é confirmado por um detalhe de *O grito* (Il grido) aparentemente insignificante: queremos dizer a escolha de Steve Cochran, o protagonista, que talvez seja um erro do filme, ao pensar bem. O ator norte-americano, de fato, nas formas tem-se confundido perfeitamente com a imagem de um trabalhador do vale do Pó. Mas, em substância – isto é, no humor subjacente que cada um de nós traz consigo, inevitavelmente – ele é de bem longe o tipo de homem que tinha pensado Antonioni. Cochran não pode expressar completamente – daí a imobilidade, sua sutil inexpressividade – aquele peso do problema, aquele cenário civil, que, por exemplo, um ator francês nos daria sem esforço. Ele, é verosímil no âmbito, mas não é igualmente no animo, se queremos

que a verossimilhança seja comparada especialmente com a natureza da representação e, neste contexto acima exposto, seja garantida. Natureza de uma representação que, em um cenário de ecos marxistas prefere cultivar a presença de motivos românticos – amor e morte – explicando os impulsos irracionais da paixão, em uma tentativa de coletar uma realidade atual, moderna, literária através da intuição e do sentimento, como um documento a ser proposto.

O obstáculo é, de fato, uma realidade em uma única peça, o destino que podemos tocar, porque é aqui, agora, na terra. Então, o motivo da crise romântica é sempre dado em termos de consciência realística, que acompanha as sutilezas de uma passagem que o autor sente ainda antes de compartilhá-la.

Obviamente, nesse ponto, não é justo dizer que Antonioni, só por isso, sempre alcançou resultados de arte. Seus filmes, de fato, mais que obras bem-sucedidas, foram, de tempos em tempos, difíceis tentativas pessoais em estradas solitárias, aristocráticas, à procura de elaborações desprezáveis e insólitas, quando era fácil encontrar a cor e a vivacidade no populismo ou, talvez, em um mal-entendido assunto proletário, ele buscou ambientes nus e entorpecidos da burguesia.

Quando imperavam o esboço e a improvisação, ele tentou um estilo e uma forma literária.

Quando se elevava a variedade e a frivolidade, ele tentou a intensa monotonia e os filmes tesos sobre uma corda só. Fiel a si mesmo – um dos poucos – ele sempre fez, apesar das dificuldades, apenas filmes que ele sentia, que ele queria fazer. Também por isso, então – isto é, para essa consistência que também é uma força moral e uma necessidade – deveríamos reconhecer-lhe o caráter inconfundível da personalidade que conta. Antonioni, de fato, nos chama a uma amarga sinceridade, a uma rejeição dos "slogans" demasiado atuais. Ele nos convida a olhar para a nossa experiência e a comunicá-la, mesmo ao custo da impopularidade.

Se agora, para facilidade de discurso, queremos mostrar esquematicamente duas formas de compreender a função da arte, por um lado, colocaremos os autores que começam de uma especifica concepção ideológico-política, comumente reconhecida, e que depois buscam os documentos – através das obras – para confirmá-la, em seguida, afirma-la; por outro lado, colocaremos aqueles que acreditam que a contribuição da arte tem que ser originaria, como a revelação de conteúdos

ainda não codificados nas várias doutrinas. Estes últimos, é claro, buscarão direito na desordem dos humores gerais, os mais persistentes, para confessá-los como algo que deve ser, em qualquer caso, levado à luz da consciência, mesmo na sua confusão sentimental.

O "TENTATO SUICIDIO"

Há um filme, não completamente bem sucedido, na história do nosso cinema, que, no entanto, serve muitas vezes como referência para a compreensão de certas preferências, certos métodos e certos caráteres de alguns dos nossos autores cinematográficos.

Este filme é *Amore in città*. Entre outros, o episódio de Antonioni, intitulado *Tentato suicidio*, foi muitas vezes acusado de não seguir um fio orgânico, como foi, por exemplo, nas peças de Zavattini-Maselli, Lizzani, Risi o Lattuada. Mas, na nossa opinião, para além dos méritos de escritura narrativa, na sua incoerência ideológica, o episódio de Antonioni nos conta situações de vida muito mais incomuns – em termos absolutos – de quem nos tinha mostrado os outros autores mencionados acima. Seguindo o método de pesquisa livre, sem preconceitos ou programas, embora na linha de um assunto adequado, Antonioni não derrota certas orientações dos outros autores (porque as verdades, mesmo que já "reveladas" têm essa milagrosa capacidade de retornar novas, só que seu ilustrador as tenha revisadas p*oeticamente* como descobertas pessoais), mas nos disse que também a arte como espelho de conteúdos ainda a serem organizados ideologicamente em todas as suas ramificações históricas, sociais, filosóficas, religiosas, pode encontrar a sua função vital, quando esta coloca ao centro de seu discurso situações sentimentais que revelem os movimentos profundos, ainda fugazes para a razão, de certas camadas de uma coletividade em movimento.

É por isso que volta legítima, mesmo assim, a afirmação de Thomas Mann, quando escreve: " … um artista desprovido de adesão moral à vida é uma coisa impossível: mesmo seu instinto produtivo é uma expressão, é um sinal de *valentia*, de socialidade em ato, mesmo se ele criasse a obra mais adversa à vida que se possa imaginar". Então, o romance dos sentimentos se torna o documento vivo, originário, de uma história não oficial, mas igualmente importante, por que prepara os movimentos conscientes do amanhã. Por isso nasce, também, a

razão civil de Antonioni, ou seja, de um autor que, mantendo-se fiel a si mesmo, e representando-se com a melhor sinceridade possível, nos ajuda a compreender – coletando-a em imagens – uma parte nem óbvia nem decadente, do nosso tempo. Ela nos ajuda a exaltar-nos em uma consciência dolorosa: a que nós não queríamos reconhecer a nós mesmos.

Acabaram com a chegada do verão, cursos gratuitos de cinema realizados nas Universidades de Milão e Roma. O curso de estética de cinema realizada em Milão por Guido Aristarco terminou com um debate sobre os temas abordados nas aulas e sobre outros de relevância atual: a crise do pro-realismo, a poesia de Zavattini, a transição para o realismo, eventos e história. Em uma lição anterior, ele foi assistido pelo teórico alemão Rudolf Arnheim, passando por Milão, onde respondeu a perguntas de estudantes para expor e esclarecer os desenvolvimentos técnicos mais recentes de seu pensamento. Ele também tem sido um convidado da nossa revista a qual concedeu uma longa entrevista, que será publicada na próxima edição.

Na Universidade de Roma, o curso foi ministrado por Luigi Chiarini de Cinema e expressionismo. As dez lições foram complementadas com a exibição de três filmes que tendem a ilustrar melhor o assunto, e dez seminários durante o qual eles discutiram os problemas estéticos, culturais, psicológicos e pedagógicos levantados pelas mesmas lições. Nestes seminários contaram com a participação de acadêmicos Volpicelli, Della Volpe, Bosco, Saito, Grassi, Pellizzi, Marzi, Valentini, Picchiarini, Lebo, Fisiasi, Carcano.

Em Turim, por interesse do escritório do Unuri filme, da Interfaculdade local e da direção do Cuc há sido constituído, na Universidade, o Instituto estudantil de Cinema. São previstas para o próximo ano uma série de iniciativas liadas ao curso livre de estética cinematográfica ministrado por Mario Gromo. A atividade deste instituto também está diretamente ligada ao próximo programa da Cine Club universitário, que visa complementar e suplementar, com uma série de projeções, os estudos e as pesquisas realizados conjuntamente pelos alunos.

A VIGILÂNCIA DO DESEJO

Roland Barthes

Em sua tipologia, Nietzsche distingue duas figuras: o sacerdote e o artista. Sacerdotes temos hoje para dar e vender: de todas as religiões e até sem religião; mas e artistas? Gostaria, caro Antonioni, que você me emprestasse por um instante algumas características de sua obra para que eu possa fixar as três forças ou, se preferir, as três virtudes, que, a meu ver, constituem o artista. Denomino-as já: vigilância, sabedoria e – a mais paradoxal de todas – fragilidade. Ao contrário do sacerdote, o artista surpreende-se e admira; seu olhar pode ser crítico, mas não é acusador: o artista não conhece o ressentimento. Porque você é artista é que sua obra está aberta para o Moderno. Muitos tomam o Moderno como uma bandeira de luta contra o velho mundo, seus valores comprometidos; mas, para você, o Moderno não é o termo estático de uma oposição fácil; o Moderno é, ao contrário, uma dificuldade ativa em seguir as mudanças do Tempo, não mais apenas no nível da grande História, mas por dentro dessa pequena história cuja medida é a existência de cada um de nós.

Iniciada no imediato pós-guerra, sua obra foi-se encaminhando, de momento em momento, num movimento de dupla vigilância, para o mundo contemporâneo e para você mesmo.

Cada um de seus filmes foi, na sua escala pessoal, uma experiência histórica, ou seja, o abandono de um problema antigo e a formulação de uma nova questão. Isso quer dizer que você viveu e tratou a história destes últimos 30 anos com sutileza, não como a matéria de um reflexo artístico ou de um engajamento ideológico, mas como uma substância cujo magnetismo você tinha de captar de obra em obra. Para você, conteúdos e formas são igualmente históricos; os dramas, como você disse, são indiferentemente psicológicos e plásticos. […]

"Cahiers du Cinéma", n. 311, maio 1980, pp. 9-11.

Este texto foi escrito para a entrega do prêmio "Archiginnedio d"Oro", em 1980, e publicado na íntegra na "Cahiers du Cinéma" (maio/1980) e reproduzido em Roland Barthes, "Inéditos Vol. 3 -Imagem e Moda" (ed. Martins Fontes). Tradução de Ivone Benedetti.

Sua preocupação com a época não é a de um historiador, de um político ou de um moralista, mas sim a de um utopista que procura perceber em pontos precisos o mundo novo, porque deseja esse mundo e quer já fazer parte dele. A vigilância do artista, que é a sua, é uma vigilância amorosa, uma vigilância do desejo. O que chamo de sabedoria do artista não é uma virtude antiga, muito menos um discurso medíocre, mas, ao contrário, o saber moral, a acuidade de discernimento que lhe possibilita nunca confundir sentido e verdade. Quantos crimes a humanidade já cometeu em nome da Verdade! E, no entanto, essa verdade sempre só era um sentido. Quantas guerras, quantas repressões, quantos terrores, quantos genocídios para o triunfo de um sentido! O artista, porém, sabe que o sentido de uma coisa não é sua verdade; esse saber é uma sabedoria, uma louca sabedoria, poderíamos dizer, pois o retira da comunidade, do rebanho de fanáticos e arrogantes. Nem todos os artistas, porém, têm essa sabedoria: alguns hipostasiam o sentido. Essa operação terrorista geralmente se chama realismo. Por isso, quando você declara (numa conversa com Godard) "sinto a necessidade de exprimir a realidade em termos que não sejam totalmente realistas", está demonstrando um sentimento justo do sentido; não o impõe, mas não o abole. Essa dialética dá a seus filmes (vou usar de novo a mesma palavra) uma grande sutileza: sua arte consiste em sempre deixar o caminho do sentido aberto e como que indeciso, por escrúpulo. É nisso que você realiza com muita precisão a tarefa do artista de que nosso tempo precisa: nem dogmática nem insignificante. Assim, nos primeiros curtas-metragens sobre os lixeiros de Roma [...], a descrição crítica de uma alienação social vacila, sem se apagar, em proveito de um sentimento mais patético, mais imediato, do corpo no trabalho. No filme "O Grito", o sentido forte da obra é, se assim se pode dizer, a própria incerteza do sentido: a perambulação de um homem que em nenhum lugar consegue confirmar sua identidade e a ambigüidade da conclusão (suicídio ou acidente) levam o espectador a duvidar do sentido da mensagem. Essa fuga ao sentido, que não é sua abolição, lhe permite abalar as fixidades psicológicas do realismo: em "O Dilema de uma Vida", a crise já não é de sentimentos, como em "O Eclipse", pois os sentimentos

aí são seguros (a heroína ama o marido). Tudo se urde e dói numa segunda zona, onde os afetos – o mal-estar dos afetos – escapa a essa armação do sentido que é o código das paixões. Por fim –para abreviar – seus últimos filmes levam essa crise do sentido ao cerne da identidade dos acontecimentos ("Blow-Up") ou das pessoas ("Profissão: Repórter"). No fundo, ao longo de sua obra, há uma crítica constante, ao mesmo tempo dolorosa e exigente, dessa marca forte do sentido, que se chama destino.

BRAQUE E MATISSE

Essa vacilação – eu diria, com mais precisão, essa síncope – do sentido segue caminhos técnicos propriamente cinematográficos (cenário, planos, montagem), que não me cabe analisar, pois não tenho competência para tanto; estou aqui, parece-me, para dizer em que a sua obra envolve, além do cinema, todos os artistas do mundo contemporâneo: você trabalha para tornar sutil o sentido daquilo que o homem diz, conta, vê ou sente, e essa sutileza do sentido, essa convicção de que o sentido não pára grosseiramente na coisa dita, mas vai indo cada vez mais longe, fascinado pelo extra-sentido, é a convicção, creio, de todos os artistas cujo objeto não é esta ou aquela técnica, mas um fenômeno estranho, a vibração.

O objeto representado vibra, em detrimento do dogma. Penso nestas palavras do pintor Braque: "O quadro está acabado quando apagou a idéia". Penso em Matisse desenhando uma oliveira, de sua cama e, ao cabo de certo tempo, observando os vazios existentes entre os galhos, para descobrir que, com essa nova visão, escapava à imagem habitual do objeto desenhado, ao clichê "oliveira". Matisse descobria assim o princípio da arte oriental, que quer sempre pintar o vazio, ou melhor, que capta o objeto figurável no momento raro em que o pleno de sua identidade cai bruscamente num novo espaço, o do Interstício.

De certa maneira, sua arte também é uma arte do Interstício ("A Aventura" seria a demonstração cabal dessa afirmação), portanto, de certa maneira também, sua arte tem alguma relação com o Oriente. […]

Caro Antonioni, tentei dizer com minha linguagem intelectual as razões que fazem de você, para além do cinema, um dos artistas de nosso tempo. Esse cumprimento não é simples, você sabe,

pois ser artista hoje é uma situação não mais sustentada pela bela consciência de uma grande função sagrada ou social; já não é assumir, serenamente, um lugar no Panteão burguês dos Luminares da Humanidade; é, no momento de cada obra, precisar enfrentar em si mesmo os espectros da subjetividade moderna – pois já não se é sacerdote –, que são o desalento ideológico, a consciência social pesada, a atração e a aversão pela arte fácil, o tremor da responsabilidade, o incessante escrúpulo que dilacera o artista entre a solidão e o gregarismo. Cabe-lhe hoje, portanto, aproveitar este momento tranqüilo, harmonioso, reconciliado, em que toda uma coletividade está de acordo no reconhecimento, na admiração, no amor à sua obra. Pois amanhã recomeça o trabalho duro.

ANTONIONI NO EXTERIOR

Adriano Aprà

"ZABRISKIE POINT": UM CONTO INICIATÓRIO

Publicado em Centro Sperimentale di Cinematografia, Storia del cinema italiano, vol. XII – 1970–1976, ediçao de Flavio De Bernardinis, MarsilioEdizioni deBianco & Nero, Venezia-Roma 2008, pp. 233–243. Tradução de Anna Berardi

"É verdade – pergunta Alberto Moravia a Michelangelo Antonioni – que o fato de haver filmado [BlowUp] fora da Itália foi tão importante?". Sim, responde o diretor, "O tipo de vida que você vive em Londres é mais emocionante, pelo menos para mim, da vida que se vive na Itália. [Em Londres] há algo que na Itália não existe. [...] A liberdade mental"[1].

Não é a primeira vez que Antonioni filma no exterior. Já tinha ido para Paris e Londres para dois dos três episódios de *Os vencidos* (I Vinti, 1953). Mas, nesse caso, foi "o excitante caos do período pós-guerra", falado por Moravia, que o tinha empurrado para olhar fora das fronteiras italianas confirma algo que dizia respeito a Europa: a criminalidade juvenil na pequena e média burguesia. O olhar, naquele filme, foi objetivo, radiográfico.

1. Alberto Moravia, 8 3/4. Moravia interroga Antonioni sobre seu último filme "Blow Up", "L'Espresso", 22 janeiro 1967, depois em Adriano Aprà e Stefania Parigi (edição de), Moravia al/nel cinema, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma 1993, p. 77.

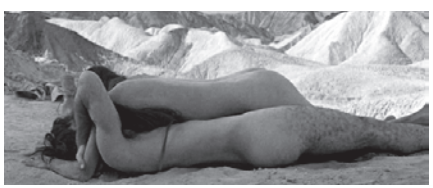
Após a experiência radical "em subjetiva" de *Il deserto rosso* (1964), fruto de um grande trabalho de pesquisa, Antonioni retorna com *BlowUp* (1966)[2] um novo objetivismo, que agora incorpora em si o subjetivismo.

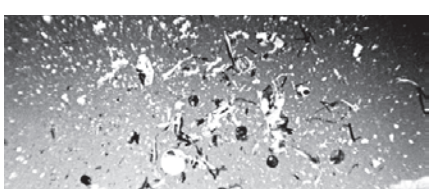
A "liberdade mental" da Inglaterra naqueles anos, refletida pelo protagonista jovem e dinâmico, também permite ao diretor de "fotografar" as aparências e sua inédita beleza, mas para abri-las, "ampliando-as", a algo que a sua objetividade esconde: abstração, irrealidade, a ausência, o mistério, que no final do filme, engolem o jovem, fazendo-o desaparecer "para além da tela", além do espelho da objetividade.

Alguns anos mais tarde Moravia retorna a questionar Antonioni sobre a importância dos lugares onde se filma.

"Lugares são importantes. Mas a história de BlowUp poderia acontecer em qualquer lugar – diz o diretor desta vez – Zabriskie Point é, em vez, um filme sobre a América. A América é a verdadeira protagonista do filme. Os personagens são meros pretextos. [Os temas dos meus filmes anteriores], aqui nos EUA, encontram uma correspondência mais clara, mais extrema, mais profunda."[3]

Na paisagem americana – aquela urbana de Los Angeles, as periferias extremas da cidade, o deserto lunar da Death Valley, a vila encravada entre as rochas que constituem o oposto especular – Antonioni encontra, objetivada, aquela abstração, aquele "além" que está procurando: que em BlowUp foi, quase didaticamente, imposto à realidade; que desta vez é realmente capaz de enraizar a história em um contexto político.





O deserto, acima de tudo, o que já aparece em muitas películas de Antonioni, sob variadas formas: o gramado do episódio inglês de *I vinti*; a praia de *As amigas* (Le amiche, 1955) a planície enevoada de *O grito* (Il grido, 1957), as rochas

2. A edição original de BlowUp (como aquela de Zabriskie Point e de Professione: reporter, ou seja The Passenger) tem que ser considerada aquela falada em inglês. Nos créditos de abertura e fechamento, BlowUp resulta escrito, provavelmente por razões gráficas, Blowup.

3. Alberto Moravia, Il deserto America, "L'Espresso Colore", 11 agosto 1968, depois em Michelangelo Antonioni, Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema, edição de Carlo de Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, p. 264.

pontiagudas por causa do vento e do mar de *L'avventura* (1960); o gramado no final de *La notte* (1961); o céu e as nuvens de *L'eclisse* (1962); as lagoas contaminadas, e o título, de *Il deserto rosso*; outra vez o gramado, desta vez com as cores que exaltam seu mistério, de *BlowUp*.

Estes são os lugares da revelação, onde os personagens, sem mais pontos de referência, são despojados, podem perder-se, e, em seguida, encontrarem-se de forma diferente.

Em Zabriskie Point (1970) a entrada de Daria neste "outro lugar" é marcado em um cruzamento da autoestrada por uma placa vermelha de parada e um cartaz publicitário que anuncia – último eco do mundo que está deixando, e prenúncio irônico do que a espera – as saladas "Desert Springs".

Zabriskie Point é um conto iniciático na forma de *road movie*. O sabor documentáristico do prólogo urbano – onde a montagem irregular (incomum para Antonioni) do protesto político e, em seguida, dos confrontos com a polícia se alterna ao olhar sábio dos cartazes publicitários "casualmente" filmados ao passar de Mark e ao corte composto das enquadraturas nos escritórios do arquiteto – cede lugar ao "purgatório" das periferias, onde as figuras que os protagonistas cruzam – velhos infantis e crianças já velhas – rejeitados pela cidade como lixo pesado e desnecessário – parecem vir de um outro tempo.

A viajem se expande então no "paraíso" do vale desértico, onde emergem o sonho, a alucinação, a miragem, não sem uma menção à morte – eros e thanatos em conjunção – reiterada, a conclusão da sequência, por um monocromático formigamento "infernal" de casais entre as "montanhas encantadas"[4]. A interrupção do sonho é determinada pela chegada de uma família de turistas e um policial, presenças urbanas intrusivas, e simbolizadas pela cor vermelha das cabines do banheiro. Enquanto o "vôo" de Mark se interrompe sob o fogo de um policial sem escrúpulos, o de Daria continua.

4. Nota no final do texto

Na vila do seu rico chefe, uma verdadeira catedral no deserto, o efeito dos vidros e dos reflexos fragmenta o enquadramento, como nos escritórios do arquiteto, e a presença misteriosa doméstica pele-vermelha alude ao iminente domínio do deserto, convertido em um jardim artificial.

Mas o pathos do olhar que as mulheres trocam funciona como uma autorização a proceder: na prossecução do sonho, que se traduz

em imagens hypertecnológicas de destruição, e junto com a paradoxal recomposição de uma diferente ordem, abstrata, onde volta a triunfar a beleza que a "política" estadunidense tentou pisar.

Zabriskie Point foi recebido na época, por uma parte influente da imprensa norte-americana, com desacordo, devido a motivações políticas[5].

5. Nota no final do texto

No entanto, ao tomar o substrato controverso que alimenta o filme, a imprensa, e mais em geral as leituras do filme que privilegiaram uma referencialidade de superfície, negligenciaram a essência fabulística, utópica, e, em definitiva, optimista: aquela sensação de beleza promulgada, apesar de tudo, pelos corpos e os rostos, pelas cores e a sensação de espaço reforçada pelo *scope* (usado por Antonioni, pela primeira e última vez), pelos paisagens e os edifícios que atravessam o filme com protagonistas, evocando a América do passado e também gravando aquela do presente e do futuro. A trilha sonora, uma antologia dos melhores musicos que oferecia a música anglo-saxã do momento (dos Pink Floyd aos Grateful Dead, de Jerry Garcia aos Rolling Stones, dos Kaleidoscope aos The Youngbloods aos MEV), ajuda a reequilibrar positivamente um filme que pode parecer apenas uma crítica, mesmo um pouco esquemática, da América pós '68.

6. São diferentes os projetos do período aqui considerado: Tecnicamente dolce (1971-72), o mais perto a sua realização, foi publicado em Michelangelo Antonioni, Tecnicamente dolce, edição de Aldo Tassone, Einaudi, Torino 1976; Il colore della gelosia (1971), Due telegrammi (1976) e La ciurma (197576) em Michelangelo Antonioni, I film nel cassetto, edição de Carlo de Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1995.

UMA CHINA CONTROVERSA

Depois de alguns projetos não realizados[6], Antonioni volta a viajar: desta vez no oriente e com um documentário, *Chung Kuo. China*, fruto de um acordo entre a RAI e a Embaixada chinesa de Roma. O filme foi realizado em Super16mm e em presa direta em só cinco semanas no mês de maio-junho 1972 (21 dias efetivos de rodagem e 30.000 rodados), e transmitido em três partes, em branco e preto, para uma

duração global de 211' a 25 f/s (73' + 80' + 58') no mês de janeiro-fevereiro 1973 (existe também uma edição para o cinema, lançada só no exterior, inflada em 35mm e de duração de 135' a 24 f/s). Na sua versão longa *Chung Kuo. Cina* é o filme menos visto de Antonioni, e, por isso, o filme menos avaliado[7] "Eu tentei levar comigo o espectador do filme, levá-lo, por assim dizer, pela mão, e deixar-me acompanhar por ele nesta viagem. [...] Eu não fui para a China para compreendê-la, mas apenas para vê-la. Para olhar para ela e gravar o que estava passando diante de meus olhos"[8]. Esta declaração de modéstia por parte de Antonioni não diz toda a verdade. Ao dobrar o nome do país no título, em chinês (transliterando mais corretamente em Zhongguo) e italiano, ele exibe um confronto-conflito entre uma realidade cultural e social complexa e um olhar estrangeiro.

Estamos distantes das experiências documentaristas exórdios, já cheias de elementos de ficção. Um precedente dessa nova aventura poderíamos talvez achar no episódio *Tentato suicídio* de *L'amore in città* (1953), onde Antonioni se pergunta explicitamente sobre os limites entre verdade e ficção, e sobre a ambiguidade de um olhar "objetivo" (um outro precedente, pelo contrário, poderia ser a *Prefazione* a *As três faces de uma mulher* [I tre volti, 1965]). Um comento que articula o filme, escrito por Andrea Barbato (e reelaborado por Antonioni), e dito por Giuseppe Rinaldi, não é uma "voz de Deus"; constantemente nos lembra que tem uma câmera que filma, atrás dos "nós" que a guiam. Não é um caso que o filme se abre, emblematicamente, na imensa praça Tien Na Men de Pequim por encontrar um fotógrafo que fotografa os clientes, pacientemente em fila, que trocam olhares com a câmera "estrangeira". Todo o filme é uma tentativa de captar um sentido que sempre foge "São eles, os chineses, os protagonistas dessas filmagens. Não pretendemos explicar a China: nós só queremos começar a observar este grande repertório de rostos, gestos, hábitos" diz essa primeira sequência, o comento[9].

Para fazer isso, Antonioni usa, ao decorrer dos três episódios, diferentes modalidades documentaristas: descreve; observa; participa; intervém, as vezes até em maneira agressiva; reflete. O que filma é uma realidade as vezes "pegada ao vivo", outras vezes jà ritualizada e espetacularizada (os exercícios gímnicos da "luta contra a sombra" – tai chi – dos adultos ou aquele paramilitar dos estudantes; o

7. Entre as poucas análises aprofundadas lembramos Sam Rohdie, Antonioni, BFI Publishing, London 1990, pp. 128-137 (no conjunto, um dos melhores livros sobre o diretor), e Nicola Ranieri, Amor vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni, Métis, Chieti 1990, cap. 3, Il gesto nel paesaggio: controcanto dell'artificialità, pp. 87-106.

8. Nota no final do texto

9. O roteiro deduzido do filme é em Michelangelo Antonioni, Chung Kuo. Cina, edição de Lorenzo Cuccu, Einaudi, Torino 1974.

espetáculo de marionete que conclui o primeiro episódio e aquele acrobático no fim do último). Nestas oscilações bem cientes do ponto de vista, o documentário de Antonioni revela a própria modernidade. Podemos considerar seguindo a terminologia de Bill Nichols, que separa os documentários em quatro categorias: expositivo (expository), ou seja descritivo; "observativo" (observational), ou seja objetivo; interativo (interactive), ou seja participativo; e enfim reflexivo (reflexive)[10]; em *Chung Kuo. Cina* parece que Antonioni quis retraçar todas estas categorias, desde as mais tradicionais até as mais modernas, alternando-as entre elas, para explorar não necessariamente uma realidade em todo modo demasiado vasta e complexa, mais pelo menos as modalidades do próprio olhar sobre ela.

10. Bill Nichols, Representing Reality, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis 1991, cap. ii, Documentary modes of representation.

A câmera de Antonioni, muitas vezes mostra uma mobilidade "embaraçosa". Se agita e se aproxima penetrando indiscretamente aonde não pode participar, as vezes com uma insistência quase itloerável, como no distrito de Linshen, no segundo episódio, onde os agricultores vendem ou trocam seus produtos pessoais, ou ainda mais na cena seguinte, em uma aldeia de montanha filmada sem aviso prévio, onde crianças, mulheres, velhos fogem ou se escondem ao ver a câmera. Mas devemos dizer que Antonioni não tem segredos. Estas cenas, mais do que outras se voltam contra ele, poderia ter sido eliminadas na fase de montagem, mas em vez disso as mantem, e se especifica o valor no comentário, sem pretensão. "Queremos parar, mas os nossos guias fingem de não ouvir. Então descemos do carro e insistimos para filmar. Eles respondem: se vocês realmente querem filmar, vão em frente, mas nós não gostamos da ideia. Mesmo assim, fomos filmar, como vocês podem ver" diz o comentário sobre a primeira cena, e, na segunda: "Continuamos a filmá-los, mas logo percebemos que os estrangeiros, os diferentes, somos nós. Deste lado da câmera, nós somos para eles como objetos desconhecidos, e talvez, também um pouco ridículos. É um golpe para o nosso orgulho de eurpeus" em outros momentos, como no mercado coberto Hsitan ou na rua comercial de Pequim, no primeiro episódio, o comentário

precisa que "para surpreende-la na sua realidade cotidiana, tivemos que esconder nossas câmeras".

"A China abre suas portas, mas ainda é um mundo remoto e em grande parte desconhecido. Conseguimos aqui apenas uma espiada. Há um ditado na China antiga: 'Você pode desenhar a pele de um tigre, não seus ossos. Você pode desenhar o rosto de um homem, mas não o seu coração'", conclui o comentário antes do espetáculo final. Este coração é o que Antonioni aspira a filmar ao mesmo tempo sabe que não pode: não só por razões culturais e logísticas, mas também porque, cada vez mais ao longo dos anos, seus filmes tendem a filmar, por assim dizer, o impossível de filmar, a buscar sem poder – e querer – encontrar um sentido, a transformar a arte da objetividade por excelência, e neste caso também do documento, em arte volta a interrogar o objeto e quem o filma. "Sabemos que sob a imagem revelada há outra mais fiel à realidade, e sob esta imagem outra imagem ainda, e novamente outra abaixo dela. Até a verdadeira imagem de aquela realidade, absoluta, misteriosa, que ninguém nunca vai ver"[11]. Esta reflexão, escrita em 1964 e mais tarde assumida pelo protagonista-diretor de *Par delà les nuages* (Al di là delle nuvole, 1995), o mais "teórico" dos filmes de Antonioni, pode também aplicar-se, ainda que de forma menos evidente, a *Chung Kuo. China*.

O filme provocou reações violentas de recusa por parte das autoridades chinesas, que acusaram Antonioni de querer dar uma imagem distorcida do país a uso e consumo dos ocidentais. A pressuposição desde que as acusas começam é a afirmação ingênua de um olhar "objetivo" de sua realidade, o que às vezes significa simplesmente "celebração", e nisso Antonioni consegue se defender. Outras vezes, a críticas se concentra sobre detalhes que aos olhos do povo chinês parecem ofensivos, tais como quando vêm uns porcos na fazenda CinaAlbania, enquanto (assim parece) um alto-falante difunde uma canção, que seria considerada uma justaposição maliciosamente procurada entre as palavras de uma obra revolucionária, Ode to Lungchiang, que dizem: "Levante sua cabeça e endireite o tronco" e o porco, que balança a cabeça[12]. É muito provável, neste caso, que se trate de um efeito não intencional de montagem, simplesmente porque nem Antonioni ou os outros entendiam o significado das palavras. Por outro lado, a críticas mais severas e justificadas – o abuso que Antonioni tem feito às vezes da liberdade "condicionada"

11. Michelangelo Antonioni, Prefazione a Sei film: "Le amiche", "Il grido", "L'avventura", "La notte", "L'eclisse", "Deserto rosso", Einaudi, Torino 1964, depois em Id., Fare un film è per me vivere, cit., pp. 6162.

12. A sequência do primeiro episódio do filme (cfr. p. 23 do roteiro deducido e pp. 494495 do artigo de Rinaldi).

que foi concedida a ele para filmar – ele é o primeiro a reconhecer estas acusas no comentário do filme, como vimos.

"PROFESSIONE: REPORTER": UMA FICÇÃO NÃO-FICÇÃO

"Enquanto meus primeiros documentários têm me preparado para as longas-metragens, esta experiência chinesa tem me preparado para a nova forma em que eu usei a câmera em *Professione: reporter*. [...] substituí minha objetividade com a da câmera. [...] A liberdade que tenho conseguido fazendo este filme é a liberdade que o personagem do filme tentou alcançar mudando de identidade"[13]. Pela primeira vez em sua carreira, Antonioni decide dirigir um assunto que não era seu, mas escrito por Mark Peploe (cuja irmã Clare tinha sido sua companheira desde os tempos de Blowup) e roteirizado por Peploe e Peter Wollen (mais conhecido como ensaísta de film, assim como autor de filmes experimentais). Talvez é isso que o incita a '' objetividade'' da qual ele fala. Filmado no deserto do Saara, em Londres, em Mônaco, em Barcelona e em outros lugares da Espanha, *The Passenger* (o título da versão original em Inglês[14]) é um outro *road movie* (como *O grito* [Il grido] e *Zabriskie Point*).

13. Entrevista a Antonioni de G. Bachmann, cit., pp. 291-292.

14. Nota no final do texto

O "passageiro" do título é aquele que, com a sua profissão repórter, viaja de um país para outro, mas também de uma identidade, a de David Locke, para outra, a de um traficante de armas que age "no lado bom", David Robertson, que também é um *passeur*, um transeunte ou um barqueiro que, através do divo Jack Nicholson

solicita a identificação do espectador, transporta este último dentro de um entrelaçamento sempre menos consequencial e sempre mais absurdo, deixando-o a si mesmo no momento mais hermético e experimental, mas também mais impressionante e encantador.

Neste enredo, uma das variadas mudanças aparentemente capciosa foi a da inserção de materiais sobre o repórter no trabalho. São três, e cada uma é descrita numa diferente modalidade de documentar: há a clássica e oficial entrevista de televisão ao presidente de um país africano, onde a filmagem instável e visivelmente em 16 mm da fuzilação de um rebelde; no fim a tentativa de entrevista de um "feiticeiro" africano. Em todas as três há um eco da experiência *de Chung Kuo. China*: na primeira, temos um documentarismo expositivo, falsamente e hipocritamente neutral; na segunda um documentarismo objetivo (ou interativo, com a câmera que treme), igualmente inconclusivo, se não no nível puramente emotivo; na terceira, finalmente, um exemplo, não querido por parte de Locke, e igualmente falido, de documentarismo reflexivo. É precisamente este último tipo de olhar que o filme fará gradualmente.

Como em um filme policial ou de aventura (*The Passenger* deve algo a ambos os gêneros cinematográficos), as inconsistências da história – que o espectador culto provavelmente atribui a "modernidade" de Antonioni, ao uso elíptico das passagens narrativas ou ao manutenção de momentos mortos, mas que o espetador normal não pode deixar de considerar "defeitos" – encontram a sua resolução, ao invés da sua explicação, no final, não no sentido tradicional, dessa vez, mas em uma maneira muito menos decifrável, por assim dizer "em chave". A penúltima sequência, um enquadramento de quase 7' obtida com um equipamento técnico especial, já descrita várias vezes , pode ser considerada um verdadeiro filme no filme (de forma análoga ao final de *L'eclisse* e *Zabriskie Point*, igualmente experimental[16]). O vácuo aparente em que a câmera se move é, como em qualquer "deserto" de Antonioni, cheio de sinais, se não de eventos, que "flutuam". O que vemos a partir da janela não é casual, e teve que ser prevedido com aritmética e geométrica precisão, ao fim de concordar com o movimento da câmera. Mas parece ocorrer por si só.

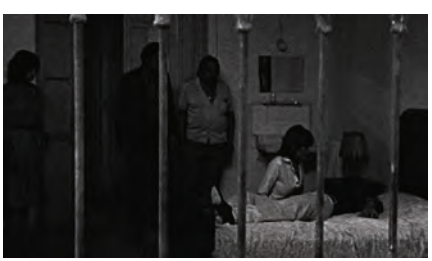
15. Nota no final do texto

16. Nota no final do texto

Enquanto a câmera está localizada deste lado da grade, podemos pensar na visualização de um sonho, ou de um pesadelo: a arena, o

velho, o servo, o cão, o menino de camisa vermelha que lança uma pedra para o cão (ou ao velho), o carro "600 branco" da escola de condução, a menina correndo de minissaia preta com corpete e sapatos vermelhos, e os sons que os acompanham (o apito de um trem, a trombeta da praça de toros, o cursos lentos de um sino, o coaxar de um pássaro ...), interpretáveis como resíduos ou traduções oníricas de imagens da vigília (ou seja, do filme que temos visto até aquele momento), e a menina na blusa verde (Maria Schneider) como um eco distante de sua presença real. No solo existe o traço de um círculo ou de uma espiral (que reflete a da arena e da câmera? Anel de Moebius? Maelström?).

Em um certo ponto começa a ação, certamente enigmática. Em contraste com o pequeno carro 600, comparece um carro Citroën branco, desde o qual desce um europeu e um negro (já vislumbrados em Mônaco na cena em que batem Achebe, o líder revolucionário): o negro olha para a janela (se ouvem os cursos lentos de sino) e sae do campo, enquanto o europeu, depois de assegurar-se com um olhar rápido que o negro está no quarto (ouvimos, entretanto, o barulho de uma porta que é aberta), entretém a menina que estava se aproximando, mas aqui entra fora de campo, inesperadamente propício, o som de uma moto, que cobre, mas apenas em parte, um som oco (o da arma do negro que mata Locke), o europeu se vira (é apenas o único que percebe o som, porque o espera), enquanto se ouve o som da porta se fechar (para deixar subir o negro), ele volta ao carro Citroën e rapidamente sai do campo, para e se ouve fechar novamente a porta (para deixar subir o negro no carro), e, entretanto, a menina vai conversar com o velho (e se ouve novamente o som do trompete).



Neste momento, enquanto se ouve o choro de uma criança e o som de uma sirene se aproximando, a câmera supera a

grade. Libertadas de Locke, agora se move em um movimento sinuoso que encontra, do lado de fora, uma "realidade" diferente: entra no campo um carro da polícia, saudado por um enxame de crianças, saem dois policiais, um deles agarra as crianças, o outro afasta a menina e o carro 600, enquanto um vigilante da guarda Civil bloqueia três pedestres (no fundo, em uma cabine, vemos a menina em vermelho e um homem), então chega outro carro da polícia, do qual saem Rachel (esposa de Locke), um oficial à paisana e dois policiais, enquanto na estrada passa uma carroça puxada por um cavalo. A menina, Rachel, e o oficial à paisana, acompanhado pelo proprietário, entram no Hotel de La Gloria, uma vez entrados no quarto Locke (fora vemos passar rapidamente em primeiro plano outro policial que afasta um curioso com óculos escuros), os quatro descobrem o cadáver: "Is this David Robertson? Do you recognize him? (é este o David Robertson? Você o reconhece?)" Pergunta o oficial de Rachel, "I never knew him (Eu nunca o conheci)" responde, então o oficial se volta para a menina, "Do you recognize him? (Você o reconhece?)" "Sim (Yes)".

O que temos tentado descrever em detalhe (revisando uma e outra vez este plano sequêncial) dificilmente corresponde ao que percebe o espectador, fascinado com as idas e vindas dos movimentos no campo e da câmera. Deveria ser como o cúmplice do assassino para notar o som da porta aberta e fechada e do tiro disparado, essenciais para construir uma trama tradicional. Mas o filme é agora para além da tela, além do tipo de cinema que Antonioni queria seguir "objetivamente", com a esperta imperícia de quem não sabe – de quem não quer – narrar.

Como não pensar, no entanto, que o velho, o cão, a menina, por exemplo, tem uma certa conexão com aqueles encontrados por Locke no Umbráculo de Barcelona ou na aldeia onde o carro é concertado? Que tudo o que vemos é um outro aspecto, um "além" dos sinais dos quais o filme é borrifado? E que se Locke se deixa morrer, como o protagonista de *O grito* (Il grido), em um suicídio, o filme continua, se abrindo a uma hipótese alternativa de cinema daquelas hipóteses propostas até aquele momento[17]: onde o olhar livre, diferentemente objetivo, de uma câmera solicite o espectador a se projetar subjetivamente no jogo, "tecnicamente doce", de imagens e sons, para depois entrar em uma dimensão contemplativa

17. Nota no final do texto

quase ascética, aquela juntamente "natural" e "mecânica", do último enquadramento, em que o movimento vertiginoso da precedente se reequilibra em um stase progressivo, como se 'nada' tivesse acontecido: um pôr do sol vermelho com a lua na distância, acompanhado na guitarra por uma doce melodia, com luzes que se refletem no objetivo, e que se bloquea em um fotograma fixo logo após o início dos créditos de fechamento (pense-se, embora em diferentes valências, no amanhecer com que se fecha *L'avventura* e *La notte*, á luz ofuscante, "solar" e "atômica", da lâmpada no final de *L'eclisse*, ao pôr do sol em *Zabriskie Point*).

No exterior, Antonioni se desprende gradualmente da sua maneira de contar e construir os personagens através de vazios narrativos e formas cada vez mais sofisticadas de composição de enquadramento e formas de montagem. Sua escrita, em parte e aparentemente, se normaliza: para desenvolver além do cinema, em direção da não-ficção, até filosófica, a reflexão sobre o sentido e o valor da imagem no mundo contemporâneo.

4. As primeiras pinturas de Antonioni se datam pouco antes de Il deserto rosso; a sua primeira exposição pessoal, com os pequenos quadros fotografados e engrandecidos, foi no Museo Correr di Venezia no setembro de 1983; em ocasião da reproposta dessa mostra alla Galleria d'Arte Moderna de Roma no mês de outubro-novembro de 1983 foi publicado o catalogo Le montagne incantate, Electa, Milano 1983; sucessivamente, juntamente com outras exposições, foram publicados catálogos que reproduzem o essencial do primeiro; a exibição mais completa foi aquela do Palazzo dei Diamanti em Ferrara no 1995, onde estão atualmente conservados a maioria dos originais e relativas ampliações; desenhos de Antonioni diferentes se podem encontrar em Michelangelo Antonioni, A volte si fissa un punto..., Il Girasole, Valverde (Catania) 1992.

5. Mas também muitos consensos, não por acaso repropostos, também para contrastar um lugar comum difuso na Itália, da Rina Macrelli (L'America che ha detto sì) em "Zabriskie Point" de Michelangelo Antonioni, Cappelli, Bologna, 1970, pp. 89135. Entre as melhores leituras italianas do filme lembramos: Fernaldo Di Giammatteo, "Zabriskie Point", una metafora della libertà impossibile, "Bianco e Nero", maio-junho 1970, e Enzo Ungari, Michelangelo sterminatore, "Cinema & Film", 1112, verão-outono 1970, depois em Id., Schermo delle mie brame, Vallecchi, Firenze 1978.

8. Entrevista a Antonioni de Gideon Bachmann, "The Guardian", 18 fevereiro 1975, depois, em forma diferente e com o título Antonioni after China: Art versus science, em "Film Quarterly", verão 1975; tr. it. da versão de "The Guardian", com o título Da "Cina" a "Professione: reporter", em M. Antonioni, Fare un film è per me vivere, cit., p. 289.

14. O filme foi lançado a princípio na versão italiana, Professione: reporter, no fevereiro 1975; em seguida foi apresentado ao Festival de Cannes, fora do concurso, na versão em inglês integral, que colocou, por imposição da MGM um corte de 4' cerca (a "scena dell'aranceto") quando foi lançada nos EUA. A versão em inglês, por muito tempo invisível a causa da oposição de Jack Nicholson, que havia comprado os direitos do filme, foi restaurada, reintegrada dos cortes, em 2005 pela Sony Classics. O roteiro deduzido do filme se encontra em Carlo di Carlo (edição de), "Professione: reporter" de Michelangelo Antonioni, Cappelli, Bologna 1975; a original em inglês foi publicada em Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni, The Passenger, Grove Press, New York 1975. Uma cena filmada mais não inserida no filme, ambientada em Monaco, foi descrita por Antonioni em Il "Reporter" che non avete visto, "Corriere della Sera", 26 outubro 1975, depois em Id., Fare un film è per me vivere, cit., pp. 109113. Existe um volume monográfico sobre o filme: Francis Vanoye, Profession: reporter, Nathan, Paris 1993.

15. Vê-se a descrição feita pelo diretor em "Professione: reporter" de Michelangelo Antonioni, cit., p. Não numerada do inserto fotográfico, acompanhada por 8 fotografias de set são publicadas, junto com a tradução inglês do texto, em Antonioni on the sevenminute shot, "Film Comment", julho-agosto1975, p. 6; uma preciosa descrição por parte de Antonioni se encontra no documentário de 12′ de André S. Labarthe A última cena de "Professione: reporter" (1974); um esquema gráfico do movimento de câmera se encontra em F. Vanoye, Profession: reporter, cit., p. 103.

16. O filme de David (o que encena seguindo as notas de Robertson), aquele para David (reconstruído por o amigo produtor) e aquele sobre David (o filme definitivo, que contém os outros dos), segundo a leitura do filme feita por Enzo Ungari: David e Michelangelo, "Gong", março 1975, depois em Id., Schermo delle mie brame, cit., pp. 162166. Acrescentaria que o filme "objetivo" sobre David acaba antes dos dois últimos enquadramentos, para deixar espaço a aquele de Antonioni, que pode então definir-se "subjetivo".

17. O filme de David (o que encena seguindo as notas de Robertson), aquele para David (reconstruído por o amigo produtor) e aquele sobre David (o filme definitivo, que contém os outros dos), segundo a leitura do filme feita por Enzo Ungari: David e Michelangelo, "Gong", março 1975, depois em Id., Schermo delle mie brame, cit., pp. 162166. Acrescentaria que o filme "objetivo" sobre David acaba antes dos dois últimos enquadramentos, para deixar espaço a aquele de Antonioni, que pode então definir-se "subjetivo".

ANTONIONI: EU SOU UMA MÁQUINA FOTOGRÁFICA

Stefania Parigi

Texto inédito. Tradução de Aline Leal

A breve experiência de Antonioni no campo da direção teatral remonta ao fim dos anos 1950. Talvez não seja uma coincidência que uma das três peças encenadas – com escasso sucesso – durante a temporada 1957 – 1958 seja *I Am a Camera,* de John Van Druten, de 1951, extraída de um romance de Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939).

Eu sou uma máquina fotográfica – escreve Isherwood – com a objetiva aberta; não penso, acumulo impressões passivamente. Gravo o homem que se barbeia na janela da frente e a mulher de quimono que lava os cabelos. Um dia tudo deverá ser revelado, cuidadosamente impresso, fixado[1].

Antonioni, segundo seu ponto de vista, sempre afirmou que o ato de olhar constitui sua ocupação prevalente, amarrando em um único nó a vida e o trabalho. "Eu dormiria – declarou – com a filmadora ao meu lado, para documentar o que ocorre enquanto estou ausente, durante o sono: e também o que acontece comigo"[2]. *Fare un film è per me vivere* é uma afirmação que volta continuamente em suas reflexões, antes de ser exemplarmente proposital o título da coletânea de seus escritos, organizada por Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi no início dos anos 1990.

Olhar e viver são, portanto, dois atos indivisíveis: este fato é testemunhado também pelos protagonistas de seus filmes, sempre empenhados nas aventuras da visão, às vezes dotada dos instrumentos de registro da imagem, como o fotógrafo de *Blow-up – Depois daquele beijo* (1966), o repórter de *Profissão: Repórter* (Professione: reporter, 1974), o diretor de cinema de *Identificação de uma mulher* (Identificazione di una donna, 1982) ou o de *Além das nuvens* (Al di là delle nuvole, 1995).

Mas, para além da tensão autorreflexiva presente nos relatos e nas dinâmicas formais, o cinema de Antonioni encontra sua marca de

1. CH. ISHERWOOD, *Addio a Berlino* (1939), tradução italiana de Maria Martone, Milão, Garzanti, 1966. Sobre Antonioni diretor de teatro ver F. VITELLA, *Michelangelo Antonioni drammaturgo*: *"Scandali segreti"*, "Bianco & Nero", 563, gennaio–aprile 2009, pp. 79–93.

2. *Dieci domande*, entrevista coletiva em ocasião da apresentação de *Crimes da alma* em Parigi, 27 de março de 1985, em M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, organizado por C. DI CARLO e G. TINAZZI, Marsilio, Veneza, 1994, p. 203.

batismo na intensificação do olhar produzida pela imagem gravada. Gente do pó (Gente del Po, 1943–1947) nasce de uma série de fotografias com as quais ele supre seu famoso artigo de 1939 *Per un film sul fiume Po*[3]. Fixadas pela objetiva, as coisas inevitavelmente se transformam em imagens, que se tornam instrumentos de leitura do mundo.

As mesmas coisas – escreve Antonioni em 1964 – reivindicavam uma atenção diferente, um fascínio diferente. Olhando-as de um modo novo, eu me apoderava delas. Começava a entender o mundo através da imagem, entendia a imagem. Sua força e seu mistério.

E acrescenta, ainda se referindo a *Gente do pó*: "Tudo o que fiz depois, de bom e de ruim, parte daí"[4].

Os primeiros trabalhos de Antonioni, como boa parte dos filmes neorrealistas, consistem em devolver à imagem uma predominância absoluta sobre a narrativa, levando o cinema de volta às suas origens de fotografia animada, de observação prolongada de um cotidiano continuamente alheio ao processo de reprodução. A ilusão realística da fotografia torna-se o lugar de uma interrogação constante sobre o mundo, sobre o sentido ou sobre a falta dele. Na mídia fotográfica, englobada desde sempre na mídia cinematográfica, reconhece-se uma nova atualidade e completude. De acordo com a lógica dos anacronismos teorizada por Didi-Huberman, o dispositivo fotográfico se insere no cinematográfico como uma matriz antiga, em parte esquecida[5]. Esta postura comporta aquela atividade de remediação, evidenciada por Bolter e Grusin, que envolve e anima as trocas contínuas e as reescrituras recíprocas entre cinema e fotografia[6].

Em Antonioni, a exaltação da natureza fotográfica da imagem cinematográfica se manifesta, além de em uma peculiar sensibilidade luminística, na duração do enquadramento e em seus famosos "tempos mortos", ou seja, no privilégio dos momentos desprovidos de ações narrativas, em que o ato de olhar prevalece sobre o ato de agir. A imagem é uma *superfície* na qual cada centímetro é significativo tanto para o autor que a constrói quanto para o espectador que a recebe.

Se deslocamos um objeto em uma imagem – afirmou Antonioni – não é apenas uma questão de forma, é uma questão muito mais sutil, que se choca com a relação das coisas com o ar, das coisas com o mundo. O mundo é o conceito que está sempre presente em uma imagem. O mundo daquelas coisas que se veem e o mundo de tudo o que existe por trás[7].

3. M. ANTONIONI, *Per un film sul fiume Po*, "Cinema", 68, 25 de abril de 1939, pp. 254-257.

4. M. ANTONIONI, *Prefazione*, em ID., *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi, Turim, 1964; depois em *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 63-64.

5. Cf. G.ERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris, 2000; tradução italiana de S. CHIODI, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Turim, 2007.

6. Cf. J.D. Bolter, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The Mit Press, Cambridge-London 1999; tradução italiana *Remediation. Competizione e storia del cinema la integrazione tra media e vecchi e nuovi*, prefácio e organização de A. MARINELLI, Milão, 2002.

7. M. ANTONIONI, *La storia del cinema la integrazione tra fanno i film*, em A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Milão, 1979; depois em Fare un film è per me vivere, cit., p. 188.

A imagem pede, portanto, para ser explorada, para que seja dada em *leitura*. Sua legibilidade, evidenciada por Deleuze[8], é ligada ao seu caráter sintomático, ao ato de remeter a um rosto escondido. Para Antonioni – como para Vertov –, o olho mecânico é mais sensível do que o olho humano, não apenas no sentido de que vê mais intensamente, mas no sentido de que problematiza o ato visual, tornando-nos conscientes do quanto é "difícil ver o que temos diante dos olhos", de acordo com as teses de Wittgenstein citadas por Antonioni em uma entrevista de 1985[9].

O ato de parar na superfície das imagens implica uma concepção da visão ancorada na duração do olhar, que se detém e se move como se estivesse no plano de um quadro pictórico ou de uma fotografia, para fazer uma espécie de autópsia, fazendo emergir o não visto, o perdido, o remoto, o ausente. Gianni Celati, em uma fulgurante intervenção sobre *A aventura* (L'avventura, 1959), fala de "demora" do olhar que registra o "tempo que passa"[10]. O fluir do tempo, que é uma espécie de um verdadeiro pano de fundo eidético do cinema de Antonioni além da narrativa de Celati, é dado pelas pausas narrativas, pelo movimento do olhar para além do relato, pela sua autonomia em relação à narrativa. O evento não é o fato que acontece, mas a captação visual e sonora da trama do mundo no qual estamos imersos, composta de vazios, de perguntas, de insignificância, de mistério.

Ver – escreve Antonioni –, para nós, é uma necessidade. Para o pintor também o problema é ver. Mas enquanto para o pintor se trata de descobrir uma realidade estática, ou até um ritmo se quisermos, mas um ritmo que parou no sinal, para um diretor, o problema é captar uma realidade que amadurece e se consome, e propor esse movimento, esse chegar e prosseguir, como nova percepção. Não é som: palavra, ruído, música. Não é imagem: paisagem, comportamento, gesto. Mas um todo indecomponível estendido em uma duração sua que o penetra e determina sua própria essência. E é aí que entra em jogo a dimensão do tempo, em sua concepção mais moderna[11].

Escolhendo para *A aventura* um "ritmo mais parecido com o da vida"[12] (e sua desordem) do que com o ritmo linear imposto pelo padrão narrativo, Antonioni se situa no espectro da imagem-tempo teorizada por Deleuze, que é ao mesmo tempo atual e virtual, já que contém o presente e o passado, a percepção e a lembrança. "O

8. Cf. G. DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Editions de Minuit, 1985; tradução italiana *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milão, 1989, pp. 34–35

9. Entrevista publicada em "Positif", 292, junho de 1985; depois em M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p.205.

10. G. CELATI, *La veduta frontale. Antonvioni, "L'avventura" e l'attesa*, "Cinema & Cinema", XVI, 49, junho de 1987, pp. 5–6.

11. Il "fatto" e l'immagine, "La Stampa", 6 de junho de 1963; depois em M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 50.

12. Nota no final do texto

tempo – afirma Deleuze seguindo as teses de Bergson – se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva"[13]. Daqui deriva aquele senso de espera que, de acordo com Celati, acompanha a demora do gesto de olhar no cinema de Antonioni. Enquanto o olho para ou divaga em uma perambulação dentro do enquadramento, o tempo, que traz os rastros do passado, vibra em direção ao futuro, em uma mudança incessante. Embora seja a narrativa, mais que o movimento – como lembra Metz citado por Deleuze[14] – o que distingue a imagem fotográfica da cinematográfica, a duração do olhar leva para o primeiro plano a passagem do tempo diante do bloqueio temporal da fotografia, de seu precipitar inevitável em um passado, que pode ser reativado e presentificado somente pelo espectador. Enquanto a fotografia congela o passado em um clique fúnebre, o cinema, de acordo com a célebre frase de Cocteau, é a morte trabalhando, ou seja, nos mostra o contínuo atravessar de um instante a outro, o morrer como uma espécie de fluxo estático.

13. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 97.

14. Idem, p. 39.

Mesmo os enquadramentos fixos dos filmes, que pareceriam os mais próximos à fotografia, para Deleuze se distinguem de modo radical destes últimos, já que se tornam imagens diretas do tempo. Em relação a isso, Deleuze cita as naturezas-mortas de Ozu[15], mas o discurso é perfeitamente aplicável também às naturezas-mortas de Antonioni, às suas imagens-quadros que usam a pintura exatamente como a fotografia, como dispositivos submetidos à pressão temporal e por isso desmontados, revisitados em uma leitura de reapropriação e, ao mesmo tempo, de conflito.

15. Idem, pp. 28-29

O cinema de Antonioni é exemplar em mostrar a dialética contínua entre imobilidade e transformação, sobretudo nas imagens de paisagem, que acolhem as sutis vibrações da luz e do ar, que levam para dentro da imagem fotográfica o pulsar da atmosfera e rompem sua mudez com os barulhos do ambiente. Embora seja um dos diretores mais "silenciosos" da história do cinema, já que é menos preso aos diálogos e à trilha sonora, ele põe em movimento na imagem, junto com as ressonâncias do tempo, as do espaço atravessado pelo tempo que o corta. O vento, por exemplo, é um dos motivos recorrentes de seus enquadramentos: o mesmo vento que impressionava os espectadores dos primeiros filmes de Lumière.

Outro ícone chave de seus filmes é a visão pela janela. Esta remete tanto ao arquétipo da fotografia (como nos primeiros experimentos de Nièpce e Daguerre[16]) quanto a uma representação já recorrente em pintura e conceitualmente muito densa e estratificada. Para além do evidente procedimento de *mise en abyme*, no filme, a janela leva sempre a projeção do olhar em direção ao mundo e, contemporaneamente, seu aprisionamento nos limites do quadro, criando um curto-circuito entre presença e ausência, entre liberdade e limites do ver, que não são superados sequer pela ativação contínua de um fora de quadro sempre pronto para se tornar quadro, sem abandonar a lógica da segregação. Eu me refiro aos procedimentos de inversão do olhar direto do interior ao exterior da janela, e depois do exterior ao interior em alguns enquadramentos de *O eclipse* (L'eclisse, 1962), onde a modalidade de emolduração se refere tanto ao visível contido no vão da janela quanto aos objetos reduzidos a naturezas-mortas e à presença obsessiva de fotografias como quadros de vida passada, que remetem a uma época perdida e mística. As fotografias enquanto componentes cênicos, de resto, inauguram deste ponto de vista a experiência cinematográfica de Antonioni, ocupando o primeiro enquadramento de *Crimes da alma* (Cronaca di un amore, 1950).

A fenomenologia antonioniana se manifesta quase sempre em formas congeladas, através de soleiras que não podem ser atravessadas ou que não levam a lugar nenhum. De *A aventura* a *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964), até *Profissão: Repórter* e outros, o olhar pela janela assume quase uma dimensão de filosofia do ver, dado que se remete a uma espécie de desrealização do mundo externo, reduzido a uma imagem emoldurada, como nas duas famosas pinturas de Magritte intituladas *La condition humaine*. O penúltimo, conhecidíssimo, enquadramento de *Profissão: Repórter* é exemplar nesse sentido: com um gesto de atletismo, a câmera força os limites da janela e vaga do lado de fora para voltar, depois de um giro de 360°, para dentro. Seu movimento é estático, em sentido eisensteiniano: um salto mortal, mesmo literalmente, que metaforiza a passagem da vida à morte na indiferença do mundo ao redor. A transição da existência é, assim, unida à inércia da gravação cinematográfica que, com seu dinamismo quase fantasmagórico, atraca no vazio, no nada.

16. Refiro-me à primeira fotografia de Nicéphore Nièpce, *Le Point de vue de la fenêtre* (1826–1927) e ao célebre daguerreotipo de Louis Daguerre, *Boulevard du Temple* (1838).

Julio Cortázar, no conto *As babas do Diabo* (1959), no qual se inspira *Blow-up – Depois daquele beijo*, atribui à fotografia a qualidade de uma recordação petrificada, "na qual – escreve – não faltava nada, nem e principalmente o nada, que era na verdade aquilo que havia fixado a cena"[17]. A este nada também se dirige a imagem cinematográfica para Antonioni: esta é, como a fotografia, uma marca, um rastro do mundo que, enquanto põe em relação com a realidade, provoca a dissolução dela. Através da imagem gravada se tem a impressão de se estar dentro das coisas, de aproximar-se delas por contato e, ao mesmo tempo, de afastar-se, sem remédio, delas.

17. Cf. J. CORTÁZAR, *Las armas secretas* (1959), tradução italiana *Le armi segrete*, Einaudi, Turim 2008, p. 66.

A indiferença da objetiva é manipulada pelo olhar subjetivo e por sua conformação, que é o resultado de tensões pessoais e culturais. Privada de qualquer lógica mimética e dramatúrgica, a imagem de Antonioni é um modo de expressar a própria visão do mundo, extraindo também a "extraordinária possiblidade de mentir" que ele atribui ao instrumento de gravação. Já que até mesmo a mentira pode ser o "reflexo de uma autenticidade a ser descoberta"[18]. "Observando um fenômeno nós o modificamos – são ainda palavras de Antonioni –, a partícula que tentamos fotografar muda de trajeto. Em outras palavras, a observação da realidade só é possível em nível poético"[19].

18. M. ANTONIONI, *Prefazione*, cit., p. 59.

19. M. ANTONIONI, *La storia del cinema la fanno i film*, cit., p. 179.

A imagem sempre trabalha sobre as aparências e se constitui polissemicamente como estratificação de aparências, como indiscernibilidade – segundo Deleuze – de objetivo e subjetivo, de real e imaginário, de fisicidade e pensamento[20].

20. Cf. G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit, pp. 17–18.

Nós sabemos – afirma Antonioni – que sob a imagem revelada há outra mais fiel à realidade, e sob esta mais outra, e de novo outra sob a última. Até a verdadeira imagem daquela realidade absoluta, misteriosa, que ninguém nunca verá. Ou talvez até a decomposição de qualquer imagem, de qualquer realidade[21].

21. M. ANTONIONI, *Prefazione*, cit., p. 59.

É esta a filosofia do olhar que guia *Blow-up – Depois daquele beijo* e a ampliação fotográfica que está em sua base. Desfolhando os véus das aparências, só resta a deformidade da matéria. "Se eu ampliar – escreve Roland Barthes em *A câmara clara* –, não faço nada além de ampliar a granulação do papel, desfaço a imagem em benefício de sua matéria"[22]. Quanto mais nos aproximamos da substância bruta da imagem, mais passamos para a abstração. A descoberta de um cadáver fotografado, acontecida seguindo as mesmas dinâmicas de um cientista que observa um objeto ao microscópio, pode, assim,

22. R. BARTHES, *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Editions du Seuil, Paris, 1980; tradução italiana *La camera Chiara*, Einaudi, Turim, 1980, p. 100.

assumir as formas de um quadro abstrato, como diz um dos personagens de *Blow-up – Depois daquele beijo*. A busca do sentido tem apenas este resíduo: uma misteriosa, vibrante superfície de pontos, de partículas que não se estabilizam em uma fisionomia reconhecível e tranquilizadora, mas continuam fluindo, se transformando e desaparecendo. No congelamento do dado sensível completado pela imagem fotográfica se opõe o movimento incessante das coisas e dos corpos. A realidade escapa, portanto, não apenas porque nenhum instrumento pode segurá-la, mas porque está em contínua transformação. Ela é um vazio e um mistério, em seu quase mágico animismo. Não por acaso Antonioni denominará montanhas e planícies encantadas suas obras de pintor, realizadas aplicando às aquarelas o mesmo procedimento de ampliação fotográfica e de abstração de *Blow-up – Depois daquele beijo*.

A atenção às tecnologias, consideradas sempre insuficientes em relação às aspirações, e o confronto dinâmico com as artes e as mídias contemporâneas, conferem a Antonioni o perfil mais do que de um simples diretor de cinema, o de um artista visual complexo capaz de fazer dialogar não somente o cinema com a fotografia, mas com a arte informal ou a arte *pop*, com as experimentações de vanguarda, com as novas possibilidades oferecidas pela eletrônica e pelo *laser*, com as performances do vídeo. Mergulhado em uma espécie de contínua projeção de ficção científica, ele sente de modo pungente a força totalizadora e a violência da imagem, manifestando uma consciência do meio e da hibridação das mídias que o faz se voltar constantemente para os cenários do futuro: de resto, sempre superiores a qualquer prefiguração.

12. Entrevista publicada em "Cahiers du Cinéma", 342, dezembro de 1982; tradução italiana em M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 332.

FILME
A FILME

CRIMES DA ALMA

Noel Burch

Publicado originalmente no capítulo "Absence of Dialectic and Complex Dialectics" do livro Burch, Noel. *Theory of Film Practice.* New York/ Washington: Praeger, 1973, pp. 74–80. Tradução de Julio Bezerra

(...) Esta disjunção radical entre a palavra e a imagem é um princípio dialético recorrente no cinema. Em *Festim Diabólico* (Rope, 1948), Alfred Hitchcock faz uso dele para criar uma sensação particularmente tensa de suspense enquanto a câmera se dirige por longos momentos à empregada doméstica que limpa metodicamente a parte de cima do baú onde o corpo do morto foi escondido; ao mesmo tempo, uma longa conversa em voz *off*, muito relevante para o drama em questão, mas completamente desvinculada da imagem visual, está acontecendo entre vários personagens.

A sequência no Instituto de Semântica em *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard, se desdobra de acordo com princípios semelhantes, e a complexidade e a pronunciada dissimilaridade entre os dois elementos empregados (o discurso de Alfa fora de quadro e a luz das lanternas atravessando o escuro) é tal que o filme deve ser visto várias vezes para se realmente compreender a cena em sua totalidade. Jerzy Skolimowski usa esta mesma técnica de forma muito mais sistemática, e seus dois primeiros filmes baseiam-se quase inteiramente no pronunciado sentido de desorientação que resulta desse tipo de disjunção radical. Há, no entanto, um outro filme, *Crimes da alma* (Cronaca di un amore, 1950), de Michelangelo Antonioni, cuja estrutura depende de uma dissociação semelhante entre som e imagem, que representa uma realização quase incomparável. Trata-se de uma conquista tão bem-sucedida que esta obra-prima deveria ser considerada um exemplo perfeito de sua espécie e analisada em seus mínimos detalhes.

O filme é prova de um preconceito (no sentido mais nobre da palavra) em favor de um despojamento de qualquer tipo de função narrativa da imagem. Do ponto de vista da trama, praticamente nada acontece na tela. No entanto, embora *Crimes da alma* não seja exatamente um "filme de ação", tampouco pode ser descrito como

um filme que "não tem trama", pois a linha narrativa trata de duas mortes violentas (um assassinato por "omissão"), das maquinações por trás de um segundo assassinato, e de uma investigação conduzida por um detetive particular. Clara e Guido causam a morte da noiva de Guido, um obstáculo ao seu amor, não fazendo nada para impedi-la de cair no poço de um elevador. Contudo, sua morte faz com que os dois amantes acabem se distanciando. Alguns anos mais tarde, um rico industrial milanês, com quem Clara se casou apenas por dinheiro, começa a conversar sobre o passado de sua esposa, e uma agência de detetives particulares a investiga. Esta investigação resulta indiretamente na reunião dos dois amantes; o amor entre eles é reavivado, e os dois logo iniciam os planos para a morte do marido. O detetive descobre que eles se tornaram amantes de novo e informa o marido. Atordoado por esta revelação, ele decide morrer ao volante de seu carro a poucos quilômetros antes de chegar à ponte onde Guido está à espreita para matá-lo. É mais uma morte que os dois amantes ardentemente desejaram, embora não possam ser acusados de causarem, e que termina por separá-los.

Essa simetria narrativa poderia facilmente ter resultado em um melodrama hollywoodiano da pior espécie, repleto de coincidências (o pastiche que Juan Antonio Bardem fez sobre o mesmo assunto é prova inquestionável disso). Antonioni, contudo, construiu um dos filmes mais perfeitamente e completamente estruturados em toda a história do cinema a partir desse material narrativo, essencialmente através da disjunção entre a palavra falada e a imagem a que nos referimos.

Durante a época dourada do cinema (década de 1930), filmes em que a ação essencial ocorria verbalmente e não visualmente, filmes que seriam totalmente incompreensíveis quando o som fosse desligado, eram naturalmente bastante comuns. O pêndulo tinha simplesmente retrocedido, por assim dizer, pois, durante o auge do cinema mudo, o objetivo final era criar essencialmente uma linha narrativa visual, reduzindo o número de intertítulos ao mínimo. Os *talkies* da década de 1930 – e como eles falavam! – eram baseados em histórias de amor e comédias de costume, material narrativo bem-adaptado a esta forma de teatro comercial filmado, e toda a ação poderia muito facilmente ser encenada dentro de um único quarto ou sala de estar, já que a palavra falada era a ação propriamente dita. O microfone e, em menor medida, a câmera (pois, se os

visuais fossem completamente eliminados, o filme seria ainda bastante compreensível) eram acima de tudo instrumentos narrativos.

Em *Crimes da alma*, no entanto, ocorre algo completamente diferente. A palavra falada não é mais a ação. Em vez disso, é um veículo narrativo que descreve toda a ação que já ocorreu ou (talvez) ocorrerá. Uma das estruturas básicas do filme, de fato, consiste na interação dialética entre as descrições faladas que se desdobram na tela e as ações passadas ou futuras a que se referem.

Assim, à medida que o filme começa, o chefe da agência de detetives conta a um dos seus investigadores sobre as suspeitas do marido; várias testemunhas contaram ao detetive sobre a infância e adolescência de Clara; um velho amigo dos amantes conta a Guido (por carta) sobre a visita do detetive; Guido conta a Clara o que seu amigo lhe disse, e assim por diante. *Crimes da alma* consiste, portanto, essencialmente em uma longa série de fatos e intenções narrados verbalmente, e as raras sequências, geralmente argumentos ou cenas de amor, em que a palavra falada se torna ação genuína, como no cinema do dia anterior, constituem polos excepcionais no filme.

Se a palavra falada é um veículo narrativo ou a ação básica, o resultado em ambos os casos é que a liberdade completa da câmera é restaurada. Ao invés de tentar reproduzir o espaço teatral, como os diretores norte-americanos da década de 1930 tentaram fazer, ou realizar arabescos perfeitamente gratuitos em torno de uma teatralidade absolutamente banal, como faz Robert Aldrich em *A grande chantagem* (The Big Knife, 1955), Antonioni cria uma relação entre os personagens, enquanto eles falam, e a câmera, enquanto ela os filma falando, o que talvez possa ser melhor descrito como um balé. É um balé, além disso, de uma complexidade e rigor sem precedentes. Vimos como o espaço definido pelos longos planos deste filme é organizado internamente através de movimentos dentro e fora do quadro, como as flutuações na extensão sugerida do espaço fora da tela são determinadas por olhares para fora do quadro, e assim por diante. No entanto, o que é particularmente importante destacar é que, em *Crimes da alma,* o movimento da câmera não segue humildemente os movimentos "naturais" dos atores, como no cinema academicamente invisível, nem tece os arabescos arbitrários e frenéticos em torno dos movimentos dos atores, algo que marca os filmes de Max Ophuls e Alexandre Astruc. Em vez disso, a maneira

como a câmera e os atores se movem é igualmente estilizada, com cada um desses dois conjuntos de movimentos determinando as possibilidades do outro. Daí a semelhança com um balé: a câmera, em cada momento, executa algo equivalente a um passo de dança, tendo não só os atores como parceiros na coreografia, mas também as sombras que eles lançam. A iluminação admirável de Di Venanzo e os conjuntos de Piero di Filipone estão de fato configurados de tal forma que há apenas uma única sombra relativamente escura para cada ator, o contraste da imagem permanecendo muito baixo. É claro que o balé não é tanto entre a câmera e os atores, mas sim entre os atores e a área espacial em evolução definida pela câmera: o campo, ou melhor, sua projeção bidimensional, o quadro. A progressão dinâmica deste balé depende de mudanças constantes na composição da imagem através do uso de todas as técnicas concebíveis, através do reenquadramento, fazendo figurantes se moverem pelo quadro, e, sobretudo, por movimentos para dentro e para fora do quadro e por mudanças no tamanho do plano dentro de uma mesma sequência. Esta recomposição constante do espaço do filme é a sua característica plástica essencial.

Outro elemento importante do ritmo do filme é a alternância contínua entre sequências curtas (geralmente em planos únicos), fazendo uso máximo do espaço fora do quadro (como quando o detetive está na redação do jornal, ou quando ele se encontra com seu colega policial), e sequências mais longas, envolvendo dois ou três planos (como a do clube noturno, cena-chave do filme, única justamente por se estender por dez ou mais planos). A única fraqueza do filme reside nas transições entre os planos. A opção pela longa duração dos planos deveria ser, obviamente, uma forma de sublinhar suas ligações, cumprindo uma função lógica e extremamente importante.

No entanto, as transições são frequentemente ou completamente estranhas e não servem a nenhuma finalidade aparente. Muitas vezes, sente-se que os cortes ocorrem simplesmente porque se chegou ao fim dos trilhos do carrinho – ou da imaginação. É especialmente notável o fato de que quase não há elipses dentro de sequências, exceto aquelas de um tipo muito banal (como transições de interiores para exteriores). É uma abordagem compreensível, mas que torna o privilégio aos cortes muito mais difícil de se encontrar. Há,

no entanto, algumas mudanças notadamente bem-sucedidas, que se devem quase sempre a alguma ruptura na continuidade espacial. No primeiro dos dois quartos de hotel onde os amantes se encontram, um plano muito prolongado, durante o qual, entre outras coisas, Clara procura um brinco que desapareceu, é seguido por um quadro vazio que mostra um canto da cama. Clara, em seguida, rasteja para dentro do campo para pegar o brinco que Guido acaba de atirar na cama, mas a razão deste novo plano não é fornecida até vários segundos após a transição ocorrer, tornando assim a quebra na continuidade espacial ainda mais enfática. Em uma cena posterior, durante a qual os amantes se refugiam em uma escada, acompanhamos sua subida em uma série de longos planos de grua, e, assim como ouvimos o alto som fora da tela de uma porta do elevador se fechando, os amantes interrompem sua discussão (eles já tratavam do assassinato do marido) e inclinam-se sobre a grade, compartilhando a mesma lembrança dolorosa da noiva de Guido caindo para sua morte no poço do elevador. O plano seguinte mostra o elevador aproximando-se da câmera de um ângulo muito pronunciado para baixo. O plano é invariavelmente experimentado pelo espectador como sendo "subjetivo", como algo que os amantes veem. No entanto, quando uma panorâmica, iniciada com o movimento de subida do elevador, traz a câmera de volta para uma posição horizontal, constatamos que esta se encontra na verdade do outro lado do poço do elevador, e que os amantes, ainda olhando sobre a grade, estão realmente à nossa frente, bem distantes. Em ambos os casos, um jogo "retroativo" está envolvido, o que, a nosso ver, constitui uma das muitas maneiras possíveis de se levar uma mudança de plano à nossa atenção, reforçando sua natureza disruptiva essencial, algo de que Antonioni é muito mais consciente do que a maioria dos cineastas.3

Esta cena também nos coloca frente a frente com um problema essencial inerente a qualquer visão da forma cinematográfica como uma interação dialética: por causa dessa disjunção radical entre imagens (aqui tratadas como um balé quase abstrato) e palavras faladas (aqui tratadas como o único veículo narrativo), como estes dois elementos podem estar inter-relacionados?

Ter mantido esta separação entre o som e a imagem, filmando cada sequência com esta disjunção em mente (com um balé de imagem de um lado e uma narrativa de palavras de outro, como é

o caso na sequência admirável na bacia de regata vazia), significaria rejeitar a possibilidade de uma unidade estrutural essencial sob a forma de uma série contínua e alternada de divergências e convergências entre som e imagem, um ritmo dialético que às vezes une e às vezes separa o que antigamente se chamava forma e conteúdo. A transição entre os planos no poço do elevador como descrito acima fornece um exemplo de como esta interação dialética funciona. Somos lembrados visualmente dos pensamentos e palavras dos amantes durante os poucos segundos em que pensamos ver um plano subjetivo (mesmo que esses planos subjetivos sejam extremamente raros neste filme). No momento em que percebemos nosso "erro", estamos mais uma vez "fora" das mentes dos personagens, e a imagem e a palavra se separam novamente. É notável as diversas maneiras pelas quais a narrativa e a imagem estão relacionadas em *Crimes da alma*. Quando a empregada, presente durante o acidente fatal do elevador, relata sua versão da cena da morte, somente em uma ocasião suas ações atuais coincidem com suas ações passadas: indo deixar sua sacola de compras, ela corre de volta para o patamar onde o detetive a espera, contando simultaneamente como ela correu em direção ao elevador depois que sua jovem patroa caiu no poço. (Há um dispositivo semelhante em *Tentativa de suicídio* [Tentatio suicidio], episódio dirigido por Antonioni para *Amor na cidade* [Amore en cittá, 1953]). A violência abaixo da superfície irrompe na tela apenas quatro vezes: quando Guido bate em Clara na boate, em seu primeiro encontro no hotel, na ponte e quando Clara finge estrangular Guido em uma segunda cena de quarto de hotel. Estes quatro momentos também são pontos-chave para o filme. O acidente que mata o marido é tratado como um ruído muito distante, seguido de um pequeno raio de luz no horizonte. Devido à sua maravilhosa subavaliação, este dispositivo permite que Antonioni respeite o princípio essencial subjacente a todo o filme (a eliminação de toda a ação na tela), e ao mesmo tempo cumpre a necessidade de destacar este momento particular "mostrando-o" mais do que o narrando. Alguns planos mais tarde, a única imagem "realista" (no sentido de "repugnante") do filme, a única ocasião em que Antonioni viola seu princípio de estilização extrema e elegante, e também um momento particularmente dramático de convergência entre história e imagem: um *close-up* do corpo do marido morto.

Infelizmente, em seus filmes posteriores (*Crimes da alma* foi seu primeiro longa-metragem), Antonioni tem se mostrado excessivamente preocupado com problemas de conteúdo, e, com as exceções de *A noite* (La Notte, 1961) e *O eclipse* (L'Eclisse, 1962), tratou apenas incidentalmente de questões estruturais. Ele é obviamente extremamente consciente destes últimos, mas ao mesmo tempo parece cauteloso, e até desconfiar delas. Em *Crimes de alma*, contudo, Antonioni tentou lidar com toda uma gama de problemas básicos, que devem ser de extrema preocupação para todos os cineastas contemporâneos, e mesmo que ele não tenha sido capaz de resolver todos eles, o filme marca um ponto de virada absoluto na história do cinema.

(...)

A AVENTURA DE OS VENCIDOS

Stefania Parigi

AS INTERVENÇÕES DA PRODUÇÃO E DA CENSURA

Publicado em Stefania Parigi (ed.), I vinti, booklet anexado ao DVD do filme, Minerva Classic, Roma 2007, pp. 4–21, 24–25
Tradução de Aline Leal

Segundo uma fonte da época, o projeto de *Os vencidos* nasce de uma ideia que Antonioni sugere para um dos episódios de *Les sept péchés capitaux / Os sete pecados capitais* (1952). Tal ideia parece "digna de uma discussão à parte"[1] na Film Costellazione, uma produtora católica fundada em 1951, presidida pelo Dep. Mario Melloni, que, mais tarde, se tornará o colunista "Fortebraccio" do jornal *L'Unità*, enquanto que Diego Fabbri cumpre o papel de diretor artístico e Turi Vasile, o de administrador delegado. De 1952 a 1959 a casa produz pouco mais de vinte filmes, quase todos de qualidade, prevalentemente em coparticipação com a França e a Espanha, desfrutando dos benefícios de uma legislação que agiliza as coproduções europeias[2].

Os vencidos também nasce sob os termos, econômicos e culturais, do acordo ítalo-francês de 19 de outubro de 1949. De fato, na data de 11 de junho de 1952 a Film Costellazione estipula um contrato com a Société Générale de Cinémathographie de Paris, o qual só será anulado depois da apresentação do filme em Veneza, após fatos desagradáveis que analisaremos mais à frente. Contemporaneamente, Fabbri e Vasile buscam o patrocínio da UNESCO – através de Enrico Fulchignoni, que trabalha na Film and Visual Section da organização, em Paris – em razão do significado social e moral do filme, dedicado a um problema, o da juventude desviada do pós-guerra, amplamente debatido na imprensa da época e já abordado no cinema, entre outros, por Pietro Germi em 1947, com *Juventude perdida*. A intenção educativa dos produtores concretiza-se inicialmente na elaboração de uma "ligadura" entre os episódios que compõem a obra, extraídos de acontecimentos que foram notícia em três diferentes países europeus: o chamado "affaire des J3" na França (durante um passeio no bosque da Malnoue, perto de Paris, alguns adolescentes matam um colega de

1. Cf. Stelio Martini, *Michelangelo Antonioni guarda i nostri figli*, "Cinema", 90, 15 de julho de 1952. p. 15.

2. Dos filmes produzidos autonomamente, vale a pena citar ao menos *Marito e moglie* (1952) de Eduardo De Filippo, *Cidade da perdição* (1952) de Luigi Zampa, *Nós, As Mulheres* (1953) de Alfredo Guarini, Gianna Franciolini, Roberto Rosselini, Luigi Zampa e Luchino Visconti, *Il sole negli occhi* (1953) de Antonio Pietrangeli.

escola, Alain Guyader); o delito do jovem de dezenove anos Herbert Mills, que estrangula sem motivo uma prostituta de meia-idade nos subúrbios londrinos; o atentado terrorista a um arsenal de armas por parte de um estudante italiano (cf. seção mais adiante sobre *O episódio italiano*). Esta ligadura, enviada por Vasile em forma de resumo (conservada no Arquivo Central do Estado)[3] à Presidência do Conselho dos Ministros-Direção Geral do Espetáculo em 1º de julho de 1952, prevê que o filme, cujo título provisório é *Os nossos filhos*, comece com uma "sessão na UNESCO dedicada à ilustração dos problemas da juventude europeia". Um juiz, que deveria ter sido interpretado pelo ator Pierre Fresnay, afirma que a violência juvenil é o resultado "de um estado de fato social e moral, do qual são corresponsáveis todas as gerações". Para sustentar sua tese, ilustra na assembleia três fatos ocorridos em três países distintos: França, Inglaterra e Itália. Depois da representação dos três casos, retorna-se à sala da UNESCO, onde o juiz continua a explicar aos delegados que a violência dos jovens não é ditada por uma lógica criminal, mas por um mal-estar sócio existencial. No final, vemos os delegados no aeroporto de Orly, prontos para voltar aos seus próprios países "com a alma sinceramente comovida, levando aos quatro cantos o grito de alarme do qual foram testemunhas e a esperança de que o mundo, tendo tomado consciência dos próprios limites, aproxime-se finalmente de um porvir de serenidade e de salvação".

3. Todos os documentos citados daqui por diante provêm do Arquivo Central do Estado, Fundo do Ministério do Turismo e do Espetáculo, fascículo CF 1453, envelope 59.

No roteiro do filme proveniente do estúdio do assessor de imprensa Mario Natale (agora depositado no Centro Experimental de Cinematografia) – o único que conseguimos localizar, visto que os materiais entregues à Presidência do Conselho dos Ministros e, em seguida, enviados pelo Ministério do Turismo e do Espetáculo ao Arquivo Central do Estado foram extraviados –, no lugar dessa ligadura encontramos um prólogo narrativo, quase certamente elaborado anteriormente. Antes dos créditos iniciais está inserida uma cena no bosque de Vaudoue (assim denominado nesse roteiro), onde uma multidão de curiosos agrupou-se ao redor dos juízes que realizam as inspeções e dos rapazes do J3. A conversa entre os juízes é animada pelos mesmos temas e tensões que, mais tarde, confluirão no discurso da sessão da UNESCO. "Não existe um problema dos jovens – diz um deles –. Existe um problema dos adultos. Os garotos brincam e, nas suas brincadeiras, imitam e sempre imitaram os "heróis" de seu tempo". E, ainda: "Nós, quando garotos, nos fantasiávamos de pele-vermelhas, de caçadores de ouro, de exploradores. E os de hoje se fantasiam de gângsteres, de traficantes de cocaína [...]. É a literatura, o cinema... a desorientação política do pós-guerra. Sobretudo o cinema. É a maldição dos jovens".

Neste roteiro, consta que o filme mudou de título, passando de *Os nossos filhos* (riscado na capa) a *Proibido para menores* que, como escreve Stelio Martini[4], não agrada aos funcionários da Presidência do Conselho e, assim, sofre outra mudança provisória para *Juventude traída*, para depois assumir, pouco antes da projeção de 8 de setembro de 1953, em Veneza, o tom verguiano[5] definitivo de *Os vencidos*.

Não se conhecem os motivos pelos quais, tanto este prólogo narrativo, conectado à história francesa, quanto a ligadura concebida como fonte das três diferentes histórias foram, afinal, substituídos por uma prefação que tem a mesma função de declaração de intenção, mas acaba sendo completamente independente do corpo dos três episódios. Uma colagem de imagens tiradas da imprensa e de documentos filmados é, de fato, comentada pela *voz over* de um locutor de cinejornal, que retoma o tom moralista do discurso dos juízes, insistindo na relação entre criminalidade juvenil e espetacularização da violência perseguida pelos meios de comunicação de massa. A *voz over* fecha circularmente o filme, continuando a permanecer do lado de fora dele, e funcionando como interpelação direta do

4. Stelio Martini, *Michelangelo Antonioni guarda i nostri figli*, cit., p. 15

5. Adj. relativo ao escritor italiano Giovanni Verga.

espectador, eventualmente considerado imaturo demais para entender a posteriori a moral das histórias recém representadas. Depois do cartaz "Fim" sobre o preto da tela, ressoam as palavras do locutor: "Se ainda que apenas um de nossos filhos, ao escutar as nossas três histórias, se sentir curado do fascínio mórbido que as demasiadas imagens falsificadoras cultivam nele, se quem quer que seja, enxergando cruamente o vulto do egoísmo, sentir renascer em si a fé na solidariedade humana, nosso trabalho não terá sido em vão".

A estranheza de Antonioni a esse tipo de intervenções, pedagógicas e demagógicas ao mesmo tempo, é absolutamente certa. Elas devem ser atribuídas totalmente à "consciência" católica dos produtores, bem como à vontade deles de proteger comercialmente o filme da censura.

No parecer emitido durante a revisão preventiva sobre o roteiro (assinado por Annibale Scicluna em data 2 de julho de 1952), os funcionários do governo, mesmo apreciando a função educativa a que se propõem os realizadores, expressam, de fato, muitas reservas sobre a necessidade de "ampliar através da tela esses gestos delinquenciais dos menores de idade" e lamentam que "longe de sugerir remédios explícitos e soluções próximas, o trabalho termine por tornar-se um ato de acusação dirigido à sociedade como um todo e um apocalíptico grito de alarme. Estas são as razões das muitas perplexidades, dado também o perigo que, durante a exibição, o trabalho possa facilmente escorregar em direção a tonalidades cada vez mais mórbidas. (A escolha de Antonioni como diretor agrava tais temores)". Como consequência, aconselha-se que sejam cortadas quase todas as falas "eróticas" presentes no episódio francês. No roteiro proveniente do estúdio Natale, elas aparecem regularmente riscadas com um lápis vermelho e não aparecerão a seguir no filme. Aconselha-se, ainda, eliminar do episódio inglês a fotografia do rosto "inchado e horrendamente desfigurado" da sra. Pinkerton, que, de fato, não se verá na tela, assim como os preparativos e a execução do estrangulamento, os quais, ao

contrário, serão filmados e se tornarão objeto de censura após a pré-estreia veneziana. No que concerne ao episódio italiano, abordaremos o discurso mais adiante. Os obstáculos maiores, no entanto, ainda estão por vir e dizem respeito às autoridades francesas. As filmagens do episódio dedicado aos J3 provocam na França uma campanha de imprensa contra o filme e suscitam os protestos indignados dos parentes dos jovens envolvidos no assassinato do jovem Alain Guyader. O pai de Nicole Illy (interpretada na tela por Etchika Choureau) solicita o exame e o eventual confisco da película, recorrendo ao artigo 14 da lei de 2 de fevereiro de 1945 (modificada com a lei de 24 de maio de 1951), que proíbe as publicações dos debates ocorridos dentro das varas da infância e da juventude, e protege a identidade dos menores infratores. O caso, inflado com tons escandalosos e sensacionalistas pelos jornais, toma rapidamente dimensões políticas. Por este motivo, o ministro do Comércio e da Indústria, Jean-Marie Louvel, intervém, recusando o visto de exportação para a Itália do negativo do episódio francês.

Em dois artigos[6] fortemente críticos tanto contra o governo quanto contra a imprensa e os pais dos rapazes envolvidos, André Bazin enfatiza a insensatez de uma proibição que não se baseia no exame do filme, ainda incompleto, e que ameaça impedir sua completa realização. Com uma cavilação burocrática, o Centre National de la Cinématographie não autoriza a exportação do episódio francês até que a Comissão de Controle dos filmes veja a inteira obra, a qual, por sua vez, só pode ser terminada depois da exportação do negativo para a Itália. A situação desbloqueia-se apenas em junho de 1953, diante também das intervenções pressionadoras das autoridades italianas, como as de Nicola De Pirro e Giulio Andreotti.

Ao conceder a permissão para a exportação, a Comissão de Controle requisita algumas modificações – todas voltadas a diminuir a analogia entre os fatos narrados na tela e os acontecimentos reais – que não serão aplicadas.

Em 8 de setembro de 1953, o filme é exibido em Veneza

6. A. B. [André Bazin], *L'affaire du film de J3*, "L'Observateur", 137, 25 de dezembro de 1952; André Bazin, *Les films changent, la censure demeure*, "Cahiers du Cinéma", 19 de janeiro de 1953.

fora de competição, porque foi apresentado na versão dublada, dado que não se obteve – ou, mais provavelmente, não se solicitou – da França a homologação da versão original. Imediatamente depois, a Film Costellazione renuncia à coprodução com a Société Générale de Cinématographie, e o filme é declarado de nacionalidade italiana. Sua exibição será proibida na França até 1963. A censura italiana emite a autorização para a exibição em público em 10 de outubro de 1953, impondo apenas um pequeno corte ao episódio inglês ("o jovem Aubrey e a sra. Pinkerton no parque: ela está deitada na grama, coberta pela capa de chuva do rapaz")[7], que não aparece na cópia da Cinemateca Nacional atualmente em circulação. A versão transmitida pela RAI TRE também aparece integral, enquanto que o corte está presente na versão que foi ao ar pela Italia Uno[8]. A cena (a nº. 47) na qual o protagonista, Aubrey Hallan, ajoelhado perto da sra. Pinkerton deitada no chão, coloca luvas e aproxima as mãos do pescoço da mulher é, nessa última versão, interrompida por um *fade out* cruzado, que marca a transição à imagem do protagonista flagrado no ato de levantar-se, após o estrangulamento. Assim, fica faltando a longa demora das mãos de Aubrey perto do pescoço da mulher no momento em que ela diz, com os olhos entreabertos: "Sabe, no início achei que você não fosse querer vir comigo", emitindo, em seguida, um suspiro quase de beatitude, precedido por uma nota de piano, que marca o início de uma panorâmica de baixo para cima. Desviando o olhar das mãos homicidas, Antonioni nos mostra, agora, a meia figura superior de Aubrey empenhado no estrangulamento, ao passo que, de fora do quadro, provêm os gemidos sufocados da sra. Pinkerton, depois encobertos pelo barulho de um trem que passa.

7. Cfr. Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947–1988*, Biblioteca di Bianco & Nero, Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002.

8. E também na transmitida pela Rete 4, como é documentado por Alberto Pezzotta em duas intervenções em "Segno Cinema" (*Accanimento infinito. Antonioni censurato, ieri e oggi*, 118, novembro-dezembro de 2002, p. 29; seção *Segno Home Video*, 125, janeiro de 2004, p.76).

ESTILO E IDEOLOGIA

Em uma anotação da Film Costellazione anterior a 15 de fevereiro de 1952, data inicialmente prevista para o início das gravações, declara-se que o filme será gravado nos lugares em que aconteceram os fatos das notícias policiais, com

"intérpretes pegos da vida real", e que seu valor comercial "confia nos mesmos elementos que permitiram o grande sucesso mundial de filmes como *Roma, cidade aperta, Vítimas da Tormenta* etc., isto é, baseia-se em seu caráter de documento de absoluta atualidade, documento de um problema comum a todas as camadas sociais e a todas as nações como é, de fato, o problema da juventude". Na comunicação de início dos trabalhos (7 de julho de 1952) enviada pela produção, afirma-se, ainda, que o filme será gravado com som ao vivo. Estão presentes, resumindo, já no papel, todos os ingredientes reais do espírito de inquérito do neorrealismo.

Antonioni, junto aos seus colaboradores, dirige-se, como diria Zavattini, ao "lugar do crime", interroga os ambientes além das pessoas, conduz pesquisas nos arquivos da polícia e das autoridades judiciárias, informa-se sobre a imprensa, encontra jovens e escritores. Em Paris, encontra nas academias e nos conservatórios alguns dos intérpretes do episódio francês. "Partindo sem teoria pré-concebida alguma e sem um preciso 'engagement', ou com o simples 'engagement' do enviado especial", como afirma Stelio Martini[9], ele parece sofrer, no entanto, não só o intento programaticamente educativo, mas também a ortodoxia neorrealista conclamada por seus produtores. Em suas declarações do período, transparece o incômodo com um fenômeno já transformado em fórmula, em receita. O neorrealismo, em 1952, é, de fato, uma palavra já desgastada e descreditada, que parece ter se tornado sinônimo de uma adesão esquemática e superficial às notícias e à atualidade social. Antonioni refuta seus aspectos mais programáticos e exteriores, mas não certamente o grumo mais autêntico: a imersão fenomenológica no vivido, a câmera entendida como instrumento cognitivo, o espírito documentarístico e anti-romanesco, o tempo existencial em substituição ao tempo narrativo, a recusa da dramaturgia clássica que alguns críticos indicaram com o termo *dedramatisation,* e que Lorenzo Cuccu qualifica como visão afastada[10]. Todos estes elementos, na base do estilo "moderno" de Antonioni, encontram no neorrealismo seu ponto principal de irradiação. Junto com *Tentativa de suicídio* (episódio do filme-inquérito zavattiniano *Amores na cidade*, 1953), *Os vencidos* constitui, para o diretor, o momento em que a aproximação com a estética – mais do que com a ética – neorrealista se explicita, não apenas nas formas da escrita, mas também nas aparências de superfície como, por

9. Stelio Martini, *Michelangelo Antonioni guarda i nostri figli*, cit., p.16.

10. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema in Antonioni*, Bulzoni, Roma, 1973, p.34.

exemplo, a adesão aos fatos jornalísticos. Por sua vez, a ética neorrealista, com respeitáveis exceções, é logo degenerada em populismo e em uma ideia dogmática e retórica de empenho do artista (em parte explicável com a involução do clima político unitário pós-resistência e com o estado de assédio em que a cultura de esquerda está agindo) totalmente alheia a um autor que, depois de ter frequentado os "humildes" em seus primeiros curtas-metragens, escolheu representar a crise do mundo burguês sem apriorismos e preconceitos, em uma aparente suspenção do juízo, atribuindo à câmera a tarefa de fixar em formas não exclamativas, mas interrogativas, as coordenadas morais do próprio olhar. "Aparentemente afastado do social que o circunda – escreve Lino Micciché – ou, pelo menos, não imerso nele segundo as modalidades que nas primeiríssimas temporadas pós-bélicas foram caras ao "compromisso" neorrealista, Antonioni é, na realidade, um dos pouquíssimos cineastas que nos anos 50 não se deixam envolver em trépidas recordações ou em róseas consolações, deprimir por lacrimosas desilusões ou por rendições incondicionais, desviar por modas imperiosas ou por astúcias mercadológicas. Começa e leva adiante um próprio personalíssimo discurso, tanto estritamente como agudamente correlato com os humores, as tendências, as contradições, os fermentos daqueles períodos"[11]. Em *Tentativa de suicídio*, associado por muitos a *Os vencidos* por causa da conotação jornalística, da realização sob encomenda, dos numerosos cortes e do estatuto (a meu ver, contestável) de obra menor, Antonioni recusa o princípio da *reconstrução* do fato real, teorizado por Zavattini através do conceito vertoviano[12] do cine-olho, por focar na *evoca*ção e no *testemunho* do fato por parte de seus próprios protagonistas. Ao invés de serem apresentados romacescamente, os eventos são citados e recordados por personagens que se projetam como sombras no telão branco (metáfora da tela e de suas ficções), ou pairam como fantasmas sobre o local da tentativa de suicídio. Desse modo, Antonioni subtrai-se ao processo de dramatização ínsito na reconstrução e, permanecendo

11. Lino Micchichè, *Promemoria su Antonioni negli Anni '50*, em Id., *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza, 1979, p.207.

12. Adj. relativo ao cineasta russo Dziga Vertov.

aderente à fenomenologia dos gestos todos conjugados no presente, revela a dialética de verdadeiro e falso que está na base do próprio procedimento de gravação cinematográfica. O "ritual cognitivo" propugnado por Zavattini encontra a própria realização, como o escritor reconhecerá anos mais tarde, na descoberta da inautenticidade e da mentira dos não-atores, que contam ou repetem sua irrepetível vivência diante da câmera. O resultado é que o episódio antonioniano, enquanto parece renegar o método zavattiniano, entra, ao invés disso, em profunda sintonia com a tensão cognitiva que o anima, projetando-se na direção do cinema-verdade. Em *Os vencidos*, onde não está em jogo a problematização verdade/ficção, mas eventualmente a incerteza do sentido e o mistério impenetrável dos atos humanos, o documento oferecido pela notícia policial é mais energicamente filtrado pelo estilo e a relação entre o olhar do diretor e os materiais da encenação salta em primeiro plano. O filme, em suma, diz muito mais sobre a concepção antonioniana do cinema e da vida do que sobre a juventude desviada do pós-guerra: é exploração de corpos e de lugares antes de ser análise de casos sociológicos. Com seu segundo longa-metragem, Antonioni continua o percurso de reinvenção da escrita cinematográfica que iniciou com *Crimes da alma*. "*Os vencidos* – declara Lino Del Fra – consentiu que eu esclarecesse a mim mesmo uma série de problemas técnicos e estéticos: a relação entre a câmera e a realidade, o modo de olhar esta realidade"[13].

À crítica ideológica e conteudista da época, foge em grande parte justamente a experimentação estética que exerce função primordial na operação antonioniana. Pronta a notar, antes de mais nada, as incongruências narrativas – devidas só em parte às imposições censórias e ligadas, principalmente, à vontade do autor de não seguir as regras da narrativa tradicional, com seus imprescindíveis nexos de causa e efeito – a mesma irrita-se com a frieza do olhar do diretor, que parece não tomar posição, não prospectar soluções, mas limitar-se a observar e mostrar, fazendo circular o sentido (e sua

13. Lino del Fra, *Con una pistola in mano sono subito simpatici*, "Cinema Nuovo", 30, 1º de março de 1954, p. 119.

ambiguidade) entre as coisas, sem evidenciá-lo para o espectador. Sua câmera não é quase nunca afetiva, no sentido de que não dramatiza, não se intromete, não permite ao espectador identificar-se, não se afunda nas psicologias dos personagens, mas mantém-se a uma distância da qual é possível exercitar concomitantemente participação e afastamento, sem jamais isolar retoricamente o detalhe do todo. Esquivando-se da angulação "pietística"[14] de certas obras neorrealistas, ou que assim se autodenominam, ele pensa que o neorrealismo não deve ser a descoberta de novos conteúdos, mas de novos estilos, de novas maneiras de olhar. O uso privilegiado dos planos médios e longos permite a não ruptura do enredo entre as figuras e o ambiente e filmar até o ar que banha o corpo dos personagens. Mais do que se concentrar nos fatos, o olhar interroga aquilo que se move ao redor deles, perde-se nos panos de fundo, detém-se em coisas e sujeitos aparentemente não funcionais para a narrativa, encontra o vazio e a imagem imotivada. Basta pensar nos dois músicos ambulantes do episódio inglês ou na menina com a bola que emerge do fundo – e nele é rapidamente reabsorvida – bem no momento em que Aubrey conta ao jornalista, Ken Watton, como matou a sra. Pinkerton. Esta figura de pureza e inocência imprime-se ambiguamente na imagem, em contraste com a quieta e cortês loucura homicida do protagonista. No final, o deslocar-se em panorâmica do olhar, desde Watton, que está telefonando dentro de uma cabine, até uma quadra de tênis no fundo, não há relevo dramatúrgico algum a não ser o de conduzir o espectador a uma suspensão do sentido. Privilegiando novamente a *detective story*, como em *Crimes da alma*, Antonioni trabalha o gênero policial irresoluto das consciências ao invés do policial resolvido dos fatos, detendo-se a contemplar, mais do que suas razões, seu mistério. A atribuição de uma envergadura simbólica à imagem final do episódio inglês é possível apenas com base em um saber biográfico (Antonioni é campeão de tênis e encontrou um modo de representar uma quadra esportiva até na sua Ferrara de *Crimes da alma*) e intertextual: o retorno da quadra de tênis, em abordagem, desta vez, explicitamente alegórica, no segundo filme inglês de Antonioni *Blow up – Depois Daquele Beijo*. A senhora com o cachorrinho que aparece ao lado da cabine telefônica de onde Aubrey está telefonando ao jornalista do "Daily Witness", ainda que impressione por sua aparente estranheza

14. *Ibidem*

à história, é, ao invés disso, já prevista no roteiro, e retorna, segundo uma dinâmica clássica, ao final.

A fórmula do "neorrealismo dos sentimentos" ou do "neorrealismo interior", introduzida pela crítica para qualificar o comportamento antonioniano dos anos 1950, não faz plenamente justiça, como todas as etiquetas, à pesquisa do autor, que não substitui o individual pelo social, invertendo as diretrizes primárias do neorrealismo, mas mira sempre em colocar as dinâmicas subjetivas que ele tanto estima no quadro da sociedade contemporânea, captando o isolamento e a crise do indivíduo justamente em relação ao mundo que o envolve e o determina, exercitando aquela dupla "vigilância" da realidade e do desejo, do mundo e de si mesmo, de que fala Roland Barthes em seu famoso escrito de 1980[15]. *Os vencidos*, de resto, como ressalta Miccichè, é o filme em que "mais mesclada, e fundida, aparece a atenção, tradicionalmente neorrealista, ao contexto social e aquela, especificamente antonioniana, à problemática individual"[16]. Nele, a pintura de ambiente e de paisagem é preponderante, tanto que assume, mais que em outros filmes de Antonioni, uma dimensão social, ao lado da existencial. Como se vê desde o início no episódio francês, e de maneira ainda mais emblemática no inglês, a cena é sempre animada pelos barulhos e pelos movimentos da rua. Mesmo quando a ação se desenvolve em internas, as janelas sempre abertas ou as vidraças entregam-nos o sentido da profundidade e circularidade ambiental. As objetivas de distância focal curta dão uma contínua nitidez ao fundo, que aparece sempre vivo e pulsante, aberto às peregrinações do olho do diretor e, por consequência, do espectador. O fundo carrega-se de

15. Roland Barthes, *Caro Antonioni...*, no catálogo da mostra "Tutto Antonioni in 13 giorni", que inclui uma antologia dos escritos de Antonioni sobre o cinema organizada por Carlo di Carlo, Cinemateca da Comuna de Bolonha, 28 de janeiro – 18 de fevereiro de 1980.

16. Lino Miccichè, *Promemoria su Antonioni negli Anni '50*, cit., p.213.

sentido, impondo-se até na ausência de figuras e de ações. Como escreve Giorgio Tinazzi, o ambiente em *Os vencidos* é sintoma social e elemento figurativo ao mesmo tempo[17]. Basta pensar no contraste entre a animação das ruas londrinas – quase uma apologia lumieriana dos meios de transporte – e os esquálidos subúrbios periféricos, que documentam de maneira exemplar a loucura do protagonista, justamente por sua aparência cinza e desadornada; mas, também, na colina do delito, em que a desolação e a nudez da paisagem tornam-se marca do isolamento de Aubrey, terreno em que se radica seu rapto poético e seu rapto homicida (não por acaso, ele lê *L'ode alla morte,* de Shelley), em uma tensão romântica de "absoluto" e de aniquilamento ao mesmo tempo.

17. Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, La Nuova Italia ("Il castoro cinema"), Florença, 1976, p.64.

No episódio francês, Antonioni põe em cena um bosque atmosférico e existencialista, que envolve carnalmente em seus reflexos os personagens. Ao enfrentar o tema do passeio no campo, tão radicado na cultura figurativa e cinematográfica francesa, recorda-se dos impressionistas e de Jean Renoir e trabalha as linhas, as cores e as luzes do bosque como se fosse um pintor de matérias e sentimentos ao mesmo tempo. Muito antes de *O deserto vermelho*, cria a fotogenia do ambiente fazendo derrubar algumas árvores, clarear a grama em um ponto ou escurecer as folhas de um arbusto em outro. O castelo em ruínas onde acontece o homicídio faz o papel de contracampo mais uma vez romântico à inquietude dos personagens, que tem uma marca claramente intelectual e decadente. Como o delito do episódio inglês, um pouco dostoevskijano e um pouco nietzschiano, o gratuito, à la Gide, do episódio francês também se situa em um contexto de contínua evocação da poesia, lida ou escrita.

Um sinal fantástico desprende-se da concretude das imagens, cujo esplendor figurativo torna-se depositário de sentido. A cena da chegada ao bosque, por exemplo, é contraposta por um balé de meios de transporte – o ônibus, o trem e o avião –, que cria uma fantasmagoria de movimentos, evocadora de uma fisicidade alegre e infantil, em contraste com a frieza, quase incrédula, do jogo homicida.

As ideias, afirmou várias vezes Antonioni, nascem das imagens, assim como as histórias. Se em *Os vencidos*, ao contrário, as histórias precedem as imagens, já que foram extraídas diretamente de crimes noticiados, de qualquer forma é sempre o olhar antonioniano que as acende com uma luz especial, dando a elas uma vida e uma forma

singulares. Comparando o roteiro proveniente do estúdio Natale com o filme realizado, percebe-se que o diretor permanece quase totalmente fiel ao esquema narrativo previsto pelo texto escrito e, ao mesmo tempo, o trai de forma igualmente drástica. O episódio dos J3, por exemplo, excluindo os cortes impostos pela censura francesa, consta articulado em 19 cenas e 206 enquadramentos, que Antonioni reduz a 32. Ainda que respeitando o progredir da história, não reproduz sua escansão clássica, gravando continuamente longuíssimas cenas. O roteiro é realmente aquela útil página morta de que Antonioni tanto falou, exaltando a filmagem como único momento em que se efetua a escolha moral e estética das imagens, em que o olhar se posiciona e constrói os próprios itinerários. "No momento em que o diretor se coloca atrás da câmera – escreve em maio de 1953 – abre-se aos seus olhos aquela que, para o escritor, é a página em branco, para o pintor, a tela. Estes últimos também já têm o roteiro na cabeça, mas a página e o quadro não existem ainda. Naquele momento o diretor está sozinho, e é apenas a ele que se oferece a possibilidade de fazer poesia, de traduzir, digamos ainda, em poesia, as preciosíssimas, mas ainda assim inertes, páginas do roteiro"[18].

Mais do que os outros episódios, o francês radicaliza a técnica do plano-sequência, sem intervalos de montagem, já experimentada em *Crimes da alma* e, sucessivamente, levada às extremas consequências em *A dama sem camélias* (1953, que saiu antes, mas foi filmado depois de *Os vencidos*). Depois do primeiro enquadramento de uma rua parisiense com um vagabundo que pede esmola cantando, como em um cenário de "realismo poético" dos anos 1930 (gravado no final, quando o homicida se encaminha para a delegacia em uma rua noturna reluzente de chuva), as três cenas internas familiares dos protagonistas da história são dadas através de três planos-sequência em que Antonioni descreve, carregando-as de sentido, a relação entre pais e filhos e a dimensão social e privada de suas existências, sem recorrer aos tradicionais campos-contracampos. Como escreve Bazin, um dos mais atentos apreciadores do filme em sua apresentação veneziana[19], o "desaparecimento da montagem" é também "desparecimento do enquadramento", no sentido de que o ponto de vista do diretor, deslocando-se continuamente, libera o enquadramento de sua moldura. O espaço é explorado fisicamente em todas as suas

18. Michelangelo Antonioni, *Antonioni responde a Chiarini*, "Cinema Nuovo", 11, 15 de maio de 1953, p. 292.

19. André Bazin, *Teleobiettivo per Richie Andrusco*, "Cinema Nuovo", 19, 15 de setembro de 1953, p. 172.

direções e constantemente reenquadrado, redefinido em suas bordas, em uma dialética incessante entre os movimentos da câmera e os dos personagens, entre campo e fora de campo, sanciona a recusa da seleção dramática típica do *découpage* clássico. A narrativa constrói-se, acima de tudo, como vivência da câmera, como experiência subjetiva de um olhar que faz perceber a própria presença – evidencia agudamente Cuccu[20] – exatamente posicionando-se à distância e externamente nos confrontos dos personagens dos quais organiza os movimentos e as relações com o ambiente. O olho de Antonioni concentra-se nos comportamentos e não nas ações dos personagens, seguindo-os em seus gestos, em seus movimentos, aparentemente sem intervir. Neste uso do ator, Bazin enxerga o fundamento do "neorrealismo de Antonioni", que, mesmo não adotando o princípio do não profissional, privilegia a fisicidade do intérprete em detrimento da psicologia do personagem, indagando os momentos tradicionalmente julgados fracos da atuação, aqueles menos intencionais e narrativamente não necessários. Considerados pelo autor como "material plástico"[21], tanto quanto as coisas e as paisagens, os atores, enfatiza ainda Bazin, "não fazem nada além de existir de fato, em uma ordem quase predeterminada": movem-se seguindo a vontade do diretor, "como sujeitos hipnotizados por um médium, mas não expressam individualmente alguns sentimentos, os 'vivem'"[22]. São presenças concretas, inseridas em espaços e tempos igualmente concretos, chamados a exibir a si mesmos mais do que as próprias habilidades profissionais, frequentemente consideradas por Antonioni como um obstáculo e um impedimento à direção (por exemplo, no caso do protagonista do episódio inglês, Peter Reynolds). Eles não se inserem no tempo narrativo, típico do naturalismo psicológico, mas habitam no tempo existencial, que se conjuga exclusivamente no presente. O *flashback* do episódio inglês representa uma das raríssimas exceções à "presentificação" da narrativa verificável na inteira filmografia antonioniana, que podemos

20. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema*, cit., p. 39-40.

21. Cfr. Michelangelo Antonioni, *Paradosso sugli attori*, "Mondo Nuovo", 27 de dezembro de 1959, e *Riflessioni sull'attore*, "L'Europa Cinematografica", 9-10, julho-agosto de 1961.

22. André Bazin, *Teleobiettivo per Richie Andrusco*, cit., p. 172.

ler como reapresentação de um estilema típico do gênero policial e judicial. O fato delituoso, que em *Crimes da alma* era simplesmente aludido e evocado, aqui é representado diretamente através de um deslizamento temporal da narração, ainda que esteja mantida a ligação com o presente, misturando a voz do assassino que vive o fato com a do advogado que lê a sua confissão diante da Corte. O episódio inglês, por outro lado, apresenta uma maior articulação cronológica tanto da fábula quanto do *sjuzet* (como diriam os formalistas russos) em relação aos outros episódios, os quais se consumam em um único dia. Seus 53 enquadramentos estão organizados em uma progressão sintagmática menos concentrada, mais extensa. As sequências são emolduradas por *fade out* cruzados que articulam suavemente as passagens espaço-temporais, segundo um fraseado amplamente difundido nos anos 1950 e abandonado, por Antonioni como por outros diretores, na década seguinte.

O episódio francês tem início pela manhã e conclui-se à noite, enquanto que o italiano começa e acaba de madrugada, no arco de menos de vinte e quatro horas. O trabalho com a duração, não apenas de cada enquadramento, mas também da inteira narrativa, assume visivelmente e simbolicamente a forma fechada do círculo: no episódio francês, à rua quase vazia e iluminada pela luz matutina da primeira cena contrapõe-se a estrada noturna e molhada da última, enquanto que o retorno do mesmo motivo musical contribui para enaltecer a ligação entre o início e a conclusão da história; no episódio italiano, a cena final remete à inicial, ambas ambientadas no apartamento do protagonista, destacando sua ausência, antes, e sua morte, depois, no seio da família. Mas a figura do anel que se abre e se fecha também retorna no episódio inglês, onde fica desconexa da evocação do ciclo do dia: já o início e o fim estão amarrados pela imagem e pela voz do jornalista ao telefone, que ironiza com a secretária do "Daily Witness". Em tal modo, o círculo torna-se um motivo estrutural dos três episódios, capaz de garantir a unidade da obra para além de sua fragmentação episódica. No mais, é o próprio Antonioni que insiste nessa unidade que se constitui, não só pelo tema, mas pelo método de trabalho seguido e pela composição, pelo ritmo interno do filme. Mais do que um acúmulo de histórias demonstrativas ligadas por um tema comum, como frequentemente ocorre no filão do filme a episódios em moda à época, o diretor

quer compor um trítico, onde os quadros remetem singularmente uns aos outros, mesmo na sua diversidade, segundo uma lógica figurativo-semântica de cadências internas. As três partes são estilizadas segundo um princípio de pertencimento cultural e ambiental, que conduz o autor a modelar a fotografia, a cenografia, a recitação e a música diegética com base na singularidade e tipicidade nacional de cada história: se o episódio francês remete, como foi dito, ao cinema da segunda metade dos anos 1930 no que tange à representação do campo e do tecido urbano parisiense, o inglês distingue-se por uma fotografia menos envolvente e esfumada, que trabalha com perspectivas mais nítidas e amplas de branco e de cinza, acompanhando a pesquisa colorista e compositiva com um tom documentarístico mais seco. O episódio italiano, como veremos, previa inicialmente uma peregrinação neorrealista pelas ruas ensolaradas de Roma, das periferias pobres aos grandes monumentos históricos.

O EPISÓDIO ITALIANO

"Discussões demais, brigas demais tive que aguentar – declara Antonioni em 1954 -, limitações demais foram-me impostas, ajustes demais tive que aceitar, até ideológicos, mas, sobretudo, em relação ao episódio italiano. Eu só sei que: *Os vencidos*, em seu conjunto, está bem longe de ser o filme que poderia ter sido"[23].

23. Lino del Fra, *Con una pistola in mano sono subito simpatici*, cit., p. 119.

A história do episódio italiano foi reconhecida apenas em parte. As lembranças das testemunhas não suprem totalmente a dispersão das fontes, ou a sobrevivência delas em formas lacunosas. Nenhuma pesquisa foi inexplicavelmente feita para localizar a versão apresentada em Veneza em 8 de setembro de 1953 e fortuitamente recolocada apenas uma vez – pelo que se sabe – em circulação, no âmbito da exposição *Tecnicamente dolce*, organizada pelos estudantes da "La Sapienza" em outubro de 1992[24].

24. Nota no final do texto

Assistindo à tal cópia, conservada em condições bem precárias na Cinemateca de L'Aquila, podem-se finalmente constatar todas as observações feitas pelos críticos no dia seguinte à apresentação do filme no festival veneziano. Mas sigamos a ordem dos fatos, começando pelo início da história.

O primeiro argumento do episódio italiano talvez tenha sido escrito já em 1951 por Michelangelo Antonioni, junto ao seu amigo escritor Giorgio Bassani e à roteirista Suso Cecchi d'Amico. O texto será publicado no número 138 da revista "Cinema" em 25 de julho de 1954, com o título *Uno dei "nostri figli"*[25], junto com um artigo extraído do periódico "La Settimana Incom", de 16 de abril de 1949, que narra as notícias criminais em que os argumentistas se inspiraram. Trata-se da história de Achille Billi, um jovem "ardito" de vinte anos, cujo cadáver é encontrado, em 4 de abril de 1949, em uma embarcação encalhada perto da Ponte Rissorgimento, no Tibre. Enquanto os camaradas do MSI e da Associazione Arditi lhe prestam patentes honrarias fúnebres (testemunhadas pelas fotografias publicadas na "Cinema"), celebrando-o como um herói, a polícia, em um primeiro momento, cogita a hipótese de suicídio e, mais tarde, de homicídio "causado por divergências internas entre neofascistas no irresolvível contraste entre um fascismo de direita e um fascismo filo-comunista" (p.420). No argumento, Achille Bille chama-se Arturo Bolla e estuda contabilidade, como seu ídolo. Tem um pai envolvido no antigo regime e pertence a uma associação de extrema direita, que pressiona o partido a realizar ações exemplares e resolutivas. Além disso, tem duas namoradas: Mimma e Adele. O filme narra dois dias de sua vida, iniciando com uma manifestação filo-fascista na universidade, em que Arturo se insere como incitador. Detido pela polícia, dirige-se à sede de sua associação, onde um dirigente lhe diz que logo lhe serão dadas ordens de ação precisas, e depois, todo feliz, volta para casa. À tarde, pega de volta uma pistola com um camarada e encontra Mimma em uma jangada às margens do Tibre, de propriedade do tio da namorada. À noite, as "ordens" são para se dirigir a um café. Arturo, obcecado com a ideia de ser seguido pela polícia, chega de bigode cortado e cabelo oxigenado, junto com Adele. Mas os camaradas não aparecem. Na manhã seguinte, pega alguns pacotes de panfletos na sede da associação e os joga de uma janela sobre a Galleria Colonna, disparando dois tiros de revólver para o alto. Após várias peregrinações, encontra Mimma na casa de um amigo, onde acontece uma festa. No decorrer de um diálogo nervoso e exaltado com a moça, Arturo lhe declara que

25. Republicado em Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, organizado por Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Veneza, 1995, p. 47-54; o argumento também estava traduzido para o francês como *Un de nos fils*, "Positif", 39, maio de 1961, p. 27-33.

querem matá-lo e que é o momento de sacrificar-se pela pátria. Ao amanhecer, o encontram moribundo em um barco no Tibre com uma pequena bandeira tricolor sobre a boca, como se fosse uma mordaça, exatamente como Achille Bille.

DESENVOLVIMENTO DO PRIMEIRO ARGUMENTO

Em 1973, Carlo di Carlo publica uma outra versão do argumento sob o título de *Primeira redação do episódio italiano*[26], que aparece como uma elaboração sucessiva àquela publicada em 1954. O texto tem uma forma literariamente menos forte e cinematograficamente mais definida, apresentando uma escansão para tratamento em 15 cenas. O protagonista, que aqui chama-se Arturo Botta (ao invés de Bolla, talvez por um simples erro de digitação), tem apenas uma namorada, Mimma, e age junto com uma dupla de camaradas, Mirella e Antonio. A história começa com o lançamento dos panfletos e a explosão de uma bomba na Galleria Collona. Arturo, tremendo-se todo, refugia-se na embarcação no Tibre, que, desta vez, pertence ao pai de Mimma, um velho socialista. No meio-tempo a polícia começa as investigações. Em seguida, vemos Arturo no covil dos terroristas: um quarto mobiliado no bairro de Prati, onde os jovens extremistas organizam uma excursão à Palestrina para arranjar explosivos. Enquanto isso, na Universidade, acontece um comício fascista. A polícia faz uma visita a Antonio, na casa de apostas onde trabalha, um momento antes dele partir para Palestrina, em um jipe junto com a mulher Mirella, Arturo e Mimma. Um fusca da polícia segue à distância o grupo. A seguir, no covil em Prati, onde se confeccionam as bombas que deverão explodir no Viminale, Arturo chega com os cabelos arrepiados e oxigenados. Acreditando que ali não estivessem mais seguros, os jovens conspiradores decidem continuar a preparação dos artefatos em um outro lugar oferecido pelos "dannunziani". Arturo encarrega-se de experimentar uma das bombas. Chega o dia do atentado no Viminale. As bombas são colocadas, mas sua explosão não provoca muitos danos, enquanto que os panfletos impressos pelos camaradas da revista "Mare Nostrum" inundam a Via De Pretis. Os jornalistas dão pouca importância ao ocorrido, causando muita raiva em Arturo. A polícia faz as conexões certas e prende muitos dos conspiradores, exceto Antonio e Arturo.

26. Publicado em Carlo di Carlo (org.), *Il primo Antonioni*, Cappelli, Bolonha, 1973.

Este último encontra um dirigente do partido, que já tinha sido visto no comício na universidade, o qual "declara a Arturo que essa é a última vez que eles lhe arrumam encrenca" e que ele deve se considerar expulso do partido. Arturo não entende o jogo-duplo do dirigente, que, escondido, instiga e oficialmente condena os conspiradores. Exaltado e desiludido, decide realizar o gesto heroico que deverá sacudir as consciências e chamar a atenção dos camaradas. Depois de telefonar para Mimma, põe em cena o próprio suicídio, disfarçando-o de homicídio. Amarra ao redor de seu rosto uma bandeirinha tricolor e, deitado no fundo de um barco, atira na própria nuca. O episódio conclui-se com a descoberta do cadáver enquanto Mimma, da barragem do rio, vê a cena com lágrimas nos olhos, como acontecia no argumento de 1954 no qual, porém, a tese do suicídio não era tão explicitamente sustentada.

DO ROTEIRO AO FILME

No número 90 de "Cinema" de 15 de julho de 1952, Stelio Martini declara que as filmagens do episódio italiano se iniciaram cerca de um mês antes. O comunicado de início dos trabalhos (registrado com a nota 15687/CF 1453) traz, na realidade, como foi dito, a data de 7 de julho (reportada erroneamente como 11 de julho em outros documentos). No artigo-entrevista, Martini afirma que, por oposição da casa de produção, o argumento original do episódio italiano (previsto inicialmente para ser o terceiro, após o francês e o inglês) "foi substituído por outro idealizado por Diego Fabbri, Vasile e outros: não condizentes, como os dois primeiros, com um fato verdadeiro, mas que une invenção e inspirações várias extraídas de notícias criminais dos anos anteriores. A principal destas inspirações, a qual mais tarde foi dada uma interpretação, é o atentado a um arsenal de armas, cometido com sucesso por um rapaz, nos arredores de Nápoles, por razões que permaneceram desconhecidas. Antonioni acabou aceitando a substituição, mas confessa, no entanto, ao que foi submetido". São os produtores, portanto, que reescrevem diretamente o episódio, mantendo sua matriz poética, mas alterando suas marcas e tornando-a particularmente ambígua, como veremos.

No roteiro proveniente do estúdio Natale, o episódio italiano tem uma redação sumária e lacunosa em relação aos outros dois, os quais

trazem até a indicação dos enquadramentos. De qualquer forma, ele é mais que verossimilmente bem próximo do texto que Antonioni segue no momento das gravações, em julho de 1952. O protagonista, agora, chama-se Claudio Valmauro, pertence a uma abastada família burguesa que mora no chamado bairro de Coppedè de Roma. Em uma noite, as sirenes dos bombeiros acordam seus pais, que se dão conta de que o filho não voltou para casa. Na cena seguinte, que acontece ao amanhecer, vemos Claudio descer de um ônibus em uma rua de periferia e ir até uma comunidade de barracos, onde mora o operário Spartaco. Claudio lhe confessa que mandou para os ares o arsenal de armas onde o operário trabalha. "Fiz tudo sozinho – diz -. Spartaco, as greves não servem para nada, a última você viu como acabou. Disso, ao contrário, se falará por um bom tempo". E ainda: "Enquanto houver um único lugar onde se fabriquem armas não haverá paz no mundo". No filme mantém-se idêntica a segunda fala, enquanto que a primeira é trocada – mediante as indicações da censura preventiva, – do seguinte modo: "Fiz tudo sozinho. Aproveitei-me da sua boa-fé para entrar na fábrica. Mas o fiz por um objetivo no qual acredito, e você também, não? Seu partido também". Em outra fala, ausente no roteiro, volta-se a citar um igualmente não identificado partido: "Tive que me servir de vocês – afirma Claudio – porque… porque agi em discordância com meu partido. Mas se vocês estiverem de acordo, eu posso desaparecer e deixar para vocês o mérito do que fiz". Não é esclarecida a natureza nem do partido de Spartaco nem daquele em que Claudio milita. Tanto as frases do roteiro quanto as do filme confirmam os "sentimentos anárquico-pacifistas" de que fala Stelio Martini no artigo anteriormente citado. No documento produzido pelos funcionários da revisão cinematográfica preventiva, a propósito da cena em exame, lemos: "O operário não o interroga, mas suspeita que Claudio, de ideias comunistas, seja o autor de um atentado à fábrica química de guerra, no qual três operários, casualmente presentes no local, encontraram a morte". Estas palavras, mesmo fazendo supor que os revisores tenham tido nas mãos uma redação diferente do roteiro (na qual o diálogo entre Claudio e Spartaco é menos explícito) – hipótese, aliás, reforçada por outras passagens citadas em falta nos materiais provenientes do estúdio Natale -, induzem a pensar que Claudio e Spartaco militam no mesmo partido e que, portanto, o

protagonista mudou totalmente sua ideologia política, com relação aos roteiros originais, passando da direita à esquerda. Parece, além do mais, impossível acreditar que um fascista tenha ideais pacifistas e, sobretudo, que um operário, no início dos anos 1950, possa ter um partido que não seja o comunista. O próprio nome do operário, Spartaco, já parece um programa de luta[27]. Os sargentos que chegam até seu casebre são plausíveis na hipótese que ele seja um comunista envolvido nas greves contra o rearmamento, como os diálogos cortados fazem pensar. A eliminação deles, na filmagem, torna a cena da chegada dos sargentos bastante menos motivada e explicável. As palavras "comunista" e "greve" são significativamente banidas do filme por direta indicação dos revisores, que "aconselham" "a modificação da visão do campo Parioli" onde mora o operário, a eliminação de uma fala de Spartaco ("...e dirão que fomos nós comunistas porque justamente na outra semana fizemos a greve de protesto pelas armas"; dirigido à esposa: "Tomam isso como desculpa e ficamos assim...") e de uma de Claudio ("Fizeram bem de mandá-la para os ares [a fábrica, ele quer dizer]. As greves não adiantam. Se não se devem fabricar armas é melhor destruí-las").

27. Spartaco também é o nome do personagem que Gastone Renzelli, o operário de *Os vencidos*, tinha interpretado no seu filme de estreia: *Belíssima* (1951) de Luchino Visconti. A carreira de Renzelli, operário na vida antes que no cinema, começa e termina no arco de poucos anos, como a de tantos atores não profissionais trazidos na aba do neorrealismo.

Mas continuemos a narrativa, porque o sentido, ou então sua ambiguidade, delineia-se durante o percurso. Depois de uma breve cena na casa Valmauro, voltamos a seguir as peregrinações de Claudio pela cidade. O jovem nos aparece no Piazzale Flaminio, onde se molha em uma fonte e compra o jornal com a notícia do atentado ao arsenal de armas. No roteiro do estúdio Natale, faltam as páginas (18–22) relativas a esta sequência, que encontramos, ao contrário, na filmagem. Em seguida, nos transferimos para o comando da polícia, ao qual se dirige o pai de Claudio para fazer uma denúncia. Falta, no roteiro, a fala do delegado que, direcionada ao senhor Valmauro, diz: "Honrado em ser útil a um amigo do deputado Valeri". O filme prossegue em sua estrutura baseada na montagem alternada, mostrando-nos Claudio que continua a vagar pela cidade e encontra-se agora em Porta Pia. No roteiro, a sequência na delegacia é, ao contrário, seguida por outra em que os policiais vasculham o quarto do jovem e depois por um retorno à delegacia, em que acontece o interrogatório das testemunhas. No filme, estas situações, gravadas retomando fielmente o roteiro, são novamente alternadas com imagens de Claudio que, em sua perambulação, vai

até um canteiro de obras e para na tribuna diante de um campinho de futebol. Depois do interrogatório na delegacia, o roteiro nos propõe uma sequência em uma sala universitária, que falta no filme, na qual Claudio escuta o seu professor durante uma aula e, depois, busca nele aquela cumplicidade que não encontrou junto ao operário. Parece-me que as frases do professor proferidas em aula não dão ensejo a dúvidas sobre a matriz política fascista deles: "o mundo é uma academia em que apenas o atleta moral pode afirmar que não viveu em vão. O esporte moral, aliás, é simétrico ao físico. Os alunos de Sócrates eram atletas, Platão era campeão olímpico [...]. Não devemos nos render quando os outros se rendem: é este, ao contrário, o momento de marchar. E é preciso abominar a vida preguiçosa, é preciso viver perigosamente. Quem ama mais a vida não deve, com a covardia, deixar-se estragar a morte. É preciso que a morte entre no jogo como risco..." A essa altura a identidade de Claudio, já pouco claramente delineada desde o princípio, torna-se cada vez mais oscilante. Se antes era possível pensar em um extremista de esquerda, em discórdia com o PCI, agora se pode pensar em um fascista infiltrado entre os comunistas, que se serve deles (como disse Claudio em uma fala a Spartaco) para os próprios fins desestabilizantes, a menos que não nos encontremos diante daquela espectral figura de fascista "filo-comunista", controverso à conduta governista do MSI, de que dão notícia os jornais da época. Mas são todas hipóteses que não encontram uma comparação lógica e irrefutável, nem no roteiro nem na filmagem.

A função que o professor desempenha e sua reação diante do gesto de Claudio, que tem a pretensão de ter colocado em prática suas teorias, não há como não nos fazer lembrar do mestre nazista de *Germania anno zero*. Ambos fazem o mesmo papel de educadores demoníacos, que, no final, se eximem das próprias responsabilidades. Na anotação da revisão cinematográfica preventiva, está escrito que Claudio encontra, na Via del Babuino, o professor, "o homem que sempre pregou em seus livros a paz a qualquer custo e que lhe ensinou a passar da ideia à ação. Mas o professor, assustado pelas consequências imprevistas de suas teorias, afasta-o quase expulsando-o. Então Claudio abriga-se em uma igreja da Piazza del Popolo, onde se encosta quase acidentalmente no confessionário sem fazer menção ao ato cometido. O sacerdote o persuade a cultivar, com

o coração puro, o afeto que possui na terra e por isso o jovem é induzido a ir encontrar Carla [aqui a namorada chama-se assim] no bairro Parioli que, em ocasião do seu onomástico, está dando com a irmã uma festa aos seus amigos". Não temos nenhuma prova de que essas passagens tenham sido filmadas e descartadas na montagem, ou mesmo eliminadas antes das filmagens. No citado artigo-entrevista de Stelio Martini, aparecem somente fotos de cena com Gastone Renzelli, que interpreta o papel do operário Spartaco.

Depois da sequência da Universidade, no roteiro passa-se às cenas da festa na casa da namorada de Claudio[28], que, aqui, se chama Simona, ao passo que, no filme, será Marina. Deste momento em diante, as páginas do roteiro não estão mais numeradas e, então, não é possível entender se faltam alguns trechos. Não há rastros do encontro com o sacerdote, completamente alheio à índole antonioniana e nascido certamente, bem como o encontro com o professor, da matriz rosselliniana-católica dos produtores-escritores Fabbri e Vasile. Da festa na casa da namorada até o epílogo, a dinâmica da ação é a mesma seguida efetivamente no filme, com a ausência no roteiro mantido por Natale (ou mais provavelmente o corte das relativas páginas no momento das novas gravações, e o consequente desaparecimento) do diálogo na garagem entre Claudio e a moça. Esta falta não permite verificar novamente, mesmo em outras fontes, a substancial ambiguidade ideológica do personagem. É justamente na garagem, de fato, que Claudio pronuncia as palavras reveladoras que permitem rotulá-lo como extremista de direita: "Você lembra? – diz a Marina –. Tinha se tornado um jogo. O que você faria se soubesse que iria morrer em vinte e quatro horas? [frase mencionada no trailer do filme] Você respondia: dormiria. E eu ficava com raiva porque eu sabia o que queria fazer: o gesto grande, extremo, que despertaria as consciências e reergueria a bandeira tricolor, aquela bandeira que tremulou por vinte anos e que os traidores entregaram ao inimigo. Foi por isso que escrevi à polícia e aos jornais. Tinha preparado tudo com perfeição. E, no momento de morrer, fugi. Entende? Fugi! Não tive coragem. Estou vivo no [um pulo no fotograma deixa as palavras aqui pouco claras] meu enterro. Pude ver que tudo aquilo que fiz não terá servirá para nada. Gostaria de não ter visto, gostaria de não saber de nada, gostaria de ainda ter coragem de me matar…". Claudio, então, não conseguiu bancar o herói

28. São essas, aliás, as duas únicas cenas em que são mantidas deixas, ambientações e motivos já delineados no primeiro argumento, escrito por Antonioni junto a Bassani e Suso Cecchi d'Amico.

kamikaze, não morreu dentro da fábrica que ele explodiu porque teve medo, como dirá em uma cena sucessiva diante do arsenal de armas ainda envolvido pela fumaça do incêndio e os jatos de água das mangueiras dos bombeiros.

Fabbri e Vasile procuraram, certamente não por acidente, poluir a clara marca política que as ações de Claudio tinham nos argumentos originais. As intervenções da censura preventiva aumentaram a confusão. O resultado é que Claudio assumiu uma identidade incerta e genérica, um pouco comunista e um pouco fascista, quase que para demonstrar que os monstros existem tanto à esquerda quanto à direita, e que os opostos extremismos se colocam sempre no mesmo plano de condenação. Desta forma, provavelmente, os produtores tentaram barrar as pressões estatais, garantindo a inofensividade do produto no tocante aos equilíbrios governistas, mas ofuscaram tanto o conteúdo ao ponto de desorientar a crítica na pré-estreia veneziana, que acha o episódio nebuloso, ilógico, mal resolvido. São provavelmente os julgamentos impiedosos dos críticos, mais do que a intervenção da censura italiana – de que não se encontram rastros nos documentos oficiais – que levam os produtores a remanejar novamente e apressadamente o episódio para a utilização nas salas. O trabalho dura menos de um mês, uma vez que o visto de censura é concedido, como foi dito, dia 10 de outubro de 1953, e a primeira exibição pública acontece em 21 de outubro, no cinema Apollo de Forlì. As críticas chegam em novembro, quando o filme estreia nas salas romanas, ao passo que chegará aos cinemas milaneses só no ano seguinte. Por um artigo de Giulio Cesare Castello no número 121 de "Cinema", publicado em 15 de novembro de 1953, descobrimos que a nova versão foi ajustada em tempo recorde através da inserção de outro material gravado para a ocasião, a redublagem parcial do já existente e uma diferente articulação de montagem. A novidade fundamental é que desapareceu totalmente a matriz política do episódio, transformado em narrativa de um fato de delinquência comum. Claudio abandonou as vestes do terrorista de convicções oscilantes e tornou-se um contrabandista de cigarros. No entanto, aquilo que se perdeu em envergadura ideológica, não se ganhou em nível de coerência narrativa. Só um espectador superficial, que assiste sem analisar, pode deixar de notar as incongruências lógico-narrativas e recitativas que conotam a nova versão. Uma comparação

estrutural entre a primeira e a segunda versão do episódio pode nos ajudar a entrar nessas "rachaduras", ou, melhor, recomposições, nesses remendos do texto. [...]

Antonioni deixa inalterada a moldura do episódio, que se inicia e se conclui na casa dos Valmauro. Na segunda versão, porém, os caminhões dos bombeiros que se veem no primeiro enquadramento perderam toda e qualquer motivação narrativa, não estando mais ligados ao incêndio do arsenal de armas. De qualquer forma, a inserção da noite dos contrabandistas não parece incoerente, tanto do ponto de vista da temporalidade do narrado (é simultânea ao despertar da mãe) quanto da verossimilhança. A ambientação noturna permite que o diretor se mova com extrema liberdade, anulando todo possível sinal de contraste com o material filmado anteriormente. A montagem também, manipulando a ordem em que são mostradas na primeira versão as perambulações de Claudio pela cidade, não implica efeito estridente algum. Aquelas perambulações, de fato, são andanças a esmo, não têm nexos causais. Uma vez eliminada a primeira perambulação, em direção à casa de Spartaco, que dava ritmo e sentido às seguintes, Antonioni pode se permitir trocar a ordem delas deixando inalterada a estrutura alternada da narrativa, que segue contemporaneamente o jovem protagonista, seus pais e as investigações da polícia. Com a ausência das sequências II e III da primeira versão, perdem-se, porém, em boa parte, as aberturas documentarísticas (e neorrealistas) do episódio. As cenas suprimidas mostram um fundo nunca inerte, sempre cheio de sentido, coberto de detalhes, de demarcações do ambiente: em sua distensão panorâmica sobre a periferia romana, o olhar encontra um velho ao lado de latas de lixo, um homem a cavalo, um muro coberto de cartazes eleitorais (em que se lê: "Lista cittadina", "Aldo Natoli", etc.), duas crianças seminuas que puxam uma lata de alumínio com uma corda. E o barraco de Spartaco, na desadorna paisagem subproletária, ressoa alguns barulhos da vida doméstica. Portas e janelas perenemente abertas, como nos outros episódios do filme, colocam em comunicação o interior com o exterior e estratificam a ação sobre vários planos simultâneos. Ao ler o roteiro do estúdio Natale, fica evidente a prova de que o trabalho de Antonioni se concentra sobretudo no posicionamento do olhar em suas trajetórias. No mais, o roteiro parece respeitado quase à risca. Normalmente os diálogos

não mudam nem uma vírgula e a dinâmica do profílmico permanece inalterada na passagem do escrito ao filmado. O estilo de Antonioni manifesta-se principalmente como acendimento do olhar.

A operação de radical reviramento dos diálogos e do sentido da história obtida através da redublagem da versão veneziana revela-se mais arriscada e difícil do que a da remontagem. O episódio italiano de *Os vencidos* parece, desse ponto de vista, a colocação em prática perfeita daquele "cinema dos produtores" sobre o qual Antonioni ironiza em *A dama sem camélias*. A passagem, com a obra em andamento, do protagonista de terrorista a contrabandista é, certamente, mais evidente do que a passagem de esposa à amante sofrida por Clara Manni no set de *Addio signora*. A diferença é que, em um filme autoral, as infrações à verossimilhança e à lógica podem ter somente uma motivação estética, aqui faltante. Sobretudo na cena da garagem, percebe-se a inadequação da atuação de Franco Interlenghi, que aparece exaltado e acima do tom para expressar sentimentos que exigiriam, ao contrário, um comportamento um pouco mais cínico e atrevido.

Antonioni, para deixar mais coerente o diálogo, recorre também à inserção de um novo enquadramento (o 47), mas sacrifica, deste modo, a fluidez das junções de montagem. Realmente não se entende como muitos críticos tenham visto nesta versão um ritmo narrativo mais desenvolto e motivado em relação à precedente. É muito mais perceptível, ao contrário, o empecilho, a divergência entre visual e sonoro, onde antes encontrava-se apenas uma indecisão ideológica. O personagem de Claudio torna-se um híbrido ainda mais monstruoso do que aquele sr. Clark Costa (nascido da união do ator Clark Gable com seu dublador Romolo Costa), ironicamente tracejado por Antonioni em um artigo de 1940[29], dado que nesse caso o "absurdo estético" da dublagem (realizada pelo próprio Interlenghi) não implica apenas a ruptura da unidade física entre o corpo e a voz, mas também uma ruptura semântica, pactuada no set de gravação.

29. Michelangelo Antonioni, *Vita impossibile del signor Clark Costa*, "Cinema", 105, 10 de novembro de 1940, p. 328-330, agora em Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*.

A desgraçada história do episódio italiano impõe a suspensão de qualquer juízo sobre a direção, como fizeram à época do lançamento os críticos mais prudentes. A emblematicidade deste episódio aparece, agora, toda creditada ao seu caráter de *monstrum*: criatura composta artificialmente de pedaços reciclados, dissociada na relação entre corpos e vozes, quase um manifesto sobre a incerteza do texto cinematográfico e de sua infinita disponibilidade à falsificação.

24. Cf. Alessandra Guarino em "Cinema Nuovo", 2 (342), março-abril de 1993, p.46–47. Os estudantes da Sapienza solicitam as cópias para a exposição à Cinemateca Nacional. Dado que Angelo Libertini, à época curador interino da Cinemateca, recusa-se – pelo que me dizem – a colocá-las à disposição, veem-se obrigados a recorrer a colecionadores particulares e alugam a cópia de *Os vencidos* da senhora Ongaro, responsável pela sociedade Fenice. Assim, é exatamente graças à indisponibilidade do curador da Cinemateca Nacional que se chega, ironia do destino, à descoberta: os estudantes dão-se conta de que se encontram diante de uma versão do episódio italiano diferente da conhecida. Quanto a mim, em maio de 2004, preparando uma aula sobre *Os vencidos* no âmbito de um curso sobre o início da carreira de Antonioni no DAMS da Roma Tre, comparei o DVD editado pela Ripley's com uma VHS guardada na minha videoteca privada, que me fora dado provavelmente por Lino Miccicché, que naquela funesta, e para ele última, primavera também tinha colocado a minha disposição uma série de preciosas pastinhas que continham as anotações das suas memoráveis aulas na universidade. Na certeza de encontrar-me diante de um telecinema de uma avariada versão veneziana e na impossibilidade de confrontar-me com Micciché, comecei as pesquisas que culminaram, com a ajuda de Alessandra Guarino, no achado da cópia na cinemateca de L'Aquila, que adquiriu o inteiro patrimônio da senhora Ongaro.

ANTONIONI E A MÁQUINA CINEMA ("A DAMA SEM CAMÉLIAS" E OUTROS)

Elena Dagrada

Publicado originalmente em Giorgio Tinazzi (ed.). *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore, vol. II*. Parma: Pratiche, 1985, pp. 121–128. Tradução de Aline Leal

Sabe-se como a desventura interpretativa de *A dama sem camélias* (La signora senza camelie, 1953) abriu espaço para o emergir das mais variadas leituras que, com exceção de alguns casos isolados, uniram-se sob o sinal negativo da incompreensão ou do enfado. Incompreensão, das mais variadas, de natureza do conteúdo, que se manifesta através de acusações precisas em relação às supostas cessões do filme ao registro do melodrama, obviamente entendido em sua acepção correntemente negativa, e enfado provocado normalmente pela natureza talvez muito explícita de um determinado discurso "ideológico" que se acreditou estar na base do filme; discurso, aliás, não necessariamente compreendido em seu correto valor.

Mas, talvez, a respeito de *A dama sem camélias*, em vez de se falar de desventura interpretativa[1] seria melhor falar de uso – ou de abuso – do texto. Este último contrapõe-se a uma efetiva interpretação justamente porque prescinde da necessidade de efetuar uma verificação textual direta, da necessidade de uma legitimação própria. De fato, mesmo não querendo entrar aqui no mérito de críticas específicas, cada uma das quais poderia naturalmente resultar legítima na medida em que se revelasse textualmente verificável, em uma visão mais atenta parece-nos que querer colocar o filme na categoria do melodrama seja uma operação que pertence claramente mais ao primeiro que à segunda; que do mesmo modo de *Werther, romanzo antiwertheriano* segundo Mittner[2], através de uma determinada estratégia da encenação, *A dama sem camélias* inverte programaticamente as marcas daquele gênero, muito nobre, aliás, ao qual gostariam de que ele pertencesse.

Estratégia da encenação que organiza material figurativo e sonoro, escolhas estilísticas e estruturação do enredo em torno do próprio cinema, "máquina" zolkovskijanamente a ser entendida tanto em sentido literal, cibernético – um "transformador" de tipo especial,

1. Nota no final do texto

2. Cf. Ladislao Mittner, *Il "Werther", romanzo antiwertheriano*, in *Letteratura tedesca del Novecento*, Turim, Einaudi, 1960.

que produz uma mudança no herói, no personagem – quanto em sentido metafórico, quer dizer metalinguístico, de encarnação, "despida do procedimento artístico"[3].

Mas se a dimensão metalinguística parece ser a figura estilística do cinema italiano dos anos 1950, o modo como autores diferentes entre eles se aproximam, enfrentando questões e atmosferas de "cinema no cinema", não é com certeza uniformizável. Foi dito[4] que o que distingue a abordagem de um Antonioni em *A dama sem camélias* de uma sutilmente irônica de um Fellini em *O abismo de um sonho* (Lo sceicco bianco, 1952), ou de uma mais trágica de um Visconti em *Belíssima* (Bellissima, 1951), é a emersão de um determinado comportamento de lucidez crítica. Lucidez crítica com a qual, acrescentaríamos então, não somente é analisada a realidade de certo cinema italiano de menor qualidade, mas bem mais profundamente a "máquina cinema" e suas insondáveis reviravoltas na forma das transformações e dos efeitos produzidos em uma consciência humana, aquela sobre a qual o filme nos conta a história.

É esta lucidez – os procedimentos formais através dos quais se explicita – que faz do filme, apesar dos mais imediatos erros de conteúdo e diferentemente de um *Belíssima*, por exemplo, que como todo melodrama organiza o próprio discurso sobre o cinema apostando explicitamente nos sentimentos, não um melodrama, então, mas o que chamaríamos de um *meta*drama, drama metalinguístico que põe em cena a ausência dos sentimentos, ou melhor, a impossível autenticidade deles, sua artificialidade em um mundo que é o de certo cinema que se configura como reino do falso e do vazio, que falsifica e esvazia qualquer um que venha a fazer parte dele[5].

Organizando a própria história em torno da parábola de uma consciência humana, *A dama sem camélias* não se limita, assim, a nos comunicar, com a lucidez crítica de que se falou, que o mundo de certo cinema é artificial, falso e vazio, mas, sobretudo, evidencia, com uma lucidez em certo sentido ainda mais implacável, que qualquer um que não possua durezas cínicas ou defesas e seja jogado para dentro dele assumirá necessariamente e irrevogavelmente suas características, reencontrando-se esvaziado – alienado – da própria dimensão humana mais íntima e profunda. Já aqui existe, portanto, um determinado sinal desta alienação – termo abusado e, portanto, desagradável, que não usaríamos se não nos parecesse importante

3. A.K. Zolkovskij, *Deus ex machina*, in AA.VV., *Semiotica della letteratura in URSS*, Milão, Bompiani, 1969, p. 71.

4. Cf. Guido Fink, *Una politica degli autori negli anni cinquanta. Ovvero, come truccare della merce rubata*, in *Il cinema italiano degli anni 50*, curador Giorgio Tinazzi, Veneza, Marsilio, 1979.

5. Nota no final do texto

usá-lo para falar de um filme do qual não se fez menção a não ser raramente e no qual, no entanto, nem mais e nem menos do que no resto da obra antonioniana, encontra lugar adequadamente, de maneira até mesmo programática – um determinado sinal desta alienação, dizia-se, que, oposta aqui a toda forma de sã, concreta, pragmática autenticidade, caracterizará de maneira cada vez mais explícita os futuros personagens antonionianos, dos quais Clara faz legitimamente parte. Clara através da máquina cinema. A máquina cinema, neste filme, configura-se, então, como contendo, em poucas palavras, o núcleo temático em torno do qual vão se desenvolver e se articular as tentativas sucessivas do autor.

De valência apenas aparentemente diferente daquela que aparecerá em *Blow-up – Depois daquele beijo*, em que, através de um determinado discurso sobre a imagem, tanto fotográfica quanto fílmica e, de qualquer modo, mecanicamente reproduzida, a máquina cinema vai se configurar como um momento-pretexto a partir do qual refletir sobre a sutil ambiguidade que caracteriza a relação entre imagem e realidade, entre parecer e ser, entre verdadeiro e falso e, portanto, como uma espécie de ponto de chegada de que se há aqui, porém, (como já nas fotografias de *Crimes da alma* [Cronaca di un amore, 1950]) as condições para a partida. Em *A dama sem camélias* ela se torna, na forma de sua manifestação mais imediata que é a imagem fílmica, o próprio espelho de uma alienação tão mais aguda e profunda quanto mais consciência se tem da absoluta e paradoxal ilusão de autenticidade que esta produz.

Ilusão de autenticidade da qual Clara é a primeira a sentir o profundo desconforto e sobre qual o texto volta com decisiva insistência exemplificando-a tanto nos diálogos – com frequência até mesmo irritantemente didáticos – quanto no sintomático comportamento da protagonista. Realmente, Clara, se por um lado quase chega a gritar, angustiada, seu medo de ver-se na tela, medo que deriva diretamente de sua incapacidade de reconhecer-se naquilo que parece tão verdadeiro, mas que ela sabe que é tão falso, por outro lado comunica este medo imperceptivelmente, e de modo muito mais convincente e significativo, manifestando um constante, profundo desconforto em confrontar-se com a própria imagem projetada na tela. Pensemos especialmente na sequência de abertura em que Clara, que deseja e ao mesmo tempo teme entrar no cinema Fiamma em que projetam

Addio signora, entra rapidamente na sala em um momento de repentina coragem, para depois logo fugir assustada com a própria imagem refletida como também da, igualmente temível para ela, eventualidade de ser reconhecida e, portanto, identificada pelo público com aquele reflexo fictício. Ou quando, fora do cinema, pouco antes de entrar, vemos que ela se esconde atrás de um *outdoor* publicitário para impedir que eventuais passantes possam reconhecê-la e confundi-la com aquela imagem de atriz com a qual ela não consegue uniformizar-se. E, também, quando inesperadamente não entra no cinema Romolo ao qual, porém, tinha ido de propósito; quando sai antes do final da projeção de *Joana D'Arc* na Sala Grande do Lido de Veneza; não vai nem mesmo a Milão para assistir à estreia de *La donna senza destino*.

Marcas do enredo, insistentes e precisas, que correspondem no plano das escolhas estilísticas um igualmente insistente e preciso sublinhamento do caráter artificial e falso que corresponde, por sua vez, às assim chamadas situações reais. A inquietante ilusão de autenticidade que pertence à cena cinematográfica, de fato em *A dama sem camélias* segue implacável um senso de artificialidade que trinca constantemente a suposta autenticidade da cena real. Artificialidade expressamente produzida pelo aparato formal do filme em seu conjunto que, com lúcido e frio distanciamento, dá a todo o material narrativo tratado um inequivocável espessor conotativo.

Lúcido e frio distanciamento que se desenvolve, sobretudo, através de uma determinada estratégia dos movimentos de câmera. Lá onde estes, de fato, em muitos outros cinemas sobre o cinema, especialmente americano – e pensamos em exemplos como Cukor, Wilder, Aldrich – circundam como em um abraço o corpo do ator, acompanhando-o com participação em um implícito ato de amor, tornam-se, em *A dama sem camélias*, pelo contrário, quanto mais frios, geométricos e distantes possam ser concebidos. Funcional somente nos movimentos dos personagens no espaço, a câmera nunca se abandona a movimentos quentes e envolventes, nunca suspende a implacável frieza que lhe é própria para envolver com participante comoção o corpo da Manni, nem mesmo naquelas sequências de algum modo desoladoras e que poderiam muito bem se tornar comoventes. Nelas, como durante todo o filme, a câmera obedece, impassível, às leis do essencial, sem nunca desequilibrar-se nem sugerir

ou estimular comoção, quase como querendo deixar à discrição do espectador a escolha de participar também emotivamente do que está vendo na tela.

Artificialidade e falsificação, no entanto, que são por sua vez encontradas, sobretudo, em um uso especialmente emblemático do espaço cênico. Nunca casual nem neutro, com exceção de algumas breves cenas de conexão narrativa – e neste sentido o quarto mobiliado de Renata equivale aos breves pedaços de ruas romanas – o espaço em *A dama sem camélias* é o elemento que, talvez, com mais continuidade do que qualquer outro, toma para si a tarefa ora de sugerir implicitamente, ora de representar explicitamente, uma atmosfera de artificialidade e mistificação.

Organizado sempre para evidenciar a própria dimensão metalinguística, ele é constantemente exibido como *set* cinematográfico, efetivo ou em potencial: efetivo no caso dos estúdios de *Cinecittà*, assim como no caso do elegante palácio Lotta, adaptado a *set* e invadido por parcas luminárias e carrinhos; em potencial no caso da mansão que Gianni manda construir para Clara e que se articula em ambientes amplos e provisórios, em perene organização como em um estúdio de gravação, assim como no caso do quarto de hotel em que Clara se refugia para estudar como uma verdadeira atriz e que assume significativamente o aspecto de um escritório de produção de caráter oposto, em que reproduções de quadros "artísticos" substituem cartazes publicitários, e livros de Pirandello substituem roteiros comerciais e decadentes.

E, do *set* cinematográfico, o espaço em *A dama sem camélias* nos manda novamente uma imagem lívida e fria, como lívidas e frias são as externas romanas em que os personagens se movem como que em um fundo de tela. Externas de periferias desoladas e desoladoras; externas escuras, iluminadas somente pela luz dos cinemas refletida sobre o asfalto molhado. O *set* torna-se, assim, o lugar privilegiado em que se consomem episódios impiedosos. Impiedosa é a humilhação sofrida publicamente pela jovem dublê reencontrada mais tarde chorando por uma alheia e terrorizada mãe de Simonetta; impiedoso é o comportamento de Gianni com Renata primeiro no *set* de *La donna senza destino* e, depois, no *set* de seu novo filme, na sequência final; impiedosa é a derrota que Clara sofre definitivamente sob o fundo de uma *Cinecittà* lívida e cúmplice; impiedosos, enfim, são os

planos de assédio e sedução que primeiro Gianni e depois Nardo consumam em Clara, ambos sob panos de fundo postiços.

Além disso, nestas duas últimas cenas intervém um elemento adicional muito importante, que junto ao espaço cênico assume a função específica de trincar o pressuposto senso de autenticidade do evento representando, insinuando, segundo um desenho sutil e insistente, seu caráter de mistificação. Trata-se do elemento sonoro, que, em ambos os episódios, além de um terceiro anterior a eles, intervém instaurando uma relação dialética com a imagem de acordo com um preciso desenho de assincronismo semântico.

Os três momentos são, em ordem cronológica, o ensaio da cena do beijo feito por Clara junto com o ator Lodi no *set* de *La donna senza destino*, o momento imediatamente sucessivo em que Gianni segue Clara nos camarins e a beija diante de um fundo transparente, e, por fim, o furtivo encontro entre Clara e Nardo no desolamento de um velho estúdio de gravação em desuso, entre cenografias gastas e inutilizadas.

A primeira cena, que representa, por sua vez, uma *cena* pronta para ser filmada e em que, diferentemente das duas posteriores, segundo precisas determinações do diretor Albonetti, não aparece no campo nenhum elemento visual diferente da ficção, mostra o episódio do beijo entre uma Clara, camponesa da Calábria, e um Lodi, seu amante, cortando o enquadramento exatamente como deverá aparecer no filme ao qual é destinada, deixando, assim, somente para o elemento sonoro a tarefa de reforçar seu caráter ficcional. Elemento sonoro que intervém de maneira explícita e direta através da voz em *off* do diretor, que explica aos atores como se comportarem ("sentem… a camisa… isso… para baixo, para baixo como eu expliquei agora…"), à qual segue a voz de Gianni que protesta, com certeza mais enciumado do que alarmado, invocando a censura. A segunda cena desenvolve-se imediatamente depois. Novamente uma cena de beijo amoroso que, desta vez, pretende-se autêntica, mas que tudo que a circunda reforça seu caráter desoladoramente fictício. De fato, Gianni conseguirá se amarrar no corpo de Clara somente diante de um fundo transparente fortemente iluminado e que reflete a sombra de alguns projetores, um dos quais é manipulado por um eletricista do qual se vê também a sombra na transparência. Ao beijo se contrapõe seu ignaro comentário – "mais para a direita aquele dois mil… abaixa…

assim, e coloca um véu nele agora". Aqui também o elemento sonoro, portanto, intervém sobrepondo uma voz – de novo – ao já forte barulho de conversa dos técnicos que serve, impassível, de fundo para toda a ação. A terceira e última cena também se desenrola de maneira quase que idêntica, mostrando-nos, desta vez, um furtivo encontro amoroso, ou algo parecido, entre Clara e Nardo em um estúdio de gravação composto de grandes andaimes de madeira e gesso já inutilizados. Passeando no desolamento destas cenografias velhas, eles se aproximam progressivamente de um estúdio iluminado do qual, de fundo, chegam vozes. Mais uma vez, vozes fora do campo, uma das quais pronuncia em tom peremptório a fatídica ordem: "Prontos, ação!" à qual segue-se, prontamente, o beijo dos amantes. De novo, como em um filme. Portanto, a interpretação dos atores, mais uma vez através das vozes fora do campo, sobrepõe-se impassivelmente ao resto da cena.

São três cenas de amor, de beijo de amor (não por acaso topos do gênero melodramático, além de figura recorrente no imaginário cinematográfico), em que o elemento sonoro, sob a forma de voz fora do campo, intervém pontual, mudando seu valor. Três cenas ricas e complexas todas realizadas de acordo com um módulo recorrente da relação dialética entre a dimensão sonora e a visual, e em que a dimensão sonora nega e torna vã a valência semântica da dimensão visual, torna vã a sua suposta autenticidade.

É, sobretudo, a estas três cenas, ao que as une em um plano formal, de superfície, como aquilo que, por sua vez, distingue a primeira das sucessivas em um nível mais profundo, que se pensava quando se falou da inquietante ilusão de autenticidade que pertence à cena cinematográfica e que leva Clara a temer ver-se na tela, ao que se contrapõe, por sua vez, um senso de artificialidade e mistificação que trinca constantemente a pressuposta autenticidade da cena real.

Se, de fato, uma igual intervenção do elemento sonoro torna, pelo menos em aparência, todas as três cenas funcionais no mesmo registro, em um exame mais atento ficará evidente como o diferente uso do material figurativo, além de seu caráter de autêntica ficção na ficção, confira à primeira cena uma valência profundamente diferente. Nela, de fato, lembramos mais uma vez, diferentemente das posteriores, não aparece no campo nenhum elemento visual estranho e chega a nós diretamente como se já se tratasse do enquadramento destinado

a aparecer em *La donna senza destino*. A distribuição dos valores é, assim, literalmente invertida em relação às outras duas: ela *representa* a ilusão de autenticidade da imagem fílmica de que se falou – da mesma que, ao contrário do que poderia parecer um legítimo direito, a cena real é privada – e o poder direto de sedução que se segue.

Não por acaso, o mesmo elemento sonoro que intervém, como se viu, perseguindo finalidades alienantes, tão logo os dois atores vão se tornando pouco a pouco mais desenvoltos e convincentes, muda a marca com a intervenção de Gianni, que invoca a censura e é imediatamente silenciado com protestos irritados *como se* estivesse já perturbando um hipotético público capturado pelo poder da imagem fílmica, *como se* já estivesse no cinema.

Não por acaso, no final da cena, ambos os atores exibirão uma indisfarçável perturbação que levará Lodi a acusar desajeitadamente o calor.

Não por acaso, enfim, fato este bem mais significativo, será depois de ter assistido a esta cena, depois de ter sofrido todo o seu fascínio e a sugestão já pertencentes a uma dimensão fílmica, que Gianni seguirá Clara nos bastidores para beijá-la de maneira também apaixonada, dando-nos, assim, mais de um ponto de reflexão sobre os poderes e as perversões da *metziana* identificação secundária[6]. Talvez, então, não seja somente Nardo a querer (a ver) em Clara a atriz, a querer possuir não ela, mas a imagem que o encantou na tela. Entre Gianni e Nardo existe, talvez, somente uma diferença de estilo, não de estímulo. Diplomático e solteiro, o primeiro quer a aventura com a atriz por prestígio de *Don Juan* e escapa do oficial e do compromisso. Produtor possessivo, o segundo quer, até mesmo exige, o *copyright* de sua imagem, em uma espécie de exclusiva, negando-a a olhares estranhos e indiscretos.

Por este motivo falou-se, no início, de encenação da ausência dos sentimentos, se entendidos como momento de autenticidade, de encenação em sua dimensão falsa e mistificada. Por este motivo, acreditamos, Clara é uma dama sem camélias. Dado o mundo ao qual já pertence, Clara, que se contrapõe como personagem antitético ao pior protótipo de heroína romântica do século XIX, emblematizável naquela *dame aux camélias* citada no meio do filme, de acordo com um significativo procedimento de *mise en abyme*, e cuja história, não por acaso, Ercolino gostaria que ela interpretasse, não pode mais ter

6. Cf. in Christian Metz (*Il significante immaginario*, Veneza, Marsilio, 1980 ' tradução brasileira *O significante imaginário: Psicanálise e Cinema,* São Paulo, Global Editora e Distribuidora, 1980), a distinção entre identificação primária, do expectador com a câmera, e identificação secundária, do expectador com o personagem.

sentimentos autênticos e nem despertá-los, e as histórias de amor que acha que vive, ou que os outros acham que vivem com ela, são apenas uma réplica patética das, no final, bem mais convincentes que interpreta na tela. Do mesmo modo, as últimas duas cenas analisadas aqui, primeiro com Gianni e depois com Nardo, por sua vez, não passam de uma réplica patética da cena, bem mais convincente, que interpreta no início com o ator Lodi.

Mas uma réplica não é o original e dela não se pode pretender nenhum *copyright*, que, além do mais, como foi brilhantemente demonstrado[7], é, pelo menos inicialmente, uma lei absurda, no mínimo ingênua. As imagens, como as histórias, não pertencem a ninguém, menos ainda as imagens tecnicamente reproduzidas ou reproduzíveis, que não pertencem nem mesmo a seu referente, expropriado do próprio reflexo. Sua sedução – a da máquina cinema – nasce, como se disse, da ilusoriedade e do artifício, os mesmos que pesam para quem, como Clara, frágil demais para superá-los e forte demais para fugir deles, vê ali a marca inevitável da própria alienação, que é também sinal de derrota – e pouco importa, a este ponto, que Clara saiba enfrentá-la com sísifa coragem, de caráter camusiano.

7. Cf. Guido Almansi e Guido Fink, *Quase come*, Milão, Bompiani, 1976.

Mas a ilusoriedade e o artifício, assim como a alienação, em época de reprodutibilidade técnica, são normais. Não eram ainda totalmente, talvez, naquele século XIX imediatamente anterior e povoado por tantas apaixonadas damas das camélias das quais certo cinema prefere nos contar as histórias. Cinema para o qual, então, talvez, as camélias, em seu significado mais profundo, representem algo muito parecido com uma espécie de aura benjamianiana da qual, por ser meio de reprodutibilidade técnica por excelência, também ele é necessariamente privado.

1. Um caso clamoroso de desventura interpretativa de uma obra antonioniana é vivamente discutido por Umberto Eco em *De interpretatione, ovvero della difficoltà di essere Marco Polo* (1974), agora em *Dalla periferia dell'impero*, Milão, Bompiani, 1977, a respeito de *Chung Kuo China*. Para a distinção entre uso e interpretação textual cf. também Eco, *Lector in fabula*, Milão, Bompiani, 1979 (com tradução brasileira pela Editora Perspectiva, 2012)

5. "Uma vez que o objeto chega à 'entrada' da câmera, sua entrega na 'saída' da mesma é rápida e 'garantida' [...] o procedimento baseia-se normalmente no fato de que a câmera faz ao herói algo desagradável e, no entanto, ele não pode pará-la, justamente por causa da automaticidade de suas ações" (Zolkovskij, *Deus ex machina* cit., pp. 75–77). Uma mesma inevitabilidade e inexorabilidade pertencem à máquina cinema, responsável por colocar em movimento uma espiral da qual Clara não conseguirá mais sair. Porque tentará sair, de dentro, no plano profissional, tentando tornar-se uma atriz "de verdade", uma atriz "verdadeira" para ascender à dimensão verdadeira (*vs* falsa) do cinema de que lhe fala o ator Lodi, contrapondo-a à vazia e falsa da qual ela diz sentir o peso. Em direção ao exterior, no plano humano, abandonando um marido (produtor) que não ama e apaixonando-se pelo único homem, Nardo, que, justamente por não pertencer ao mundo do cinema, representa para seus olhos a última possibilidade de readquirir identidade e dimensões humanas, a consciência de existir " citando suas palavras " "em carne e osso". Tentativas vãs e patéticas ambas, que vão se concluir com um jogo de xadrez que possui a marca do inevitável. Clara descobrirá que não possui o talento necessário para ascender a uma dimensão melhor do cinema e, por sua vez, Nardo, de modo desajeitado, vai fazê-la entender que queria com ela somente a aventura com a atriz, jogando-a novamente no mundo das sombras. Mas a "máquina" já fez sua tarefa, e de maneira totalmente irreversível. Na sequência final, uma das mais intensas, vemos Clara aceitar com madura, dolorosa consciência atuar em filmes, se possível, ainda piores do que aqueles com os quais havia estreado e, contemporaneamente, telefonar para Nardo aceitando voltar com ele, em uma relação, se possível, ainda mais falsa do que a anterior. Mas através deste duplo ato de renúncia " que é um ato de coragem, camusiano, o primeiro realizado pela protagonista " Clara nos comunica com toda a amargura possível sua tomada de consciência a respeito de uma realidade inevitável, que a modificou e que não pode modificar.

SUICÍDIOS NA CIDADE

Michelangelo Antonioni

Publicado em "Cinema nuovo", n. 31, fevereiro de 1954. A carta é endereçada a Guido Aristarco. Tradução de Aline Leal

Caríssimo Guido,

Fico feliz que tenha gostado da entrevista. É tão difícil para mim falar de mim. E agora você me pede para recomeçar, replicando à sua crítica de *Amore in città*. Acho que, no fim das contas, eu faria mal. Acabei de comentar a crítica de *Os Vencidos*, justamente na entrevista. E, depois, se fosse um "sketch" que houvesse feito sucesso, o pelo menos dado oportunidade a discussões, a opiniões divergentes. Que nada. Todos concordam em classificá-lo o último de um ranking hipotético, e é muito capaz que seja certo assim, não cabe a mim julgar. A única pessoa da qual ouvi um parecer absolutamente favorável é Ennio Flaiano; um pouco Zavattini também, se excluirmos o lado moral.

Pois bem, como faço para revelar certas coisas sem correr o risco de me dizerem, antes de mais nada, que sou um presunçoso, e que minhas intenções eram pias e permaneceram assim? Em poucas palavras, eu preferiria pôr uma pedra em cima do assunto e não falar mais nele. Até porque eu diria coisas impopulares. Aqueles tipos de suicídios, assim que entendi seu conjunto exibicionista, não me deram mais pena. Com exceção de dois, talvez. Estavam contentes por terem tentado tirar a própria vida e por estarem ali falando daquilo diante de uma câmera; estavam contentes por ganharem dinheiro de um jeito tão simples. Chegavam a flertar entre eles. "Doutor", me disse um deles um dia "não conte para Z. que sou casado, estou tentando arrumar…". Z. também era uma do grupo.

E faziam questão – repito, talvez com exceção de dois casos realmente tocantes – de que eu acreditasse que quiseram morrer mesmo, e tinham repetido o gesto muitas vezes e que, no fim das contas, haviam tido azar por não conseguirem. E não é só isso: estavam prontos para fazer de novo, encontrando-se na mesma situação amanhã.

Tenho certeza que não é verdade. Tenho certeza que não diziam a verdade, que exageravam, sabe-se lá por qual forma de vaidade, ou de masoquismo. Casos que dizem respeito à psicologia, não à moral. Não fico à vontade em compartilhar da opinião segundo a qual se uma pessoa se suicida a culpa é um pouco de todo mundo. O suicídio é um gesto tão enigmático, existe em toda parte e desde que existem os homens e os animais. Ele pode ser examinado por muitos pontos de vista: anatômico e físico-patológico, estatístico e sociológico, psicológico. É verdade que o suicídio possui um valor moral e que a psicologia não pode ignorar a moral. Mas também é verdade que a moral não pode ignorar os ensinamentos da psicologia. Alguém escreveu que o suicídio é um ato de psicologia total. O que também significa que cada suicídio tem a sua história. O comandante que afunda com seu navio é considerado um herói. Podemos gostar ou não dos heróis, mas a sociedade os honra, venera sua memória. A própria igreja concede os sacramentos ao suicida acometido por loucura. Isto demonstra que não é possível prescindir das causas específicas, e o específico é o domínio próprio da psicologia.

Você está vendo bem que não era um tema tão simples. Basta começar a tocar levemente no assunto para que as dificuldades apareçam. Diante das quais, nos limites restritíssimos da metragem que me concederam, o que eu podia fazer? Tentei provocar no público a repugnância do suicídio através da desolação espiritual dos personagens. Quer dizer, dirigi-me diretamente ao conteúdo, à substância do assunto. É por isso que não concordo com sua acusação de "elzevirismo".

Caro Guido, depois dos casos de *Os Vencidos* e de *A dama sem camélias* o que devo pensar? Que o cinema está aborrecido comigo? Não acredito. Sinto-me em ótimas relações com o cinema, e lhe perdoo isso e outras coisas.

Muito cordialmente.

AMORES NA CIDADE (1953)

Aldo Tassone

EPISÓDIO: TENTATIVA DE SUICÍDIO

Publicado em A.T., I film di Michelangelo Antonioni, Gremese, Roma 1990. Tradução de Aline Leal

Diante da proposta, lançada por Zavattini em 1953, de realizar um filme-inquérito sobre os vários aspectos do amor em uma grande cidade (*Amores na cidade* devia ser o primeiro de uma série de cine-jornais, mas não terá sequência), aderem a ela cinco diretores de inspirações muito distintas. Lizzani realiza uma reportagem sobre a prostituição, na qual a censura intervirá pesadamente (*O amor que se paga*). Lattuada nos dá um engraçado ensaio "en plein air" sobre o donjuanismo nacional (*Os italianos se viram*). Risi penetra no "paraíso" dos salões de dança populares (*Paraíso por quatro horas*). Fellini inventa uma fabulosa viagem no mundo das "agências matrimoniais". O estreante Maselli enfrenta o tema espinhoso das jovens mães solteiras (*A história de Caterina*). A Antonioni foi designado um tema obrigatório: "Suicídios, aconselharam-me, e fiz os suicídios", lembra o diretor.

O inquérito antonioniano sobre os suicídios (inicialmente, o episódio intitulava-se *Razões sentimentais*) abre-se com uma curiosa "reunião": na sequência de abertura vemos algumas pessoas – cerca de quinze – entrarem em um estúdio; aglomeradas diante de um imenso telão branco – deve servir para alguma cena de um filme – permanecem em silenciosa espera. Enquanto uma voz em *off* faz as apresentações ("Estas que vocês estão vendo são pessoas que tentaram tirar suas próprias vidas. Nós as convidamos para ouvir pela voz delas as razões verdadeiras e profundas que as empurraram em direção à morte"), a câmera vasculha entre a pequena multidão anônima e detém-se no rosto triste de uma moça morena, de cerca de vinte e cinco anos, seu olhar perdido no vazio. É a primeira das quatro garotas que são interpeladas no breve filme. Situado o personagem em seu ambiente – nos é mostrado o bairro periférico em

que Rosanna mora sozinha, com um cachorro que espera por ela o dia inteiro e lhe faz companhia nas longas noites de inverno – o diretor nos faz reviver com ela o "drama fulmíneo" daquela tarde. Cansada de esperar o noivo sentada em um banco – após saber que estava grávida, antes de deixá-la lhe disse que "não assumiria mais nenhuma responsabilidade" – Rosanna decide acabar com tudo: levanta-se, vai em direção à rua e, quando vê aproximar-se um carro em alta velocidade, joga-se na frente dele. O acidente é evocado, bressonianamente, por um detalhe da estridente freada do automóvel atropelador. "O dono do carro", comenta Rosanna, enquadrada no telão no teatro, "acreditando que fosse culpa dele, queria me oferecer cem mil liras…".

Os dramas de Lena Rossi, bailarina de programa de auditório abandonada pelo marido com dois filhos, de Lilia Nardi, de Donatella – dezoito anos, uma típica representante da juventude desorientada do pós-guerra, cansada da vida – diferem do caso de Rosanna apenas nas modalidades da tentativa de suicídio (barbitúricos, afogamento, envenenamento). A recordação do último passeio de Lilia às margens do Tibre antes de jogar-se no rio é arrepiante, magistral. "Joguei-me… lá embaixo", murmura a garota indicando uma direção. Mas logo se corrige: não se jogou, foi em frente devagarzinho até que a água chegasse ao seu peito. Então, deu um impulso e a corrente a arrastou para longe. A câmera repercorre – em subjetiva – o itinerário de seu corpo arrastado pela corrente contra o pilar da sinistra ponte. Aquele lento zoom sobre a água escura, esconderijo de ameaçadores remoinhos, causa tontura.

Igualmente genial a inesperada conclusão do suicídio-mímico de Donatella. Após voltar para o seu quarto, na pensão Forte, a moça de dezoito anos precocemente decepcionada com a vida, senta-se na cama com muita calma, olha-se no espelho, depois pega uma lâmina na mesinha de cabeceira, limpa-a com cuidado, deita-se. No momento em que está para afundar a lâmina, a garota mostra de repente o pulso esquerdo para a câmera, revelando uma profunda cicatriz. Por um momento, tivemos a impressão de ver um *flashback*, de estar imersos no passado nós também, assim como a protagonista. Que, sem perder a compostura, comenta, friamente: "Eu achava que fosse mais fácil morrer". No que pensava enquanto esperava que o sangue saísse?, pergunta o locutor. "Nada – responde. – Estava um

pouco anuviada; talvez aborrecida que aquilo demorasse demais". Donatella interpreta tão bem o papel da cansada de viver (confessará ao final que seu sonho secreto é "ser atriz") que quase acreditamos nela. Mas em seu cinismo há um quê de exibicionismo que nos impede de participar do seu drama.

Algo de parecido também deve ter acontecido ao autor. Se os suicídios lhe são certamente congeniais, não é possível dizer o mesmo de sua forma narrativa, o inquérito filmado. "Os dois planos – realidade, reconstrução da realidade – acabam sendo distintos, deixando notar a prevalência da reconstrução, e, por isso, de uma espetacularidade que se gostaria de evitar" observa Tinazzi. "Os gestos 'refeitos' dos suicidas frustrados têm, no fundo, um quê de falsos, e a carga derivante do testemunho direto parece ter sido aplicada de fora para dentro". Não por acaso, a mais bem-sucedida das quatro "tentativas de suicídio" é aquela em que a protagonista, Lilia, não realiza nenhum gesto, mas limita-se a nos acompanhar ao local do drama. O qual é evocado apenas pela paisagem, rigidamente geométrica: a escadaria inquietante que corta obliquamente a barragem de pedra, a arcada escura da ponte, os sorvedouros ameaçadores da correnteza. Em quatro enquadramentos (lamentamos não poder reproduzi-los aqui), um dos mais belos suicídios metafísicos do cinema. Bastam estas esplêndidas imagens (e a cicatriz no pulso de Donatella e a multidão anônima que se delineia no telão branco) para resgatar do esquecimento esta obra feita sob encomenda.

AS AMIGAS E PAVESE

Italo Calvino

Carta publicada em "Notiziario Einaudi", IV, 11-12, novembro-dezembro de 1955, p. 12; e em Italo Calvino, *Saggi*, "I Meridiani", Mondadori, Milão, 1995, pp. 1909-11. Tradução de Aline Leal

Caro Antonioni,

Escrevo como amigo de Pavese, e também em nome de Giulio Einaudi e de outros amigos de Pavese, para lhe agradecer pelo filme *As amigas*. Somos muito gratos ao senhor e aos seus colaboradores por terem feito com que o nome de Pavese fosse relacionado a um filme tão importante como o seu. E também estamos muito felizes por termos encontrado em seu filme aquela essência moral que foi própria de Pavese, e à qual gostamos especialmente de nos declararmos fiéis.

Vou lhe dizer que, quando soube que o senhor se preparava para fazer um filme extraído de *Mulheres sós,* senti alguma apreensão: parecia-me que, de todos os romances de Pavese, este fosse o menos cinematografável, pelo modo como é centrado em um contraponto denso de diálogos e de sensações no ar, e em situações tensas e concisas demais para serem levadas à tela sem distorções. Seu filme desmente amplamente minhas apreensões; o roteiro hábil utiliza e desenvolve as ideias do romance em uma história cinematográfica completa, que possui uma lógica toda sua, autônoma, e que ainda assim conserva um sabor "paveseano".

Claro, a primeira qualidade de *As amigas* é ser importante como filme em si, como um filme seu, Michelangelo Antonioni, independentemente de *Mulheres sós*. A observação de costumes, que para Pavese tinha um puro valor de material a ser construído para uma definição lírica e moral, aqui vem em primeiro plano, como é, de resto, função do cinema, e conforme a vocação de relator amargo de uma geração burguesa formulada com tanta coerência pelo senhor em seus filmes precedentes, e trazida aqui na mais completa expressão. É a primeira vez que, em um filme, vemos a vida das comitivas urbanas médio-burguesas de amigas e amigos, o sabor das noites e dos domingos coletivos e automobilísticos, as histerias, as asperezas

que fermentam sob a brincadeira: todo um mundo que já tem uma tradição literária sua, mas que o cinema até agora não havia chegado a tocar, com suas mãos acostumadas a manusear melhor os acontecimentos com contrastes fortes, os *exploits* individuais, do que os *chiaroscuri* da vida associada. O senhor fez isso com seu modo de contar enxuto e ácido, baseado na relação de paisagens sempre um pouco esquálidas e invernais, com falas de diálogo pausadas e quase casuais, um estilo cinematográfico que se refaz com a lição do *understatement* de muitos escritores modernos, entre os quais Pavese, também. O mérito de seu filme é ter visto este mundo com um olhar sensível e, ainda assim, sem indulgência (sem a rugosidade nostálgico-crepuscular de *Os boas-vidas* de Fellini), colocando impiedosamente em destaque a crueldade simples, a sensualidade superficial, a contínua baixeza diante das situações morais mais tensas, e, sobretudo, não se ter limitado a essa operação descritiva de costumes, mas ter contraposto a isso a presença de outro ritmo de vida, de outra razão e ligação, a do trabalho, qualquer que seja ele, dirigir alfaiatarias de luxo ou manusear cal e tijolos, desde que se trate de realizar-se em coisas completas.

A evidência deste conteúdo moral é tal que consegue se impor embora o eixo do romance, o personagem de Clelia, seja o ponto fraco do filme. O roteiro quis fazê-la mais jovem, menos desiludida e sábia, acentuando aquela sua tentação contínua de participação no mundo das "amigas" que se mistura à sua contínua recusa; e a participação torna-se uma emocionante solidariedade juvenil, que a diversidade de experiência e de moral agita até o desprezo e a polêmica aberta. E é dado ao amor pelo pedreiro, que no romance tem seu sabor naquele esquivo não-abandono, um destaque não apenas sentimental, mas de "alternativa" àquele mundo. Todas são operações legítimas, com a finalidade de afirmar uma narração cinematográfica clara, mas o personagem de Clelia, que pretenderia ser problemático (com sua hesitação até o último momento entre os diferentes modos de vida que se propõem a ela, e sua escolha "histórica" de realizar-se no trabalho), permanece confuso; e a intérprete não encontra o caminho para exprimir aquilo que somente um rosto muito diferente poderia sugerir. Eu também via Momina diferente: mais mordaz e agressiva, com um cinismo mais à mostra; embora eu tenha que concordar que essa Momina-gata que o senhor

nos deu possui uma força toda sua, um significado seu. Muito boa e bem escolhida a intérprete de Rosetta, a suicida; e realmente ótima a Nene de Valentina Cortese; embora em um personagem que foi quase criado pelo roteiro, a máscara e a atuação de Cortese são as mais "paveseanas" do filme, e, se houvesse sido possível manter tudo naquele tom, teria sido a perfeição. Quanto às figuras masculinas, o romance as deixava na sombra, com uma acusação implícita contra elas. O filme deu-lhes mais destaque, e a acusação, ainda que não enfatizada, parece-me que acaba sendo ainda mais clara. É um filme que faz o público discutir, coisa rara. E é um filme que dá uma interpretação fundamentalmente correta de Pavese. Por isso, somos gratos ao senhor. Cordiais saudações.

FIDELIDADE A PAVESE

Michelangelo Antonioni

Publicado em "Cinema Nuovo", n. 76, fevereiro 1956, (resposta a Calvino). Tradução de Aline Leal

Caro Calvino,

Só poucos dias atrás me chamaram a atenção para a sua carta, publicada no noticiário Einaudi. Eu lhe respondo com muito atraso, mas talvez seja melhor assim: pelo menos não haverá mais nenhuma intenção polêmica. Não em relação ao senhor (sua carta, para mim, é muito lisonjeira), mas em relação à crítica em geral.

Sobre meus filmes escrevem coisas tão contrastantes e com frequência pouco justas, embora positivas, que, ao lê-las, sinto uma espécie de irritação, não tanto com quem as escreveu, mas comigo, que não fui suficientemente claro, preciso, persuasivo, sugestivo.

Acompanhei até a polêmica sobre a "minha" Turim, que não teria agradado aos turinenses, alguns dos quais autores de cartas indignadas a um jornal local. Segundo eles, eu teria escolhido "as ruas mais feias" em vez de representar o "rosto inconfundível" da cidade, sua "malícia e graça" etc. Evidentemente, cada turinense vê e ama a própria cidade a seu modo, que é sempre um modo legítimo. Mas, com todo o respeito por estes variados modos, devo dizer que, indo filmar em Turim, a última coisa que eu pensava em fazer era me dedicar à cidade de um ponto de vista turístico, dedicar-me à cidade "tout court".

A paisagem tinha uma importância relativa em um filme tão especificamente psicológico. Direi mais: nunca tive nem a preocupação da fidelidade a Pavese. As únicas palavras sobre o assunto lembro-me de ter dito para tranquilizar Muscetta, e, com ele, Einaudi, que teria feito o possível para não trair o espírito da história.

Evidentemente, não se tratava de fazer o possível. Não era este o problema. Quando se distancia uma história das palavras que a exprimem, que fazem dela uma narrativa artisticamente completa em si mesma, o que resta? Resta um fato que equivale a uma notícia cotidiana lida no jornal, ao relato de um amigo, a um acontecimento

ao qual tivemos a oportunidade de assistir, a um parto da nossa fantasia. Este é o novo ponto de partida. Trata-se, então, de desenvolver, modelar, articular a matéria que ficou crua em outra linguagem, com todas as consequências que o fato comporta. Aliás, a essa altura, o texto original pode até mesmo atrapalhar. Acho que sou um leitor discreto, no mínimo porque, lendo, consigo esquecer minha profissão; assim, acontece que certas páginas exerçam sobre mim uma forte sugestão, mas é uma sugestão de natureza essencialmente literária, que não tem nada a ver com a adaptabilidade à tela. Quando isso acontece, a decisão: se alguém deve renunciar ou não àquelas páginas torna-se dificílima; facílimo, porém, é deixar-se seduzir e cometer um erro.

Em Pavese, o perigo estava sempre latente, sobretudo em uma história como *Mulheres sós*, escrita em uma prosa tão encantada, alusiva, firme em um mundo de sentimentos, como uma planta milagrosamente imóvel em um remoinho de vento. Levar para a tela a história exatamente como é teria sido não apenas impossível, mas, talvez, prejudicial ao próprio Pavese. A mudança de linguagem leva inevitavelmente a modificações essenciais. Não quero afirmar a existência de uma "específica linguagem cinematográfica", mas, no mínimo, uma relevância prática esta afirmação tem. Talvez houvesse sido possível seguir outro caminho, o da submissão completa do cinema à literatura, por exemplo, adotando um locutor que lesse as palavras de Pavese, e ilustrar estas palavras com imagens. Tudo é possível. Mas eu não acredito em tais hibridismos e, não acreditando neles, nunca teria conseguido ser sincero adotando-os. As ilustrações de uma obra literária têm valor artístico na medida em que não são ilustrações. Assim é para o cinema. A fidelidade a Pavese não podia ser um fato apriorístico e literal. Se escolhi essa história, e não outra, evidentemente havia uma razão. "Razão" talvez seja a palavra menos adequada. Tratava-se, ao contrário, de algo que escapava da razão, e, portanto, era impossível raciocinar sobre. Alguns críticos escreveram que *As amigas* é um filme inteligente. Posso dizer que o fiz impulsionado por faculdades diferentes da inteligência, naturalmente dentro dos limites em que isso é possível. Se o filme, para usar suas próprias palavras, dá de Pavese "uma interpretação fundamentalmente correta", significa que a própria escolha é uma garantia de fidelidade, a única que eu podia dar de boa-fé. E que era certo não fazer

disso um problema, já que o problema era outro: o da autonomia do filme, de sua validade. É por isso que as críticas que teimam em comparar filme e romance correm o risco de sair da rota. A meu ver, aconteceu até mesmo com Filippo Sacchi, para quem o fato de ter dado consistência ao suicídio de Rosetta fez diminuir de intensidade o suicídio em si mesmo. Como se um suicídio pudesse ser mais bonito do que outro, fora do fato expressivo. Sacchi pode objetar que é ao do filme, assim expresso, que ele se refere: em tal caso, eu não tenho mais nada a dizer, a não ser exprimir minha decepção, a irritação da qual eu falava no início. Eu achava que tinha dado ao personagem de Rosetta uma sinceridade toda sua, um pudor todo seu, eu diria, figurativo, a ponto de evitar banalidades em relação a ele. Sem contar com o fato de que, afinal, o motivo amoroso do suicídio, no filme, é apenas a gota d'água de um tédio de viver, de uma impossibilidade de se conectar com a vida, que são as razões de Pavese. Mas o suicídio do romance, se transportado ao pé da letra à tela, teria permanecido literário, em todo caso. E, convenhamos, acho que não existe nada pior do que a pintura literária, a música literária, ou a literatura cinematográfica. É por isso que sua crítica me parece uma das mais perspicazes que li.

Em relação ao conteúdo moral do filme, o discurso é análogo. Alguns críticos me repreenderam por não ter feito de Carlo um personagem dialético. Não hesito nem um pouco em declarar que detesto os personagens-chaves. Meu ofício é ser diretor, mas também é viver, como diz Pavese. Viver em uma sociedade, em um ambiente, ter relações com meus semelhantes, fazer experiências. Certamente não será dirigindo um filme que eu possa esquecer tudo isso. Minhas experiências, minhas opiniões, meus próprios erros, que são aquilo que de mais pessoal existe em uma experiência, vazarão no filme contra a minha vontade, se eu for sincero. Se o filme for bem-sucedido, alguém poderá deduzi-las. Se não as deduzir, significa que o filme fracassou. Mas estou falando do plano estético, quero enfatizar. Assim, quando o senhor julga confuso o personagem de Clelia, esta é uma crítica que eu posso aprovar ou não (eu a aprovo), mas é legítima.

As amigas é um filme do qual, se eu pudesse, rodaria de novo pelo menos um terço. Foi realizado nas piores condições. Começou por uma produtora, foi retomado por outra, depois de dois meses

e meio de interrupção. Dois meses e meio de interrupção é muita coisa. Mas o que é pior é que todo esse tempo foi gasto em negociações financeiras, conversas, discussões cara a cara, ou seja, com a cara prosaica do cinema, aquela que um diretor, pelo menos filmando, deveria ignorar. É triste constatar *de visu* que uma história de personagens, um conflito de sentimentos e de psicologias, um desenvolver-se de estados de espírito e de atmosferas tornam-se um negócio; que sentimentos, estados de espírito, atmosferas pesam na balança da especulação.

É humilhante ter que contar a história dezenas e dezenas de vezes para rostos desconhecidos (não sei por que, mas para certos rostos não consigo contar certas histórias); ver-se diante das reações, das expressões mais inesperadas; ouvir fazerem as observações mais estranhas, como essa: "Por que não fazemos com que Momina tenha um cachorro, que depois morre no Pó? É mais comovente".

Os bastidores não têm importância, tudo bem. Mas não posso esquecê-los. O que desejo é, um dia desses, poder fazer um filme em pleno acordo com o produtor, sem escândalos, sem interrupções, ou seja, em condições normais. Nada mais: normais. Nunca tive essa sorte.

MICHELANGELO ANTONIONI: AS AMIGAS E O GRITO

Giorgio de Vincenti

Publicado em Sandro Bernardi (ed.), Storia del cinema italiano, vol. IX (1954–1959), SNC-Marsilio, Roma-Veneza 2004, pp. 253–257. Tradução de Aline Leal

A segunda metade dos anos 1950 é, para Michelangelo Antonioni, o período do definitivo ajuste de um estilo e de uma temática que o colocarão no topo do mundo cinematográfico italiano, fazendo dele um dos autores mais discutidos e aclamados do nosso cinema no período do *boom* econômico. Os curtas-metragens dos anos 1940 e do início dos anos 1950 já haviam revelado as qualidades e o quilate de sua direção, totalmente peculiares em relação aos modos e aos temas do neorrealismo. E os primeiros longas-metragens – *Crimes da alma* (1950), *Os vencidos* (1953), *A dama sem camélias* (1953) – junto com o episódio *Tentativa de suicídio,* do filme coletivo de 1953 *Amores na cidade* ("Lo Spettatore" – *Rivista Cinematografica*, ano 1953, n. 1), haviam contribuído para definir seu estilo antirretórico, enxuto, aparentemente frio, em nítido contraste com a "angulação pietística do realismo italiano". Com *As amigas* (1955), Antonioni chega a um filme psicológico, como ele mesmo o define, uma espécie de *súmula* dos motivos que caracterizaram sua obra até este momento: a observação crítica, privada de qualquer efeito dramatúrgico fácil, do ambiente burguês e do vazio existencial que o caracteriza.

DA LITERATURA AO CINEMA: A CARTA DE CALVINO

As amigas é extraído de uma obra literária, o romance *Mulheres sós*, escrito por Cesare Pavese entre março e maio de 1949 e publicado por Einaudi no mês de novembro do mesmo ano, na coletânea *O belo verão*. Com *Blow-up – Depois daquele beijo* (*id.*, 1966, de um conto de Julio Cortázar), *Profissão: Repórter* (1975, argumento de Mark Peploe), *O mistério de Oberwald* (1980, de Jean Cocteau), é uma das quatro obras antonionianas que se baseiam em um argumento não original do diretor.

"A primeira qualidade de *As amigas* é ser importante como filme em si, como um filme seu, Michelangelo Antonioni, independentemente de *Mulheres sós*", escreve Italo Calvino, logo depois da estreia do filme, na carta aberta ao diretor publicada no "Notiziario Einaudi" de novembro–dezembro 1955. Carta em que Calvino também observa: "É a primeira vez que, em um filme, vemos a vida das comitivas urbanas médio-burguesas de amigas e amigos, o sabor das noites e dos domingos coletivos e automobilísticos, as histerias, as asperezas que fermentam sob a brincadeira: todo um mundo que já tem uma tradição literária sua, mas que o cinema até agora não havia chegado a tocar, com suas mãos acostumadas a manusear melhor os acontecimentos com contrastes fortes, os *exploits* individuais, do que os *chiaroscuri* da vida associada. O senhor fez isso com seu modo de contar enxuto e ácido, baseado na relação de paisagens sempre um pouco esquálidas e invernais, com falas de diálogo pausadas e quase casuais, um estilo cinematográfico que se refaz com a lição do *understatement* de muitos escritores modernos, entre os quais Pavese também".

Com o texto literário, o filme compartilha do ritmo de observação antirretórica e crítica, com um significativo deslocamento, no entanto, da subjetividade da protagonista Clelia Oitana – que, no romance, narra em primeira pessoa ("Cheguei a Turim debaixo da última neve de janeiro, como acontece com os saltimbancos e com os vendedores de torrone", são as primeiras palavras do livro) – para um olhar impessoal que, na elegância da composição e no desnudamento das dramaturgias mais comuns, encontra a medida da própria capacidade crítica.

Das implicações formais e semânticas deste olhar cuidaremos daqui a pouco. Não antes de ressaltar como a mediação entre este filme e os longas-metragens anteriores de Antonioni é constituída pelo episódio de *Amores na cidade*, em que o tema do desvio, como fuga da dor de viver, focaliza-se no gesto suicida. O tema do mal-estar existencial esteve no centro do trabalho de Antonioni desde a primeira, e fracassada, tentativa de documentário sobre os loucos em um hospital psiquiátrico. E, depois, acompanhou os primeiros longas-metragens do autor: *Crimes da alma* era atravessado pelo delito; e justamente o delito elevava-se ao papel de protagonista absoluto nos três episódios de *Os vencidos*. *A dama sem camélias*, depois, registrava a derrota existencial de uma jovem atriz improvisada.

A Rosetta de *As amigas* escolhe desaparecer, como acontecerá dois anos depois com o Aldo de *O grito* (1957), e como acontecerá com Anna, a protagonista do primeiro filme da grande tetralogia da incomunicabilidade: *A Aventura* (1960).

PAVESE, O HERMETISMO E O ENGAJAMENTO ÉTICO-POLÍTICO

Com *As amigas*, Antonioni encontra Pavese em diversos níveis. No plano estilístico, principalmente, interligando o próprio cinema, como observa Calvino, a toda uma tradição literária; aquela, acrescentamos, de William Faulkner e de John Dos Passos, que determinada crítica francesa (André Bazin, Amédée Ayfre, os "Cahiers du Cinéma") havia convocado a propósito dos filmes (os de Roberto Rossellini *in primis*), que motivavam a redefinição do neorrealismo cinematográfico italiano como "realismo fenomenológico". Pavese, por outro lado, havia publicado, desde muito jovem, ensaios sobre os escritores americanos (Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters, John dos Passos, Theodore Dreiser, Walt Whitman) e havia traduzido para o italiano obras de James Joyce, Charles Dickens, Herman Melville, John Dos Passos, John Steinbeck, Daniel Defoe, Gertrude Stein. *As amigas* representa nesse sentido uma declaração de escolha de campo, ou, melhor, a indicação explícita de uma concordância de olhar, de emoções, de intenções, com aquela que aparece como uma das grandes linhas estilísticas da narrativa do século XX.

E, como veremos, o encontro entre filme e romance no plano temático também acontecerá através da mediação de um estilo que se dá, em todos os níveis e conscientemente, como o lugar privilegiado do sentido.

Escrevendo ao amigo no dia 27 de julho de 1949 da mansão dos pais em Sanremo, onde leu o manuscrito, Calvino reforça como é fácil até demais descobrir Pavese no personagem de Clelia. "O personagem mais bonito de um escritor que não acreditava nos personagens", dirá o próprio Calvino em 1955,

no ensaio *A medula do leão*, onde discute o problema do personagem na narrativa italiana do pós-guerra: "Aquela Clelia de *Mulheres sós*, que funda uma loja de roupas em Turim, aquela mulher trabalhadora, autossuficiente, amarga, experiente, ainda curiosa e piedosa dos vícios e do valor da sociedade que a rodeia, mas com uma couraça por dentro como quem se realizou sozinha. [...] Pavese [...] nunca soube exprimir-se em um personagem tão completo (Clelia *c'est moi*!), tão positivo e tão paveseano como nesta figura de mulher".

No ensaio *Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere*, Ernesto Ferrero mostra como, para Calvino, o fato de que Pavese teve que inventar um personagem feminino para "representar o orgulho e a obstinação, quase a ascese de um trabalho solitário em que a realização de si mesmo consolida-se com a participação de um processo produtivo" indicava bem o fracasso do encontro entre poeta e realidade buscado pela "geração que cresceu no clima do hermetismo". Uma geração que, observava Calvino, havia criado o personagem do "homem hermético", que "não se deixa submeter por outras razões que não sejam aquelas de seus mínimos sobressaltos contados até o osso, que descobre sua verdade sempre à margem do que atrapalha a cena, [...] mesquinho de sentimentos e sensações, mas sem outra consistência fora deles". Para Calvino, Pavese também pertence, apesar de tudo, a esse clima cultural. Ele que, "por polêmica anti-hermética escreve poeminhas com operários e barqueiros e bebedores, nunca nos deixa esquecer que o protagonista nunca é o operário ou o barqueiro ou o bebedor, mas o homem que os olha de través, da mesa oposta da taberna, e gostaria de ser eles e não sabe".

Clelia, portanto, representa Pavese porque encarna sua vontade e sua capacidade de "inserir-se no real e vivê-lo e julgá-lo" (ainda são palavras de Calvino), e, ao mesmo tempo, porque dá voz ao escritor que olha da mesa oposta da taberna. Mediação específica entre razões do indivíduo e razões universais, integração da "experiência existencial com a ética da história", em que consiste "o valor único de Pavese na literatura mundial hoje".

O TRABALHO DO FILME SOBRE O ROMANCE

Demos certo espaço à interpretação, por parte de Calvino, da obra de Pavese porque o estilo de Antonioni em *As amigas* aparece, em

certo sentido, como uma sofisticada superação do hermetismo literário através da sondagem das propriedades essenciais do cinema e, seguindo este caminho, como a declaração de uma implicação intelectual e, *por isso,* ética nos temas tratados. A postura de Antonioni em relação à "escrita" cinematográfica é diferente da de Pavese em relação à escrita literária. O resíduo do hermetismo que Calvino captava em Pavese – apesar da polêmica anti-hermética que o escritor turinense havia desencadeado mediante a própria obra – é superado em virtude de uma atenção explícita, por parte de Antonioni, ao componente "mostrativo" que é próprio do cinema e que coisifica e objetiva aquilo que na literatura aparece sempre e de todo modo mediado pelo ato – "íntimo", apesar de tudo – da escrita. Entre o "estetismo" de Antonioni, que será objeto de mil debates com a estreia dos "filmes da incomunicabilidade", e o hermetismo na literatura existe um ponto forte de contato, mas, também, um ponto forte de distinção. O contato está em uma questão comum sobre a linguagem: como acontece com os herméticos para a literatura, Antonioni trabalha, antes de mais nada, questionando o cinema, sua função, as propriedades de seus procedimentos semióticos. As questões postas aos meios de comunicação se tornarão explícitas em *Blow-up – Depois daquele beijo* e nos filmes sucessivos, mas estão presentes desde as primeiras obras, como mostrou bem o amplo trabalho crítico que foi dedicado a este autor ao longo dos anos. O ponto forte de distinção é constituído, por sua vez, pelo modo como o "estetismo" de Antonioni se manifesta, um modo que depende, como foi dito, das propriedades fundamentais da linguagem cinematográfica. Nesta direção também vai um trecho da já citada carta aberta de Calvino ao diretor: "A observação de costumes, que para Pavese tinha um puro valor de material a ser construído para uma definição lírica e moral, aqui vem em primeiro plano, *como é, de resto, função do cinema*" (o itálico é nosso); sozinho, Calvino não extrai todas as consequências deste indício, e nem era sua intenção. Em especial, não capta o fato que o behaviorismo inato ao cinema não identifica apenas um dever ser da arte cinematográfica, mas, também, e mais profundamente, uma imprescindível caraterística de sua linguagem. O que foi chamado de "estetismo" do cinema antonioniano não é nada além da exploração extrema desta característica (a baziniana "ontologia", o índice de um realismo radical, que faz do cinema a

arte fenomenológica por excelência). Longe de ser exibição intimista da própria subjetividade autoral, este "estetismo" é, portanto, o oposto disso de certo modo, já que identifica o problema da relação entre o argumento e o meio cinematográfico, meio que apresenta um resíduo irrenunciável de objetividade.

É só por esse caminho radicalmente intelectual que entra em jogo, em Antonioni, o elemento moral. Ou, se quisermos, os dois elementos são, desde o início, interligados como as duas faces de uma mesma medalha: ética e estética são interligadas na evidência de uma pergunta endereçada ao gesto de filmar, ao coração do olhar com o qual o cineasta aproxima-se das coisas.

A primeira consequência de tudo isso, em *As amigas*, é justamente a abolição do discurso em primeira pessoa: o lugar do engajamento ético, e, se quisermos, do discurso político, tornou-se o olhar da objetiva que reflete sobre si mesmo refletindo o mundo; o personagem de Clelia. Em boa medida autobiográfico no romance, perde, no filme, sua função de narrador. E não só isso, mas é como se Antonioni, com a chegada do filme depois da morte de Pavese, quisesse assumir a responsabilidade, por assim dizer, da figura do escritor também, repartindo-a entre os personagens de Clelia e de Rosetta, a amiga suicida. No filme, Clelia é mais jovem e menos determinada do que no romance, mais vulnerável, de algum modo mais próxima de Rosetta. Alguém poderia dizer que Antonioni interpreta a solidariedade que no livro se estabelece entre os dois personagens no sentido da presença de um forte componente paveseano também no personagem de Rosetta.

Daqui decorre a atenuação do vigor de Clelia, o fato de ser emotivamente exposta, a fraqueza de suas tiradas moralistas, às vezes didáticas, e a eliminação de sua função de voz narradora. Esta última é substituída por uma orquestração coletiva que é, esta sim, o veículo da operação crítica. Coletividade em que adquirem uma dimensão nova e mais convincente do que no romance não apenas certos

personagens femininos, em primeiro lugar o da escultora Nene (que Calvino, na carta aberta a Antonioni, considera como fortemente paveseano e como um dos mais bem-sucedidos do filme), mas, também, e, sobretudo, as figuras masculinas, tão próximas a outras do cinema de Antonioni e tão representativas do "homem hermético" traçado por Calvino.

Deve-se notar, enfim, que o filme apresenta a marca do período histórico no qual é realizado, de uma Itália que, nos poucos anos que se passaram desde a publicação do romance, mudou profundamente, e já está a um passo do desenvolvimento dos anos 1960. Por isso, o mal-estar dos personagens, embora permaneça ligado ao discurso de classe, por um lado, e a um desconforto que vai além da história, por outro, também tem algo (ou muito) de uma época, e antecipa nele os filmes da incomunicabilidade.

O GRITO

Glauco Viazzi

Crítica publicada em "Il Contemporaneo", a. IV, s.II, n.30, 14 de dezembro de 1957.
Tradução de Aline Leal

Em espaços vastos e desertos, seres que se procuram, que se encontram e se enfrentam, que tentam estabelecer uma relação humana, se reconhecerem, se entenderem, se amarem, mas em vão; cada um é como um mundo isolado e não há caminho que permita achar um ponto de contato, nem os sentimentos, nem as paixões conseguem fundir o muro de gelo que os separa, e, como não é possível reencontrar um amor perdido, não é possível realizar outro, e como as lembranças não têm poder de consolação, os instantes do presente não têm força de felicidade: de *Crimes da alma* a *A dama sem camélias*, de *Os Vencidos* a *As Amigas* a *O Grito*, os filmes de Antonioni são o drama de uma tentativa de comunicação que fracassa, e o tema deles é a amargura da solidão, a angústia e o desespero que vem da consciência, obscura e inquieta, da solidão, de seu peso.

Poucos, hoje, sabem exprimir como Antonioni essa sensação do homem alheio, que vive sem laços com os outros e sofre por isso, do homem que não se sente participante, que é fechado em si mesmo, insatisfeito, atormentado pelo próprio sonho, pelas próprias aspirações, pelas próprias ilusões, e que, ainda assim, sente a necessidade de sair deste estado. Antonioni interpreta esta solidão como um fato consumado, como situação originária: e sua narrativa começa justamente deste ponto, desenrola-se como tentativa de sair dele e conclui-se com a constatação da derrota.

Os filmes de Antonioni desenvolvem-se, com muita frequência, em ambientes externos, e são os espaços abertos e nus das periferias, ou os horizontes uniformes das planícies, ou ruas e praças urbanas silenciosas e vazias, e exatamente destas imagens largas, onde surge uma espécie de sentimento de claustrofobia inexorável, e os horizontes ilimitados são como um abismo que alimenta e exaspera o mal-estar da solidão. E esses filmes têm personagens cheios de movimento: mas é o movimento amarrado, condicionado, do animal

aprisionado. Daí, a sensação de sufocamento, de impossibilidade, que é, afinal, o próprio ritmo desses romances que procedem com inexorável rigor, levam lentamente, sem solavancos e sem desvios, o drama da solidão e da incomunicabilidade em direção à ruína total, à dissolução.

Se este é o sentimento profundo que está na base dos filmes de Antonioni, se esta é a visão efetiva do diretor, seu modo de interpretar a vida e de inventar uma imagem dela, poética e próxima ao verdadeiro e ao real, também será claro e indicativo porque o episódio inglês de *Os Vencidos* está entre as páginas mais valiosas e resolvidas de sua obra; será possível entender porque não é casual que, justamente nesta história, Antonioni alcançou a expressão completa e pura, o desenho límpido, claro, a precisão absoluta dos gestos e das razões dos gestos, a fusão perfeita entre personagem e ambiente. Porque, aqui, há correspondência exata entre mundo representado e concepção do mundo, um único movimento de descoberta da realidade e de compreensão e expressão de seu significado. O drama inglês é também, é talvez, sobretudo, o auge, o momento mais intenso do drama do distanciamento, da solidão, da sociedade sem vida social, da sociedade em que a preceptiva moral do individualismo deixou de ser virtude para tornar-se vício. Mas o fenômeno também é comum a grande parte da Europa, àquela parte da Europa que está desancorada e segue à deriva, e na qual cada um tenta se salvar por sua conta, e não consegue. Antonioni enxerga, e com muita perspicácia, este vazio que está em torno dos homens, e os homens suspensos neste vazio; exprime bem a sensação de espaço infinito que existe entre um homem e o outro: aquilo que, para usar um termo científico, é a alienação.

Entende-se que nessa operação criativa também intervêm fatores culturais, contribuições literárias, e, também, razões autobiográficas. Como de certa paisagem nascem as praças e as ruas desertas, inquietantes, ameaçadoras, de certa pintura de De Chirico, da mesma paisagem provêm as praças e as ruas desertas dos filmes de Antonioni, os lugares onde seus personagens se enfrentam e se abandonam inutilmente. Mas Antonioni não é o pintor de um ambiente, é o dramaturgo de uma condição humana em um ambiente historicamente definido. E esta condição é, justamente, a do homem espiritualmente mutilado, desprovido de esperança, de confiança, de convicções, de

uma inclusão concreta na vida social; é a condição do homem, despojado do que é mais autenticamente e verdadeiramente humano.

Bem, parece não haver dúvidas de que este modo de ver também seja um processo de conhecimento de uma parte considerável da realidade da sociedade de hoje. Este autor, em geral considerado indiferente – quando, em vez disso, ele narra o drama da indiferença –, em vez disso, um dos mais empenhados, e talvez, mais do que os outros, é quem tenha sentido e expressado a sensação de precário, de infundado, de provisório, de não resolvido, de condenado, que está na origem do "modo de vida" de uma parte da sociedade do pós-guerra, ou seja, a crise de algumas classes sociais burguesas, crise que, depois, dilatou-se até acometer e corroer, também, algumas áreas de classe operária. Dessa incruenta, mas não por isso menos dolorosa, carnificina de esperanças e ilusões que o pós-guerra foi para muitos, Antonioni captou muitos aspectos e, sob a análise de um Kracauer, vamos considerar, seus filmes seriam os documentos daquele "equilíbrio instável" em que se viu vivendo, depois de 1954, aquela classe da sociedade italiana, que se viu desenraizada e lançada em uma realidade dura, uma realidade que lhe pareceu surda, opaca, hostil, irredutível, em suma, que a conduziu a uma existência desprovida de soluções, de saída. Neste sentido, os filmes de Antonioni não são apenas lúcidas análises psicológicas, a tentativa de cavar no espírito humano, de dar uma anatomia das paixões: não são, ou seja, são apenas as provas de um moralista desencantado que opera uma dissecção e que, como operação preliminar, tende a rejeitar qualquer mito; são também o ponto de vista de um observador que, justamente enquanto parece que se limita a olhar o vão e descomposto agitar-se de seres humanos à deriva, também revela seu real alcance, seu significado. Por exemplo, certa burguesia teve seu crítico mais duro justamente neste diretor alheio à crítica e à polêmica social, o qual, relatando como narrador fatos e personagens, derivou disso, pela evidência, um julgamento: é o caso, principalmente, de *As amigas*.

Provavelmente, a maior ambição de direção de Antonioni está em buscar reconhecer as pessoas reais pelo que de fato elas são, ao colocá-las diante delas mesmas. Os personagens de seus filmes não fracassam por predestinação, fracassam por fraqueza orgânica, por vício de caráter, por impotência humana; mas seus esforços são em vão, e também são absurdos, porque permanecem confinados na

solidão, no máximo chegam ao patético e desencorajado reconhecimento da Clelia de *As amigas*: "Precisamos dos outros!".

Pode induzir a amar considerações o fato de se dever constatar que, hoje, esta ainda seja a temática de um artista inteligente e sensível, porque esta temática é de muitos anos atrás. *O grito* facilmente faz pensar em *Obsessão*, mas não tanto por razões de afinidades estilísticas (além de tudo, ou, melhor, antes de tudo, deriva de uma experiência pessoal: é de 1940 uma escrita de Antonioni *Per um film sul fiume Po*, e remetem-se ao imediato pós-guerra as origens de alguns personagens), mas pelo fato de que, com o filme de Visconti, tem em comum muitos aspectos derivados da observação, do estudo da realidade. Sinal de que esta realidade não mudou muito, ou que o ano de 1957 se parece, de algum modo, com o de 1943.

A persistência e o reflorescer de uma temática, de certas angulações de velha data, de resto, é um fenômeno bastante difuso no último cinema italiano. Se, como em *Obsessão*, em *O Grito* também há um homem desarraigado, um operário sem consciência de classe, que carrega seu desespero, o tormento de não saber resolver a própria vida fora da precariedade, também em *O Grito* (como em *O ferroviário*, de Germi, como em *La finestra sul Luna Park*, de Comencini) há o equivalente do personagem que estava no centro de um filme de Sica de 1943, *A culpa dos pais*: em *O Grito*, a solidão de Aldo é contraposta, e exacerbada, pela presença da menina, acusadora inconsciente de um esfacelamento. Com uma diferença, porém, que nos parece substancial: em De Sica (e em Germi e em Comencini), a contraposição tem um caráter também sentimental, patético, que em Antonioni falta completamente. Com *O Grito*, de fato, estamos fora do romantismo e de suas ramificações ou lembranças.

Se devêssemos ficar nas aparências, *O Grito* deveria ser o sombrio drama romântico do homem que, ao perder o amor, reduz-se ao desconforto e se abandona, inerte, ao fluxo da vida. Em vez disso, é o drama nítido e preciso de uma perda da razão de vida sofrida *totalmente*, que poderia assumir como letreiro a frase de Pascal "*le couer a ses raisons que la raison ne connâit point*".

O Grito, portanto, reconfirma que a visão do mundo de Antonioni não conhece remédio, saída ou salvação e que, talvez, para compreender bem a obra do diretor, seja necessário voltar ao seu episódio de *Amores na cidade*, à imagem daqueles vencidos que, em uma luz

espectral e gélida, lembravam, com calma exangue, não tanto as razões, quanto as modalidades de suas tentativas de suicídio. E o que é, de fato, o drama do homem vítima da alienação, se não o drama de alguém que sobreviveu contra a sua vontade?

AS AVENTURAS DE "A AVENTURA"

Michelangelo Antonioni

Publicado em "Corriere della Sera", 31 maio 1976. Tradução de Aline Leal

Existem muitas maneiras de falar de um filme e existem muitas pessoas que podem fazê-lo. Críticos, escritores, filósofos, psiquiatras, espectadores, até mesmo pintores e arquitetos. Mas, para o autor, só existe uma: falar de si mesmo. E isso pode ser fácil ou difícil. Para mim, é impossível. E, além disso, tenho convicção de que aquilo que um diretor diz de si mesmo e da própria obra não ajuda a entendê-la. Muito menos se estamos falando de um filme velho. E, então, é melhor uma narrativa episódica do que acontecia ao redor, durante as filmagens. Apesar de fragmentária e incompleta, talvez seja mais explicativa. É assim que os filmes são feitos?

Não, não é assim. Foi assim naquela vez de *A Aventura*.

Eu poderia começar pela tromba d'água, que, quando vi chegar erguida no mar, esfumada no alto como um cogumelo altíssimo com a cabeça perdida entre as nuvens, gritei para o operador que levasse a câmera imediatamente e filmasse. Mas Monica Vitti estava com medo e, então, um dos pescadores que trabalhavam para nós disse que ele sabia *cortar* a tromba, seu pai lhe confidenciara as palavras mágicas na igreja durante uma noite de Natal, anos antes; de fato, ele as pronunciou e a tromba desapareceu. E eu me enfureci porque aquela tromba era exatamente do que eu precisava para dar o mistério da ilha, um material plástico incrível, e no dia seguinte eu queria demitir o pescador, mas não poderia fazer isso, ele colocara uma atadura em volta da cabeça para proteger do vento das ilhas Eolie uma bochecha inchada feito uma bola, uma dor de dente repentina, que era uma punição de Deus porque o pescador havia tomado seu lugar cortando a tromba.

Mas talvez eu devesse especificar que tudo isso acontecia em Panarea, nas Eolie, e que todas as manhãs, de barco, íamos filmar em um recife que se chama Liscia Bianca, a vinte minutos de Panarea. Quando o mar estava calmo, víamos baforadas de vapor saírem da

água e se dissolverem em muitas bolhinhas sulfúricas. Mas nunca estava calmo. Estava constantemente na tormenta, força oito, nove. Naquele breve trajeto para ir a Liscia Bianca, arriscávamos a vida, literalmente. Acho que odiei aquele mar.

Os navios mercantes haviam suspendido o serviço e nós comíamos alfarrobas e biscoitos mofados. Havia coelhos selvagens na ilha, mas estavam doentes. Nada de cigarros. E nem de salário. Em determinado momento, os operários fizeram greve e decidiram voltar para Roma, assim que o navio voltasse a trabalhar. Fomos obrigados a contratar outros que viriam no mesmo navio. Isso aconteceu um mês depois, se não me engano. Mas os dois grupos se encontraram no navio e, quando o segundo soube pelo primeiro como estavam as coisas, nem desembarcou. Sobramos seis ou sete pessoas, os atores, o operador, o diretor de produção e meus ajudantes.

Tínhamos aprendido a carregar os projetores nos ombros e a construir praticáveis verticalmente sobre o mar. Uma noite, o mar nos impediu de voltar a Panarea e fomos obrigados a acampar no recife. Enquanto tentávamos embarcar, uma onda arrancara uma jangada do atracadouro e a empurrara para alto-mar com dois homens nela. Passei a noite olhando aquele inferno que estava o mar, com o pesadelo daqueles dois em seu poder. Ouvia as ondas batendo nas pedras e via seus borrifos iluminados pela lua subirem até a mim, com um salto de oitenta metros. A jangada foi encontrada ao amanhecer, com os dois homens exaustos. O céu estava calmo, o sol esplendente, o mar força oito.

Lembro-me também da travessia até Lipari para avaliar, depois de dois meses de filmagens, o primeiro material. Olhávamos, como se estivéssemos no fundo de um vale, as ondas chegarem, e parecia impossível que uma embarcação pequena como a nossa pudesse escalar até lá em cima. Mas ela conseguia. Onda atrás de onda, como um carro com as curvas.

Vimos o material. Achei tudo horrível.

De Panarea podíamos telefonar, isso, sim. Havia dois aparelhos de rádio, receptor e transmissor, remanescentes americanos de guerra. O motor que fornecia energia a estes aparelhos era daqueles com partida à mão; como os velhos automóveis. O funcionário do correio com frequência tinha um braço na tipoia, quebrava-o ligando o motor. Mas quando estava bem, se comunicava. Acontecia que

qualquer pessoa que tivesse um rádio portátil na ilha podia sintonizar na frequência do aparelho transmissor e ouvir as conversas. Assim, o humor de todos era difundido no ar, as ruazinhas de Panarea enchiam-se de frases amorosas a todo volume. Ou de insultos. Os meus, à equipe de Roma, que demorava a encontrar um novo produtor. O produtor original havia sumido depois das primeiras dificuldades e não havia mais ninguém para nos apoiar. Mas eu não me importava. Tinha vinte mil metros de película, podia continuar a filmar. Meu problema era outro. Como contar as verdades do filme e, ao mesmo tempo, *silenciar* as outras que pululavam às margens, que pressionavam com tanta força? Assumir umas como medida das outras?

Naturalmente, eu teria preferido esconder de meus colegas de trabalho preocupações e amarguras, o desânimo que eu sentia por ser obrigado a impor a eles aquele jeito absurdo de viver e trabalhar. Se aquilo era o cinema, o que era o cinema?

Existem filmes agradáveis e filmes amargos, filmes leves e filmes dolorosos. *A Aventura* é um filme amargo, com frequência doloroso. A dor dos sentimentos que terminam ou dos quais se entrevê o fim no mesmo momento em que nascem. Tudo isso contado com uma linguagem que tentei manter desprovida de efeitos. Dizem que o filme é "articulado em um ritmo relaxado, em relações de espaço e de tempo aderentes à realidade". Não são palavras minhas. Para dizer essas coisas eu tenho pouquíssimas palavras à disposição. Dou um exemplo.

Ao ver o filme, todos se perguntam: onde Anna foi parar? Havia uma cena no roteiro, que foi cortada depois não me lembro por qual motivo, em que Claudia, a amiga de Anna, está com os outros amigos na ilha. Estão fazendo todas as conjecturas possíveis sobre o sumiço da garota. Mas não há respostas. Após um silêncio, alguém diz: "Talvez ela só tenha se afogado". Claudia vira-se de repente: "Só?". Todos se olham espantados.

Pois bem, este espanto é a conotação do filme.

A VISÃO FRONTAL. ANTONIONI, A AVENTURA E A ESPERA

Gianni Celati

Publicado em "Cinema & Cinema", n. 49, junho 1987, pp. 5-6. Tradução de Aline Leal

Depois de tantos anos, parece-me que *A Aventura* de Antonioni seja uma daquelas obras cujos efeitos são vistos em toda parte, como uma forma de compreensão não mais individual, mas que se tornou coletiva e que marca uma época. Por exemplo, sem este tipo de compreensão, é impensável o cinema de Wim Wenders e o de Jim Jarmusch, e são impensáveis muitos outros filmes e histórias em que os tempos descritivos lentos, os tempos da demora sem expectativas, alcançaram reconhecimento. É aqui que se apresenta uma forma de compreensão de uma época, como um modo de espera não mais à mercê das expectativas, não mais enganado pelas expectativas.

Ao rever *A Aventura*, comecei a pensar nisso a partir do momento em que a garota desaparece na ilha. A ilha nua, aqueles personagens vagantes ou imóveis, o céu baixo, a visão cinza e sideral, abrem o reino do indeterminado (como todo deserto) em que as exigências da cultura começam a desmantelar-se. As visões da ilha nunca são descrições completas, mas pausas nas paisagens, demoras que produzem tempos mortos. Os personagens vão para a frente e para trás sem meta, simplesmente obrigados à espera. E, quanto às expectativas de reencontrar a garota, de descobrir a verdade, de reduzir o acontecimento a alguma forma de determinação ou explicação, tudo isso com frequência foi levado a um discurso de tipo ensaístico que nos fala do "desmoronamento dos valores" na cultura europeia. Mas, evidentemente, este discurso pressupõe que, antes do desmoronamento, os assim chamados valores da arte, da cultura e da moral tinham um fundamento. O simples revelar-se dos valores como uma ordem vazia, sem determinações fora do discurso que o tempo todo os justifica e os impõe, torna-se uma verdade da experiência que a cultura nunca pode admitir. Todas as constatações sobre o "desmoronamento dos valores" são apenas ânsia de determinação própria da nossa cultura e crescimento desta ânsia, que marca as modernas visões do mundo.

Se o filme de Antonioni participasse desta miséria, provavelmente não conseguiríamos mais assisti-lo. Encontraríamos nele somente as expectativas da ensaística na qual parece inspirar-se, e uma visão de mundo, uma série de asserções que nos ordenam o que devemos entender.

Mas a partir do momento em que a garota desaparece na ilha, começa um percurso de exautoração das expectativas: as expectativas produzidas pelos fatos narrados e, ao mesmo tempo, as produzidas pelos valores da cultura, da arte e da moral, sobre os quais discute-se demoradamente no filme. Que as instâncias destes valores sejam aos poucos substituídas pela apatia me parece o aspecto liberatório desse novo tipo de aventura em que os personagens não conseguem mais enganar o tempo. A aventura, em outras épocas, foi justamente uma corrida entre os perigos para enganar o tempo, para enganar a espera através das expectativas produzidas: mas o que acontece quando o tempo nos precede como algo que não pode mais ser enganado?

Gostaria apenas de mostrar um aspecto dessa forma de compreensão. No filme de Antonioni, assim como nos filmes de Wenders, a visão frontal consente demoras sem ânsia, que com frequência são justamente tempos mortos no fio da narrativa. A visão frontal aproveita-se das simetrias ortogonais, e por isso o resultado é um modo ordenado e simples de ver as coisas. Tanto nas fotos de Walker Evans quanto no filme de Antonioni (com o qual me vem a ideia de associá-las), a visão frontal é essencialmente a escolha de um baixo limiar de intensidade, de um modo de narrar que evita as excitações e leva tudo a um uso pacato da representação. E isso de modo diferente da visão oblíqua ou de esguelha, que sempre tem um ar de instabilidade, e, por isso, introduz expectativas que anulam a forma simples do ato de olhar, a demora e a pausa sem ânsia.

O filme de Antonioni termina com uma demora do tipo, visão frontal que se aproveita das simetrias ortogonais para pôr ordem no olhar, com a garota de pé, de perfil, e o homem sentado no banco, ao amanhecer, enquanto, no fundo, se vê a lona branca do céu. Há um tipo de compreensão que, aqui, começa a encontrar suas figuras, e que nos leva à sensação do presente inevitável, o verdadeiro tempo da espera. Este presente inevitável, tempo que não pode ser enganado, é a abertura à qual o filme nos entrega.

Se a essência de uma época revela-se no modo pelo qual esta época se entrega ao tempo, devemos dizer que a essência da nossa

época está no sonho de ser outra época, "mais avançada", "futura", sonho contínuo das visões modernas do mundo. Portanto, nossa época é uma época que escapa de si mesma, época sem época, porque sua espera de outro tempo é toda marcada por expectativas que enganam o tempo, que tornam o presente cada vez mais oculto, no aturdimento do saber e da cultura. Perceber o presente vazio de uma época que sonha com outra época me parece, então, a única busca de uma forma de compreensão ambiental. A única busca que não depende das exigências da cultura, e que tende a voltar a se entregar ao tempo sem enganá-lo preventivamente com as expectativas.

Aquilo que a espera aguarda é o revelar-se do tempo. Mas o tempo torna-se cada vez mais oculto pelas visões modernas de mundo, todas projetadas em outra época, e, portanto, sem mais noção do tempo que nos constitui como existentes, ou mortais. No filme de Antonioni, são justamente os tempos mortos, os olhares ou gestos de demora sem meta, a imobilidade das visões frontais, que reabrem esta compreensão para nós.

Acho que comecei a pensar neste tema da espera olhando uma foto de Luigi Ghirri, que pode ser considerada um comentário ou uma homenagem a Antonioni. Há a visão frontal de um campo de futebol, com o terreno de grama, a linha de fundo traçada pela sombra das grandes árvores que fecham a visão, e lá no meio o retângulo do gol vazio, em uma espécie de grande silêncio: não é o gol de um campo de futebol a meta das expectativas, aqui misteriosamente suspensas no presente sem expectativas?

Com este tipo de compreensão aberto por Antonioni, todos os lugares tornam-se observáveis, não existe mais diferença entre lugares bonitos e feios. São todos lugares possíveis onde se demorar, e a demora é a figura do nosso viver na terra, no reino do indeterminado. Quando paramos de sentir uma paisagem como reino do indeterminado, logo, como inenarrável, significa que a nossa compreensão ambiental foi por água abaixo.

No ano passado, em um dia nublado, eu percorria as barragens do Pó em direção a Porto Tolle, nos lugares ainda quase iguais onde se passam algumas cenas de *O Grito*, o filme em que Antonioni começou a nos falar de uma nossa paisagem inenarrável. Poucos dias depois revi *Obsessão*, de Lucchino Visconti, que fala da mesma

paisagem e é o último filme italiano que fala sem hesitação da morte e do destino, a morte como nosso destino. Logo depois começará a difundir-se a ideia de que as pessoas morrem por culpa da sociedade, e que ficam doentes não porque são mortais, mas porque as condições econômicas não são como deveriam. Começará a propaganda totalitária, segundo a qual tudo na vida de um homem depende da ideologia e da previdência social. Depois, políticos e administradores, assassinos de almas, delírios publicitários, imporão definitivamente a este país o sonho de ser outro país, sempre mais expectativas de um "futuro" que, de todo modo, será catastrófico, e cada vez mais carros e espetáculos e discursos culturais para enganar o tempo.

Alguns meses atrás encontrei Guido Fink e falamos disso tudo. Ele me pediu para escrever meus pensamentos, e assim o fiz.

MICHELANGELO ANTONIONI

Giorgio Tinazzi

Publicado em
Il Castoro cinema,
Milão 2002,
pp. 73-78.
Tradução de
Aline Leal

A Aventura foi um dos filmes mais árduos do diretor: meses de interrupção, saída do produtor, falta de fundos, extenuante trabalho de realização. Antonioni escreveu em uma carta: "Aconteceu de tudo comigo. Greves da equipe e de atores. Substituição de produtores. Cinco semanas em uma ilha sem que nenhum de nós recebesse a sombra de qualquer retribuição; e, em determinado momento, não sabíamos mais sequer de quem devíamos receber. Ficamos detidos por algumas noites no recife de Lisca Bianca, sem cobertores e sem comida. Verdadeiros náufragos. Fizemos travessias no mar com "força oito" ou "força nove", o que significa o inferno". A história de seus filmes – dizia-se no início – é também a história do modo como foram realizados; e de como alguns foram feitos obstinadamente de determinada maneira. Lembrei-me da recepção em Cannes, e, assim, dos incidentes judiciários. Não foi certamente um filme aceito, como se diz, e com todo o direito e mérito, temos que destacar, se considerarmos o padrão da produção daquela época, ou a qualidade dos "valores" que se reputavam prejudicados.

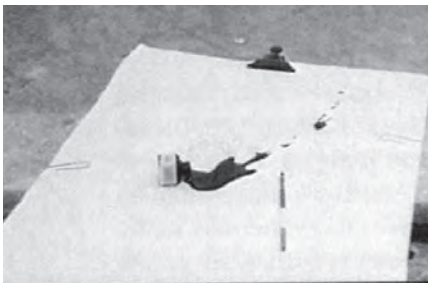
Falando do filme, convém nos referirmos aos temas, para vermos como permanecem e como foram resolvidos estilisticamente (a tentação, é oportuno repetir, continua sendo a de fazer uma paráfrase de Antonioni, criticamente improdutiva, ainda mais se procurarmos pontos de contato "ideológico"). A possibilidade de uma cumplicidade com o mundo, mesmo através das coisas (o discurso justamente *sobre as coisas*) chega, de fato, à alienação, àquele silêncio final de *O Eclipse* que, em muitos pontos, é o ponto de chegada da busca antonioniana em um dado período. Dentro deste "arco" distendem-se os temas, as sugestões que conhecemos, as interrogações sem resposta. Mas esta parábola procura uma relação, o ambiente social também é uma marca de estilo e uma condição. Aqui, os elementos significativos (a primeira parte) não são muitos. Não tanto

os dados interessam ao autor quanto os sintomas e sua decantação. O desenrolar dos filmes sucessivos mostrará a vontade de fornecer mais dados, e nascerão alguns limites e dificuldades. Com os últimos dois filmes – embora dispostos com precisão – teremos, ao contrário, uma tendência à metáfora.

A fungibilidade de nossas seguranças, cuja decomposição havia sido o tema dominante de *O Grito*, amplia-se, aqui, em uma observação que parece ainda mais "objetiva", porque as recusas de Antonioni (os contrastes, os nós dramáticos, as clarificações) são mais evidentes. Estilisticamente, os aspectos "não motivados" têm maior destaque. Em paralelo, para os significados, a *presença* do sujeito no mundo torna-se passividade, um deixar-se levar pelos fatos, um renunciar a fazer uma incisão. O casal é, para o diretor, dedicado a uma autodestruição que ele secciona até o risco da didática, como em alguns personagens secundários, ou no contraponto habitual (a futilidade de Raimondo e Patrizia). A mulher torna-se personagem mais autônoma, positiva – foi dito, com justiça – "no sentido que age sobre si mesma e sobre as coisas, e não é apenas a projeção das ilusões e das desilusões do homem"; tenta entender melhor a crise, intui que o amor traz consigo o peso da ofensa a outros (aqui, é Anna; em *O Grito,* era a presença-símbolo da menina), sente a chegada à piedade como solução do encontrar companheiros de fuga. Anna desaparece, deixando a sombra de sua presença: as características dela que apreendemos são a instabilidade, a insegurança (tenta atrair a atenção com o pretexto do tubarão), a necessidade de clareza, que emerge dos diálogos com Sandro ("Acho que temos que conversar, ou você está convencido de que nem nós nos entenderemos?").

Claudia é o eixo do filme. Fechada, mas disponível (as cenas de alegria instintiva na pensão do povoado), ambiguamente tensa, sente a instabilidade subterraneamente: "Meu Deus, é possível que baste tão pouco para mudar, para esquecer? Há poucos dias, quando pensava que Anna estava morta, eu também sentia que morria. Agora eu nem choro. Tenho medo de que esteja viva. Tudo está ficando malditamente fácil; até se privar de uma dor". Mesmo com alguma utilização de didática, o personagem esclarece-se. Sua presença é, por alguns aspectos, passiva e, ainda assim, sensível, espectadora apesar de reativa. Não é por acaso que é testemunha das cenas que modulam

o tema do erotismo: no início, quando espera Anna; no trem, diante da aproximação desajeitada; com Giulia e o principezinho, na casa siciliana; com Sandro e a prostituta, no fim (fot. 61). Esta mesma é objeto de tensa curiosidade na praça do vilarejo. Estes momentos também marcam seu lento processo de habituação. A "integração" de Claudia, é, então, integração na rotina sentimental, na deterioração; ela que – como diz – teve "uma infância ajuizada… quer dizer, sem dinheiro". Através dela, percebe-se a instabilidade como situação geral: nem os instrumentos velhos servem. Seu gesto final é a sanção da ambiguidade. "Os personagens – disse Antonioni – salvam-se na medida em que, entre eles, pode-se estabelecer um laço fundado na piedade recíproca, a compreensão, uma resignação que não é fraqueza, mas a única força que permite que fiquem juntos, que sejam ligados à vida, que se oponham à catástrofe". Mais do que uma resposta, parece uma interrogação, nascida da consciência da provisoriedade, que é indelével. Se há uma progressão no filme, está nessa tomada de consciência ambígua. No fim, Claudia é Anna, com uma consciência a mais.



O personagem interferente é o de Sandro, a mediocridade e a integração. Como todos os personagens masculinos, Antonioni o ouve menos, tanto é verdade que se rende às explicações didáticas, identificando sua integração na renúncia ao aspecto "criativo" do trabalho (ele faz apenas os cálculos para outro arquiteto). A insatisfação de Sandro corre o risco de permanecer na superfície, onde tudo é claro: de fato, este parece o êxito da sequência em que ele derrama tinta nos desenhos do jovem (fot. 62), diante da igreja. Mas devemos considerar, também, outro aspecto: sua profissão é um pretexto para o diretor,

para servir-se dos panos de fundo arquitetônicos, dos movimentos que eles provocam, como fatos expressivos do filme.

Como pano de fundo para os personagens, como elemento constante, está o erotismo em suas facetas: a gratuidade (os amigos no iate) que esconde o vazio, a exibição (a mulher em Messina), a repressão, a traição. Com frequência é, aliás, um espelho deformador, quase grotesco (a abordagem no trem), mas, ainda assim, um espelho. Outras vezes imita a si mesmo, e não é uma coincidência que este comportamento seja retomado como uma marca estilística geral (portanto, também para o erotismo em *Blow-up – Depois daquele beijo*).

A narração analisa mais uma vez o *depois* de um fato, que permite observar as relações em um ambiente isolado e "fechado", seu dispersar-se e repropor-se. Na descrição dilatada dos ambientes, a câmera parece perseguir os personagens, quase desmascarando a ambivalência deles. As psicologias parecem mais rarefeitas, dando espaço aos acontecimentos, à descoberta das coisas, das atmosferas, da paisagem: o ritmo da história é dado justamente *também* pela mudança da paisagem, por sua nudez ou por sua tensão (a Sicília), pelo fechamento espacial ou por sua abertura (fot. 63, fot. 64). Não banalmente, pode voltar à mente a lição de Rossellini, a descobertas das coisas e da significatividade dos lugares de ação. Certamente o *olho* rosselliniano influenciou muito cinema contemporâneo, e, por tal aspecto, também Antonioni. Nele, porém, o dado objetivo não é projeção ou interferência direta (aquele *uma coisa só* que era o segredo de *Romance na Itália*), mas, em vez disso, uma significatividade mediata, filtrada através de influências estilísticas complexas. O espaço, em Antonioni, torna-se elemento de composição, como algumas vezes foi dito: "Acho

– declarou – que este também é um modo de fazer cinema-verdade. Atribuir a uma pessoa sua história, ou seja, a história que coincide com sua aparência, com sua posição, seu peso, seu volume em um espaço". O contraponto das assonâncias e das dissonâncias torna-se mais sutil, o espaço contribui para isso.

Assim como contribui a narração, que se dilui aos poucos, abrindo uma busca que acontecerá durante toda a chamada trilogia. Aqueles trechos de realidade são ligados por uma espécie de causalidade predisposta, que representa um estímulo (oscilante tanto quanto se deseje) em direção ao distanciamento do sinal em relação ao significado, à perda de uma racionalidade unívoca. Por outro lado, pode ser a constatação do esmagamento sob o (e antes do) diferente, e disso Antonioni fornece a *observação*; como pode-se falar, então, de dannunzianismo "esvaziado de qualquer carranca sanguínea"? (Trombadori). Contemporaneamente ao dado objetivo, aparecem os personagens e sua expressividade. Antonioni usa muito os primeiros planos, e não era hábito dele: é ainda aquela dialética de distanciamento e participação que caracteriza cada vez mais suas obras.

É assim também nos procedimentos de narração. Observemos, por exemplo, a conexão dos acontecimentos. Um filme policial às avessas, foi dito, e, aqui, a inversão não está tanto no fato (o desaparecimento de Anna é logo mostrado e não explicado), mas nos mecanismos narrativos. De fato, não há uma sequência de fatos unidos por acumulação, ou seja, o habitual processo de "carregamento" (e eventual clarificação); há, em vez disso, uma distensão, uma dilatação que parte da uma premissa propositalmente vaga (um "mistério" todo laico). O filme realiza, por isso, de um lado, um trabalho de descarga (no sentido da "tensão etc.), e, por outro, uma espécie de "carregamento" significativo (os detalhes, os sinais, as coisas etc.). Também contribuem para isso os elementos

expressivos considerados marginais: a luz, a música, os sons, os ruídos (e os silêncios). E, mais ainda, a capacidade de *descoberta* da câmera: basta pensar no uso da panorâmica, que indaga, demora-se para descobrir a ilha (as coisas como o homem etc.), ou aquela paisagem do vazio que é como um manto que envolve e afasta (basta lembrar o "novo" do vilarejo abandonado (fot. 65); e, depois, Noto (fot. 66), a revelação do barroco, do sentido de tensão que está nas coisas, que torna ainda mais dramática a estaticidade dos personagens. E o final (fot. 67, fot. 68, fot. 69), onde pode-se captar a especificidade da linguagem de Antonioni: uma situação que, caso contrário, acabaria sendo banal, ou que, pelo menos, correria o risco de deslizar no patético a cada momento, torna-se, graças às soluções figurativas, uma das páginas mais significativas de seu cinema. Além disso, pode-se notar como, no equilíbrio dos blocos, esta sequência chega "clarificadora" depois da festa no hotel (a aparência, o rito etc.). Como construção, pode ser uma antecipação de *A Noite*.

O ADULTÉRIO IMPOSSÍVEL DE DOIS CÔNJUGES CANSADOS

Alberto Moravia

"LA NOTTE"

Publicado em "L'Espresso", 19 fevereiro 1961, e A noite e a angústia, "L'Espresso", 26 fevereiro 1961. Tradução de Anna Berardi

Já foi dito na ocasião de *L'Avventura*, que Michelangelo Antonioni é talvez o nosso único diretor que sente sinceridade e tenta expressar consistentemente o tema da impotência e da incapacidade de agir que é hoje caraterística da sociedade ocidental. Antonioni, no entanto, não chegou a este tema através do trabalho cultural e da imitação artística, como tantos outros; mas através sua experiencia de vida, de uma forma autobiográfica. A partir disso a autenticidade de sua inspiração e, ao mesmo tempo, um certo constrangimento cada vez que o tema sai do âmbito psicológico e toca o dado histórico e cultural.

La notte conta sobre um romancista de sucesso, de nome Pontano, e da sua esposa, cujas relações já atingiram a uma espécie de paralisia. O casal entre a tarde e a madrugada faz coisas diferentes, todas muito comuns que Antonioni descreve com detalhes cruéis e presunçosos, como se dissesse, "eis o que é a vida". Eles vão primeiro a visitar um literato, amigo deles, doente em uma clínica.

Durante esta visita Pontano tem uma aventura quase repulsiva e tentadora com uma doente, uma ninfomaníaca que, quando ele passa por um corredor, o atrai em seu quarto e se joga em cima dele. Mais tarde, no carro, entre no tráfego da cidade, Pontano conta a aventura para sua esposa que, no entanto, não comenta nada.

Tristes e distantes, os dois voltaram para casa. Pontano se retira no seu estudo; sua esposa vai vaguear nos bairros suburbanos de Milão. Em Sesto San Giovanni, entre galpões e gramados sarnentos, ela espia avidamente uma luta entre dos delinquentes, acariciando com nostalgia uma criança chorando, assiste divertida a um experimento de lançamento de foguetes. Tudo parece vivo após a companhia assim "vácua" de seu marido. Mas no final liga para ele para que

ele fosse pega-la com o carro. A noite continua com um cocktail literário durante o qual é apresentado o mais recente romance de Pontano. Mais tarde, o casal deveria ir para uma festa na casa de um empresário industrial, mas sua esposa, em um esforço repentino de afeto, exprime a intenção de passar a noite sozinhos. O experimento falha: depois de assistir, em um night club, a um número de dança negra, os dois vão à festa do empresário industrial.

Aqui estamos no ambiente de Milano rico que cerca a todos o custo de se divertir. O empresário industrial é um típico industrial, em toda sua boa-fé. Acontecem coisas habituais: danças frenéticas, mergulhos na piscina, jogos, namoros, discussões pseudofilosofias. O casal tentando debilmente de se trair um ao outro, ele com a filha do empresário industrial, ela com um convidado qualquer, mas não conseguem. No final, um pouco como na conclusão da *L'Avventura*, se encontram em um gramado ao amanhecer, abraçados; pelo menos nesse dia, eles vão se amar.

Queríamos contar o filme em detalhes para dar a sensação de agressividade com que Antonioni repete a única, mas mais profunda nota: a secura dos relacionamentos, a brutalidade da vida moderna, a miséria do destino humano. Esta nota desolada encontra a sua mais alta expressão, de rara elegância e precisão, na primeira parte do filme, especialmente no passeio da esposa de Pontano. Este passeio é a melhor coisa que Antonioni tem feito até agora. Ele adivinhou com simpatia poética o personagem da esposa. Contanto que ela é verdadeira, tudo se torna verdade ao seu redor.

O mesmo, infelizmente, não pode ser dito do marido e, consequentemente, das partes em que se destaca. Quem disse a Flaiano e Antonioni que um intelectual deve ser forçadamente desligado e desvitalizado só porque em seus livros, ele descreveu a crise do mundo moderno? Na verdade, os escritores e artistas são geralmente as mais vitais das pessoas comuns, se somente porque as pessoas comuns se limitam meramente a viver as crises da vida, enquanto os artistas as expressam. Antonioni com o personagem de Pontano fez o mesmo erro de Fellini com o Steiner.

A segunda parte, dedicada à festa na casa do empresário industrial, é inferior à primeira seja porque é caracterizada por uma pitada de enredo, e seja porque todo, desde o comportamento dos convidados até os discursos do proprietário da casa, é muito explicito e previsível. No

entanto, o tom alto do filme é confirmado por alguns episódios, como o episódio muito agradável da corrida do carro sob a chuva.

La notte é, em nossa opinião o filme formalmente mais perfeito de Antonioni; e até mesmo o mais coerente e consistente nas intenções. A interpretação de Jeanne Moreau, não muito diferente daquela fornecida em *Moderato cantabile* e em *Ascensore per i/ patibolo*, é excelente. Mastroianni, talvez a causa do roteiro, falta um pouco demasiado de vivacidade. Monica Vitti tem alguns bons momentos, especialmente na cena em conjunto com Moreau.

"L'ESPRESSO", 19 FEVEREIRO 1961

Se a maioria dos nossos filmes foram traduzidos em obras literárias se tornariam novelas para jovens senhoras, folhetins, livros thriller ou de terror, na melhor das hipóteses, as histórias mais tradicionais do século XIX. Antonioni é, no entanto, entre os poucos cujos filmes, virados em prosa, não fariam uma má impressão ao lado dos produtos mais sofisticados de ficção moderna. Talvez por essa razão, isto é, para o particular interesse cultural, neste momento, de um filme como *La notte*, pela primeira vez desde que escrevemos estas notas, queremos voltar à nossa crítica e completa-la.

Assim, alguém a propósito do filme de Antonioni falou de uma nova linguagem cinematográfica. Gostaríamos de dizer que este é parcialmente verdadeiro; mas antes da linguagem, devemos falar de uma nova sensação de realidade a partir do qual, em seguida, derivam as novidades expressivas. Esta é a regra para toda a arte e também se aplica ao cinema. Agora, o sentimento de realidade de Antonioni é realmente algo novo no nosso cinema.

Os diretores cinematográficos geralmente são mais preocupados em descrever e fazer mover os objetos. Sua arte, em essência, é naturalística e dramática. Antonioni, no entanto, parece que aspira não tanto descrever quanto a conhecer as coisas, e não tanto a faze-las agir quanto fornecer-nos uma representação concreta. Daí a eliminação de qualquer coisa que produz movimento, desenvolvimento, contraste, progresso e agitação, como a psicologia, a trama, os personagens e as ideias. A realidade de Antonioni é estática, inerte, visiva, situacional, se diria hoje; e a angústia é o único sentimento que o inspira e na qual ele se reconhece como em um espelho. Porque

essa angústia? Porque para Antonioni a realidade aparece absurda, ou seja, composta de objetos sem algum relacionamento entre eles que seja racionalmente apreciável. Um pouco como um sonho ou um mundo totalmente alheio.

Por todas estas razões, terá mais peso a contemplação de uma parede que uma ação dramática bem motivada. No primeiro caso, o personagem encontra algo que o bloqueia, que se opõe a ele, que lhe presenta como objeto; no segundo por vez deslizará e se dissolverá entre as convenções narrativas e os mecanismos psicológicos. Quando a esposa de Pontano, em seu vaguear pelos bairros de Milão, para em frente a uma parede e quebra com a mão um pedaço de gesso, sentimos que este é o ponto mais alto do filme e isso porque o personagem naquele momento é oprimido pela angústia sem nome ou história, e Antonioni foi capaz de encontrar, para expressá-la, uma imagem perfeita. Em comparação, a luta de delinquentes, embora vista com o mesmo sentimento ansioso, ainda é muito dramática e humana. Angústia não tem necessidade de homens, mas de coisas, ou, por assim dizer de homens reduzidos a coisas.

Alguém perguntará neste momento se a angústia e estados de espírito semelhantes não são extraordinários e, portanto, inconclusivos. Se isso não for por Antonioni um risco, apresentando estas situações, de cair na excepcionalidade e na patologia. Nós respondemos imediatamente que, no caso, é verdadeiro o contrário. O dia humano é, na verdade, quase sempre, um caos escuro do qual emergem, se emergem, apenas alguns momentos de ação consciente e motivada. A maioria do tempo nós o passamos a puxar pedaços de gesso das paredes, ou a contemplar a realidade sem penetrar ou compreender. E esta é uma condição perfeitamente normal que em muitas pessoas traz à preguiça, à resignação e quase a um hedonismo presunçoso. Mas, em alguns casos, como o do personagem de Antonioni, a rejeição dessa condição de incomunicabilidade e de automatismo traz angústia.

No entanto, dirão os opositores, porque estas situações angustiantes só agora capturam a atenção dos artistas? Porque, até agora, não foram mostrados personagens operantes e dramáticos? A resposta é que a atenção tem sido deslocada como resultado de uma mudança no judicio de valor. Tempo atrás se dava importância aos únicos momentos de ação consciente e motivada do dia humano

e não se falava do caos de onde tinham surgido. Hoje, acontece o contrário. Esta mudança, por sua vez é devida à profunda crise que erodiu as razões da ação. Entre uma ação rentável, mas enganosa, e uma contemplação agonizante, mas real, é evidente que esta última é preferível.

Claro que desde um novo senso da realidade derivam novas formas de expressão. Antonioni realizou na tela, talvez pela primeira vez na Itália, formas e imagens que pertencem à ficção e à poesia moderna. Assim, certas sequências de *La notte* fizeram envelhecer, de repente, muito o cinema narrativo e neorrealista. Acreditamos que este é o maior elogio que pode ser feito para Antonioni.

CRÔNICA DE UMA CRISE E FORMAS ESTRUTURAIS DA ALMA

Guido Aristarco

Publicado em "Cinema Nuovo", n. 149, janeiro-fevereiro 1961. Tradução de Diana Margaret Barnsley

Já vimos as fontes literárias e culturais de Visconti, como os textos originais ele sempre relia criticamente, quando não mudava completamente seu significado (Dostoevskij), como esses textos continuam atuais em um encontro contínuo e integração da experiência do passado vital, – do patrimônio ideal e formal da literatura, da tradição intelectual – com a experiência original, na qual a aspiração desponta "diretamente dos fatos da vida e dos problemas da existência." E vimos como dessas fontes e dessa integração de experiências, ele passou ao romance congenial, ao realismo crítico. De romance pode-se falar também de *A Aventura* e *A Noite*, naturalmente em outra direção e com outras estruturas. Não é preciso dizer que quando estabelecemos, como nesse caso, comparações semelhantes, não se deseja espoliar do filme suas "especificidades" suas qualidades e possibilidades, mas alçar umas e outras ao nível da narrativa autêntica; assim como quando se fala, espécie, para Antonioni, de "cinema literário", o adjetivo não tem o sentido restritivo, mas acredito que o diretor deva atingir uma dignidade análoga ao do escritor, de igualar-lhe a complexidade e as sutilezas (vale lembrar, a propósito, o "cinema intelectual" de Eisenstein, sua teorização do monólogo interior, a afirmação de Bresson, segundo a qual o cinema é uma "escritura", uma "*camérastylo*").

Deixemos de lado, ao menos momentaneamente, as relações existentes entre Antonioni e Pavese, examinadas em outros contextos: determinados "encontros" do primeiro com o segundo são interessantes e pertinentes. Mas a comparação entre a tendência de Antonioni com a tendência viscontiana remete ainda anteriormente a Pavese, e a outros autores contemporâneos, a Flaubert. Realmente não há dúvida que Flaubert e não Balzac (ou Stendhal ou Tolstoi) é, para o diretor de Ferrara, "o verdadeiro ápice do romance do século XIX, seu autor mais tipicamente clássico". Que

suas preferências não sejam Mann, mas Gide, Proust, Joyce, a literatura de vanguarda, inclusive a "nouvelle école" francesa, o "nouveau roman", o romance "du régard", "A educação sentimental" é, do ponto de vista histórico-literário, bem como filosófico e sociológico, seu grande modelo. Precisamente no rastro de Flaubert, parece não compreender aqueles que continuam a tradição do realismo crítico, rejeita qualquer extremo dialético ao dar forma aos "personagens", renuncia (ou parece renunciar) a qualquer tese, qualquer intervenção indireta nos acontecimentos e a qualquer interpretação direta dos fatos: não participa e não narra, mas observa e descreve a vida quotidiana, monótona, igual, plana. Seu romance não é fato, como o de Visconti, de uma progressão dramática e de um relato do "dispositivo perfeito": a forma substitui uma série de quadros, um relato "onde o protagonista é o tempo, seja como elemento que determina e anima os personagens, seja como princípio que os consome, os aniquila, os engole… Nos consome lentamente juntamente com nossas esperanças e nossas ambições; é a realidade mais triste. Esse gradual, imperceptível langor, que mina silenciosamente a vida sem produzir qualquer estrondo, como nas grandes e imponentes catástrofes, é a experiência – como rebate Thibaudet em seu "Flaubert" – no qual se baseia "A educação sentimental", e pode-se dizer, todo o romance moderno".

Tal conceito da vida e da arte, "expresso adequadamente pela primeira vez" no romance de Flaubert, é, pois, a origem, em Antonioni, para chegar, justamente, passando também por Pavese, mas sem reunir certas iluminações (a intuição da "nova lenda": romper a crosta da solidão, nossa e dos outros), às experiências da vanguarda literária: a "O Estrangeiro" de Camus, por exemplo, às "crônicas da crise", às "novas formas estruturais da alma" de Musil, Broch, Doderer. Não é por acaso que em *A Noite* Valentina apareça querendo ler "Os sonâmbulos" enquanto enfurece o desfile dos "possuídos", dos convidados da casa em Brianza: desfile que constitui a segunda parte do filme e para se relacionar à festa final no San Domenico Palace de Taormina, em *A Aventura*: aspecto análogo da mesma "noite". Assim como não é por puro acaso que Antonioni nos mostra, neste filme, os livros que a "desaparecida" Anna lia: a "Bíblia" e "Suave é a Noite" (e o velho diplomata, o conformado pai da moça, referindo-se apenas ao primeiro, exclui o suicídio, e

com resignação se coloca "nas mãos de Deus"). Seus protagonistas são seres sem qualidade, sem qualidade sua existência exatamente na acepção de Musil: "Às suas muitas qualidades (de Ulrich) não corresponde nenhuma capacidade de agir. Talvez seria mais exato dizer, insinua em determinado ponto o autor, que o homem sem qualidade é um conjunto de qualidade sem um homem". Assim é o arquiteto de *A Aventura*, o romancista Giovanni de *A Noite*. E Valentina não sabe para que propósito deva agir: ela gosta de tudo, está disponível para outras experiências: "continua a se instruir e a observar os outros; pode parecer uma preguiçosa, na realidade é alguém que espera". Até sua existência não é uma realidade efetiva, mas pura possibilidade: nela tudo poderia acontecer e justamente por isso nada acontece: depois do encontro com os Pontano, não se torna, mas permanece um "trapo".

Tal nivelamento das possibilidades no sentido puramente subjetivo desenvolve em Antonioni uma parte de primeirissimo plano. Essa solidão é uma só com a incomunicabilidade do homem, com o conceito que em cada encontro encontramos um "estrangeiro", e que "estrangeiro" a si próprio é também cada um de nós. A busca desesperada do outro, a dificuldade perante a impossibilidade de ser transparente aos outros, bem como a si mesmo, há um objetivo diferente e comum nas duas últimas obras de Antonioni? Além do fato artístico, da maturidade expressiva e da linguagem do diretor nelas alcançada, quais são as "mudanças" em seu itinerário, nessas suas novas "crônicas da crise", formas estruturais da alma? O que significam os títulos chave *A Aventura* e *A Noite* em relação a outros não menos emblemáticos de seus filmes anteriores, como por exemplo *O Grito*? Não estamos vendo "aventuras" no sentido comum, o usual "jogo de amor" mais ou menos sutil, como também no início do primeiro dos dois filmes – sete pessoas partem em um iate para um cruzeiro nas ilhas Eólias, e uma delas, Anna, desaparece – pode fazer supor a quem não conheça a visão do mundo e a coerência estilística de Antonioni. O autor fala de um "policial às avessas"; e que em si é exatamente um retorno à ânsia, à insegurança da existência: à angústia de Cláudia, primeiro pelo desaparecimento da amiga e depois pelo medo que ela retorne, que interrompa e destrua a nova experiência que vivencia. Isso significa sobretudo uma precariedade dos sentimentos, de sua duração. "Naturalmente as ambições do

filme – afirma Antonioni – são mais vastas do que a de um policial comum. Por exemplo, quer significar que os sentimentos, que hoje têm um peso definitivo dado pela retórica sentimental pela casuística narrativa, são na realidade frágeis, insidiosos, reversíveis… Começa a busca pelos companheiros de Anna, sobretudo de um, Sandro, enamorado. E a busca dura todo o filme. Todavia, na metade do filme o espectador deve desejar (como deseja Cláudia) "que a moça nunca mais seja encontrada, Anna deixou um vazio, o vazio lentamente se preenche".

Sandro deveria ficar perturbado, preocupado, ansioso; e no princípio não fica; mas depois lentamente seus sentimentos se abatem porque não têm força. É ele quem mais quer encontrar a moça, não quer procura-la não se preocupa ainda. Não deseja se sacrificar: "É idiota se sacrificar. Por que? Por quem? Se Anna estivesse aqui, talvez eu pudesse entender seus escrúpulos", diz Cláudia. "Mas não está. Não é melhor encarar as coisas de frente, como são? Passaram-se apenas três dias do desaparecimento de Anna, e do primeiro encontro de Cláudia com Sandro. "É possível que isso baste, para mudar, para esquecer? É triste, triste de morrer". Cláudia não está habituada, preparada para a mudança; mas já está mudada; suas tentativas resultam inúteis; sem mais força, como na sequência do trem, para afastar-se de Sandro. Até sua vontade de ver "tudo claro", seu desejo de uma vida mais simples (como parecia a Zola e que este sustentava em discussão com Stendhal), cedem. Também para ela, agora, a busca de Anna, no itinerário siciliano, da cidadezinha abandonada até Noto e Taormina, é um pretexto, tem um propósito bem diferente. "Há poucos dias – confessa, afinal, abertamente a Patricia – ao pensar que Anna estivesse morta, eu também me sentia morrer. Agora nem choro. Tenho medo que esteja viva. Tudo está ficando malditamente fácil, mesmo privar-se de uma dor".

Essa denúncia da fragilidade dos sentimentos codificados pela moral corrente reaparece no parágrafo, que como se observou, agrada a Antonioni, da incomunicabilidade, ou seja, do tédio no sentido moraviano; ou melhor que Moravia reanalisou em seu último romance: a impossibilidade de estabelecer uma relação concreta com o indivíduo e a realidade, entre o objeto e o sujeito, o pensamento e a realidade; a falta de relações concretas com as coisas, com si mesmo e com os outros.

"Para muitos o tédio é o contrário do divertimento; e divertimento é distração, esquecimento; poderia dizer, aliás, sem dúvida, que para certos aspectos ele se assemelha ao divertimento enquanto, precisamente, provoca distração e esquecimento, embora de um gênero muito particular. O tédio, para mim, é exatamente uma espécie de insuficiência ou inadequação ou falta da realidade". O tédio, esse tédio, é inerente em Dino – o pintor de Moravia que já na primeira página tinha renunciado a pintar – assim como em Sandro e em Giovanni, o arquiteto e o escritor de *A Aventura* e *A Noite*. Nasceu neles exatamente do absurdo de uma realidade insuficiente a persuadi-los da própria efetiva existência, da incomunicabilidade e incapacidade de sair dela senão pela consciência teórica que sim, poderiam mesmo sair "graças a não sei qual milagre". Até em Sandro o "tédio" é a consequente esterilidade da arte, a rendição ao conformismo; ele também, como Dino e Giovanni, é consciente da própria falha; daí a confissão a Cláudia, frente à fantasia arquitetônica, ao movimento, à extraordinária liberdade da praça de Noto; daí a humilhação e a irritação que sente no encontro com os dois jovens arquitetos que o levam a recordar tudo quanto teria gostado de fazer e não fez. A confusão está ligada ao propósito de "planta-la" com Ettore, de abandona-lo. Ettore remete à mãe de Dino, àquela fonte de dinheiro que o pintor, como o arquiteto, apenas desprezam, e a ela continua a recorrer. Em ambos se estabelece um nexo indubitável entre o tédio e o dinheiro, a convicção que a riqueza entedia e que o tédio impede a construção, a criação; ambos não conseguem se livrar da obsessão que o tédio depende da riqueza, e a esterilidade da arte do tédio. "Já reparei que o tédio consiste principalmente da incomunicabilidade. Ora, não podendo me comunicar com minha mãe, de quem me separei como de qualquer outro objeto, de certo modo fui obrigado a aceitar o mal-entendido e a mentir-lhe". Igualmente Sandro mente também a Ettore: sabe muito bem que aquele "divertimento" que ele lhe oferece não é o contrário do tédio nem seu remédio. Daí a confissão; que assinala o clímax positivo da sua crise cultural moral psicológica; Sandro propõe casamento a Cláudia; ele também, como Dino, às vezes pensa que nem quer morrer nem continuar a viver daquele jeito.

Sandro e Anna não se comunicam. O amor físico é o único possível entre eles, não se estabelece outro contato. "Ficarmos longe é

um tormento", Anna tenta explicar a Cláudia. "É difícil manter um relacionamento vivendo um longe do outro. Mas também é cômodo. Sim, porque pense o que quiser. Mas quando você sabe que está lá, em frente a você, tudo está ali, não existe mais a relação". Para tornar mais real essa relação que sente se afastar e desaparecer a cada dia um pouco, na tentativa de superar o tédio de Sandro, que a divide com ela, Anna recorre à mentira do tubarão; mas, em vista da inutilidade da tentativa de estabelecer um contato além do amor físico, se afasta, desaparece. O tédio, a incomunicabilidade de um sentimento agora com dez anos de concubinagem, divide Corrado e Giulia: "Não percebe", lhe diz Corrado, "que quanto mais se avança mais se torna difícil falar com a gente? Entende?" Um outro estágio do tédio, em um nível mais baixo, divide Raimondo e Patrizia: fazem coisas, jogos, em que não acreditam; ele a pesca submarina, ela a composição de um quebra-cabeça que, uma vez terminado, representaria uma cena clássica.

Sandro então fica transparente para si mesmo, como Dino e como Giovanni: tem consciência de sua condição, de sua entrega, do tédio que o levou à esterilidade. Eis um trecho novo de *A Aventura* em relação ao Antonioni anterior. Todavia, até as possibilidades de Sandro permanecem "impossíveis", abstratas e não concretas; ele é incapaz de sair da própria impotência de homem e de intelectual, do seu presente. À tomada consciência segue o desgosto por si mesmo; mas é exatamente esse desgosto que o traz de volta aos trilhos da relação com Anna, e uma vez desaparecida Anna, com o propósito de viver com Cláudia um "idílio" semelhante na ilha rochosa deserta: aliás, quanto mais a crise se manifestava nele mesmo, mais explode nele o irrefreável desejo do contato físico; é precisamente então que, com desesperada indiferença, se deixa arrastar novamente para todas as aventuras possíveis nesse sentido. O encontro com os dois jovens arquitetos, que acontece logo depois da confissão feita a Cláudia, da proposta de casamento, o empurra novamente para o tédio na semelhança que esta tem com o divertimento de um modo muito particular, em seus diversos aspectos de "distração" e de esquecimento. O propósito de destacar-se da realidade, de deixar Ettore – e ele percebe, durante a festa no San Domenico Palace, que só em palavras se livraria de Ettore – sair com a prostituta de luxo. O tédio ainda lhe serve para disfarçar o mundo à sua volta. Para levar a realidade à opacidade da partida.

Sandro não está apenas transparente para si mesmo; torna-se transparente, afinal, também para Cláudia: se comunicam. O gesto da mulher que acaricia a nuca de Sandro, depois de alguns instantes de hesitação, não se confunde com um simples perdão da "traição"; e a nós parece que nem se possa falar simplisticamente de "piedade". "Poderia alguém viver sem qualquer relação com nada de real e não sofrer?" se pergunta o Dino moraviano. Este é também o verdadeiro problema de Sandro: seu pranto – e pela primeira vez o vemos chorar – deve ser exatamente entendido com o mesmo significado; e o gesto de Cláudia deve ser relacionado com a compreensão do próprio problema. Tal comunicabilidade é outro elemento novo que emerge na obra geral de Antonioni; e ele, que vem a determinar-se no final do filme, conclui, todavia, a "aventura"? Quais dimensões este elemento assume no itinerário do autor, que âmbito e com quais ulteriores possibilidades se articula? É possível dizer, como poderia parecer antes da publicação de *A Noite*, que ele parece mover-se em uma perspectiva e com dimensões mais abertas, dirigidas à superação de uma solidão que leva ao "vício absurdo", ao "grito" do suicida? Em outras palavras as novidades mencionadas o levam a uma efetiva "mudança" na sua visão do mundo? A resposta nos é dada exatamente em *A Noite*. Estilisticamente e estruturalmente, *A Noite* acentua o caráter estático de *A Aventura*. Como o romance moderno de vanguarda, Antonioni, depois de renunciar à trama, agora renuncia ainda mais ao protagonista, chega à des-heroicização de sua narrativa. Já *A Aventura* é o resultado rigorosamente perseguido e atingido de uma paisagem não mais e apenas entendida como indispensável, mas quase proeminente: "Senti a necessidade de fragmentar muito a ação, inserindo em muitas sequências enquadramentos que podem parecer formalísticos e não essenciais, enquadramentos de tipo absolutamente documentário (um redemoinho de vento, o mar, a passagem do golfinho, etc.) mas que na realidade para mim são indispensáveis, porque 'servem' a ideia do filme".

O fluir dos pensamentos e das associações, ao contrário do fluir dos acontecimentos, o fluxo da consciência em vez de heróis individuais, a simultaneidade dos estados de ânimo, estão no centro de *A Noite*. O que é senão um longo, contínuo monólogo interior, o interminável passeio de Lídia no caos da vida citadina antes, e depois na aparente tranquilidade da periferia, se não a imagem caleidoscópica

que ela deflagra, dentro de si, de um mundo desintegrado (e um monólogo interior igualmente belo, artisticamente realizado, talvez já não seja o despertar de Cláudia no quarto do luxuoso hotel de Taormina?). Aqui, como em *A Aventura*, Antonioni demonstra sua alcançada maturidade em espécies similares de análise; aqui a novidade de sua linguagem cinematográfica. Depois do "cinema intelectual" de Eisenstein, a teorização do monólogo interior do diretor soviético feita reconectando-se a Joyce, o cinema psicológico, na nova acepção do adjetivo – pela qual toda a realidade se torna conteúdo da consciência, e as coisas adquirem significado unicamente da experiência física – encontra seu máximo apogeu, supera os resultados de Bresson e do melhor de Bergman. Em Chaplin, em Visconti, pautados na psicologia como era entendida no romance oitocentista, "alma e caráter se contrapõem como polos opostos ao mundo e a realidade, e a psicologia não é senão o relato antiético entre sujeito e objeto, eu e não-eu, intimidade e mundo exterior". Para Antonioni, ao contrário, como na literatura do novo século, de Proust e seus predecessores e seguidores diretos ou indiretos, não importa mais tanto caracterizar a personalidade individual, quanto justamente analisar o mecanismo psíquico em si, descrever todo o aparato psíquico de seus "personagens". A passagem das sugestões que provocam nele autores como Proust às sugestões que encontra em Joyce é o resultado de *A Noite*. Olhando agora para "Ulisses", se descreve o tecido e os motivos de um dia na vida de alguns indivíduos. Esse dia é o verdadeiro herói de seu romance, ou, se quisermos, no sentido mencionado, de seu antiromance. Continua a denúncia da instabilidade, da fragilidade dos sentimentos. Mesmo Giovanni, esse escritor que obteve sucesso, está emparedado vivo dentro de si mesmo, dentro da prisão hermética e sufocante do tédio: perdeu os contatos com a realidade, não se comunica com os outros. Assiste à agonia de Tomás, do amigo escritor, naquela absurda clínica para ricos, um pouco manniana em seus significados (como o sanatório de Davos, que é apresentado como alegoria europeia da grande burguesia; e de resto o San Domenico Palace não remete em seu significado ao hotel de luxo de "Morte em Veneza"?). E logo depois do encontro – que é um adeus – fica disponível para os convidados da doente depravada que tenta seduzi-lo. Vê Lídia, a esposa, depois de dez anos de casamento aparentemente tranquilo,

através de um diafragma que se interpõe como parede divisória. Uma parede igual, invisível, separa Valentina dos outros, e falta-lhe a possibilidade de harmonizar, de fazer coincidir o aspecto externo e interno de sua existência; até ela, já se sabe, condenada a viver do espectro em uma realidade irreal, ou seja, absurda: a impersonalidade opulenta e tediosa daquela cidade, diria Dino de Moravia, adequada ao mobiliário escolhido por seu valor mercenário; o rico industrial seu pai, que como Ettore não acredita em nada que não seja o dinheiro, e exatamente por isso vê na cultura conformista, em Giovanni, um bom negócio: os convidados que remetem mais aos "sonâmbulos" de Broch e aos "demônios", aos "monstros" de Doderer (a imagem, a alegorização dos monstros é semelhante a Fellini por sua amplidão mística). Esses sonâmbulos, em seu desfile na casa em Brianza, como durante a festa do San Domenico Palace, não vivem mais: são marionetes, autômatos, mortos, como Patrícia e Raimondo, Corrado e Giulia.

Antonioni sintetiza ainda mais todo o seu "tempo" no conceito e no termo "o burguês"; gravita em torno do burguês como um satélite de seu planeta. A época heroica da sociedade burguesa está agora definitivamente ultrapassada. Não há mais lugar, possibilidade de existência para a Tilde de La Mole de Stendhal? Até os lindos olhos e Valentina, como os de Tilde, dos quais exala o tédio mais profundo e a desesperada convicção de não conseguir encontrar a felicidade, se fixam em Giovanni; mas este, diferentemente de Julien, é como os outros; com ele também a vida não seria nada além de uma sequência de dias todos iguais, com certeza não é um Danton. (Valentina queria acordar um convidado que dorme: "Vamos acordá-lo; passam as horas, e acontecem tantas coisas". "Não ´verdade", responde Giovanni, "não acontece mais nada"). Para Giovanni e Sandro, o "o coito é estilo de vida, variado, atraente, virulento". Luckàcs sublinha como problema análogo mostrado em Broch, Kafka, Musil e outros, e que é abordado em pouquíssimos casos de impotência física, mas sobretudo de impotência psíquica, de um gozo menos do homem na relação com a mulher, ao invés de uma traição à mulher, que se sente relegada a objeto, cujas qualidades não carnais não são mais apreciadas. Todavia, vale notar que não Antonioni, mas seus "personagens" masculinos desejam essa humilhação: que, ao contrário, a mulher assume, na concepção do autor, um peso maior, uma

validade negada ao homem. Essa reavaliação da mulher inicia, em Antonioni, com *Os Amigos*, com seu encontro não causal com Pavese. Sem dúvida Cláudia é mais receptiva, mais "positiva" que Sandro, e Lídia, a própria Valentina, de Giovanni. Ao contrário da Luiza de Stendhal, que nunca ousara julgar seu marido e nem confessar a si mesma que ele a entediava, Lídia sente a necessidade e tem a coragem de dizer a Giovanni quanto havia descoberto em seu monólogo interior, que termina com a notícia da morte de Tomás.

Lídia é transparente, para si mesma e para o marido; vê nele conformismo e egoísmo; diferentemente de Tomás, que falava sempre dela, Giovanni sempre fala de si, e entende que recebeu sem jamais dar, e que por isso não conseguiu ele mesmo enriquecer. A imagem que ora lhe aparece no espelho não é mais a de um "estrangeiro"; ele é colocado frente à inevitabilidade de reconhecer na carta que escrevera a Lídia e esquecera, e que agora Lídia lê para ele, ali, naquela mancha arenosa, árida, do grande e ora deserto parque da cidade, depois da festa. De frente para esse homem sem qualidade – e a recordação do amor que Tomás tinha por ela e que ela confessa ao marido – Lídia não se sente fiel nem infiel. Não a afeta a corte do "jovem senhor" apaixonado pelo esporte; diferentemente da Tilde de La Mole, não amava seu homem, apenas sentia todas as manhãs que poderia perdê-lo para outra; mas não recorre ao expediente do ciúme para fragmentar em Giovanni o tédio, vivificar nele uma relação interrompida do tédio, para parecer-lhe mais absurda e irreal, ou seja, inexistente (assim Lídia não tem ciúmes de Valentina, e conseguimos compreender sua atitude com a moça, o beijo que lhe dá antes de deixá-la). "Descobri que não te amo mais, e estou desesperada" (lemos em Camus: "Há dias em que se sente estrangeira com aquele que se amava"). Lídia e Giovanni compreendem que ainda estão indivisos, mas não unidos, como diz a Ágata de Musil. Estão se confrontando e entre eles não existe mais nada, verdadeiramente nada "como talvez nos espaços siderais não há nada entre as estrelas, separadas, umas das outras, por bilhões de anos luz" (Moravia). Ela não pergunta, como Cláudia a Sandro, "Você me ama". E como Sandro, Giovanni não responde: "Te amo". "Diga-me que não me ama mais" grita, quando o marido, seguindo seu "estilo de vida", recorre ao abraço físico, violento, para se atordoar da realidade da qual se lembrou. A resposta "fique quieta, fique quieta", enquanto ele a abraça

e rola na areia, é a confirmação de uma tentativa inútil, e de uma não menos inútil hipocrisia. Essa tentativa extrema está destinada a falhar, já está falida, porque não pode realizar um estado pleno, uma unicidade irrepetível. "Você está lá e eu estou aqui", e ele também sente que entre eles não existe nada; e pensa que deve "atravessar, transpor, e em suma, romper esse nada" com o gesto de seu corpo que se joga sobre o dela, "como se, tomando-a naquele momento, pudesse se iludir, depois da falência da posse psicológica, possuí-la através da posse física". A posse é impossível. Tentar ainda ficar juntos, como Giovanni propõe, seria, no melhor dos casos, piedade.

Este último filme de Antonioni, longe de superar com um movimento de avanço o precedente, torna a "aventura" uma mísera conclusão. Os dois alvoreceres que abrem e fecham o dia de Lídia e Giovanni, sugerem a "noite". Ainda que se entendam, comuniquem, sejam transparentes a si mesmos; mas o resultado é ainda mais triste que a incomunicabilidade, ainda mais sem esperança. A dúvida expressa por um Renan ("Talvez a realidade não seja triste") e por Rimbaud ("Aquilo que não sabemos talvez seja horrendo"), se revela aos Pontano como uma certeza. O grito de Lídia, a desesperada constatação de quanto ela sabe, é uma aceitação voluntária da morte que somente um homem com a alma já morta pode lhe dar: um suicídio como o de um Sorel ou um Verdoux, mas, ao contrário, bem mais decisivo: aqui ele não assume o vasto significado do protesto perante o mundo. Neste ponto reaparece, mais urgente do que jamais, a pergunta: *A Aventura* é um romance, um antiromance histórico, ainda antes de *A Noite*? Pergunta-se pois se o destino desses dias-noites, desses homens, concentram a crítica do presente, de todo o nosso presente, deixando-o plenamente histórico, ou não tanto de um presente particular de uma determinada sociedade ou classe: se histórica é a solidão que ele nos descreve, de um determinado momento, e portanto contingente, transitória, ou entendida como estável, imutável e externa por princípio. Não há dúvida que em Antonioni o sentimento da vida se baseia na sólida persuasão wolfiana que "a solidão não é nada de raro ou singular, algo peculiar somente a mim e a poucos outros, mas o fato inelutável, central da existência humana".

Antonioni supera, no sentido laico (rejeitando, portanto a Graça, o "milagre"), o problema da incomunicabilidade, a teoria

kierkegaardiana segundo a qual todo homem vive em um desconhecido impenetrável para outros homens, imperscrutável para qualquer força humana; esse problema ele resolve todavia exclusivamente no âmbito de poucas pessoas, as quais, quando têm uma relação, permanecem não menos desesperadamente sós. Assim compreendida por Cláudia e Sandro, Lídia, Valentina e Giovanni; em sua essência estão definitivamente do mesmo modo sozinhos, existem apenas em função de si mesmos. É óbvio que aqui também nos deparamos, ao menos nas intenções do autor, com o "romance absurdo" de Camus, segundo o "Mito de Sísifo e de Sartre. O absurdo, finalmente, é também para Antonioni toda a condição humana. "Estrangeiro" é o homem frente ao mundo: "nascido no exílio", "morre no exílio"; e morre enquanto não há amanhã em um universo repentinamente privado de ilusões e de luzes (Lídia se suicida, mas seu "suicídio" é impotente em comparação ao "homem absurdo" que, como Giovanni, "quer viver sem ilusão, sem ao menos resignação"). Com certeza, como em Camus, em Antonioni não existe resignação, mas o reconhecimento fora dos limites do pensamento humano. À pergunta "Como viver?", colocada por Tchecov, e, na esteira de Tchecov, de Mann de "Morte em Veneza", até Antonioni responde: "Não sei". Todavia, a sua não é a razoável pergunta Tchecoviana. A solução do problema, dizia o escritor russo, é diferente de uma boa impostação do próprio problema: "somente esta segunda é obedecida pelo artista; um artista deve ser não o juiz de seus personagens e daquilo que dizem, mas uma testemunha apaixonada".

Antonioni quer ser uma testemunha mais acrítica que apaixonada; "impossível". Em sua nova "aristocracidade" de artista, rejeita, ao lado dos escritores de maior destaque e consciência da vanguarda, a pretensão, que considera "arrogante", representar uma perspectiva; em seu lugar, ou seja, de uma perspectiva como princípio de seleção do essencial, coloca exatamente uma condição humana eterna e imutável por princípio, um nivelamento das possibilidades abstratas e não concretas, o divórcio entre as aspirações do homem versus a unidade e o caráter *finito* de sua existência, a vaidade de seus esforços (de Cláudia, Valentina, Lídia, Sandro e Giovanni). O que é média, que aparece na média, torna-se nele típico; uma sociedade, a sociedade, uma classe de todos os homens, e mesmo nessa sua imagem da sociedade é um completo equívoco, não existem exceções (senão as

relativas, que são vistas). A negação de qualquer desenvolvimento, de qualquer história, e portanto de qualquer perspectiva, torna-se uma marca da penetração da essência da realidade, de uma estaticidade como forma da realidade (como, por exemplo, em *A Aventura*, a escolha de uma ilha árida como Lisca Bianca, e da Sicília, consideradas indispensáveis, até mesmo essenciais em sua interdependência com os "personagens": ambientes que, melhor que outros, podem oferecer a alegorização de um mundo parado e imóvel no tempo: uma Sicília não como é hoje, efetivamente, mas tal qual deveria permanecer como na Lampedusa de "O Leopardo"). Essa redução dos acontecimentos histórico-sociais à estaticidade, a imobilidade a algo de imutável, essa negação da perspectiva, fazem com que os homens e as mulheres de Antonioni não tenham um "de onde" e um "aonde" (uma aspiração com objetivos possíveis, concretos). Pouco sabemos do passado de Sandro, nada ou quase do passado de Cláudia e de Giovanni. Sabemos que Giovanni é rico; e Cláudia diz ter tido uma infância "ajuizada, porque pobre". Em Visconti, exatamente porque pertence a uma corrente oposta, a proveniência e a direção dos personagens são mais claramente reconhecíveis, e efetivos; apesar de conseguir se emergir, como em *Rocco e seus Irmãos*, no inferno burguês de nossos dias, as deformações da nossa vida aparecem nele como deformações claramente especificadas, reconduzidas às raízes. É, portanto, a impostação do próprio problema que difere da impostação tchecoviana, que é "boa", satisfatória. Não é por acaso, por exemplo, que precisamente em Tchecov, a má sorte e a solidão fossem o inevitável destino dos bons, e que Sorel e Verdoux, Shadhov e 'Ntoni sejam os vencidos-vencedores – e portanto opostos aos vencidos-vencidos de Antonioni – ou seja, indivíduos que não se submetem ao absurdo da vida burguesa, mas reconhecem a falsidade e a íntima insustentabilidade da ideologia capitalista, e arriscam e encontrar, cada um a seu modo, uma via de escape de suas antinomias: rompem, no plano poético, o "falso dilema da subjetividade impotente e da objetividade absurda e infame". Com menor tipicidade efetiva, historicamente determinante, a "noite" de Antonioni não é mais uma desgraça acidental, o anel de um longo episódio assustador, uma etapa da vida humana; ela, como vimos, não conduz a qualquer futuro: o futuro, com escreve Flaubert em seu epistolário, "é o que há de pior no presente, e todo presente é

irrelevante e vazio, e assim foi no passado, quanto era presente". Daqui, em última instância, a angústia como entidade atemporal absoluta, como sentimento central do mundo, como condição terrível e única do existir. "A história universal segundo o tédio", pensa Dino di Moravia, "era baseada em uma ideia muito simples: não o progresso, nem a evolução biológica, nem o fato econômico, nem qualquer outro dos motivos que, geralmente alegados por historiadores de diversas escolas, era a motivação da história, assim como o tédio". Que mesmo Antonioni fique "entusiasmado com esta magnífica descoberta", já vimos; e no mérito é probatório em *O Grito*, onde o ambiente, a "classe" social a que o protagonista pertence muda, exatamente para sustentar que mesmo "alhures", até ali, o presente é mesmo e igual (e não apenas sobre o plano da fragilidade sentimental; onde, de resto, e deliberadamente, não se distingue entre educação exatamente sentimental e educação dos sentimentos, ou "consciência dos deveres políticos, sociais e morais do trabalhador").

Não há dúvida que as ideias – estas ideias – sejam para Antonioni os fatos. Mas diferentes, em relação àquelas, podem ser os resultados nas obras individuais, em determinados filmes seus. A visão subjetiva, irracional de um autor nunca é "julgada dogmaticamente". Nele, as questões não resolvidas do ponto de vista teórico-subjetivo podem, observa com razão Luckàcs, se transformar na obra, como contradição da própria vida, em um conteúdo orgânico, tendente à unidade, artisticamente homogêneo, para determinar realisticamente a forma. Assim se entedia com o exame, com a individualização de Antonioni como autor pertencente a uma tendência exata, passemos ao exame, em espécie, do "momento individual" de *A Aventura* e *A Noite*, percebemos como nesse momento individual a essência histórico-social se manifesta, embora em uma determinada medida e grau, dentro de determinados limites, exatamente porque as duas obras refletem acontecimentos ocultos em uma estaticidade que postula, mais que tudo, desdobramentos no tempo (a necessidade objetiva de tais desdobramentos), no momento mesmo em que a intuição subjetiva e irracional do diretor parece, na verdade é, voltada para o oposto. A generalização e atemporalidade, em virtude de detalhes realísticos, tendem a assumir um lugar e um tempo, a sua autenticidade. Esses detalhes realísticos, em *A Aventura* e *A Noite*, remetem de fato – rejeitando as "aberturas" místicas de Fellini – a

uma realidade social burguesa (no segundo, sem dúvida, ao neo-capitalismo: o industrial), ao seu estado "aqui e agora"; compõem, com imagens vivas e concretas, uma galeria de "sonâmbulos", de figuras de surpreendente robustez, mesmo ali, onde se movem e agem como marionetes, exatamente porque assim se movem. É aqui, na psicologia estática, na indagação psíquica dessas figuras que o "realismo" documental coincide com um adequado simbolismo, que se transforma em climas e atmosferas (os redemoinhos de vento, o mar, a alvorada, os homens que "assediam" Cláudia na praça de Notto, a "demonstração" dos machos sicilianos perante a pseudo atriz-escritora, a cidadezinha abandonada, a farmácia, o improvisado aparecimento dos coroinhas em *A Aventura*; e em *A Noite* a luta dos "teddy-boys", os jovens com os rojões, o parque deserto no final). Antonioni, que inegavelmente pertence à categoria dos grandes criadores de imagens, atinge aqui um perfeito acordo entre a descrição externa e a descrição dos sentimentos, suas mudanças, um equilíbrio e unidade entre os ambientes e as almas; seu estilo se revela tanto *sob* quanto *dentro* dessas imagens, em um movimento interior que "adota suas regras e sua ordem: a ordem e o movimento dos próprios pensamentos, que entra nos próprios pensamentos". (Flaubert). Essa coerência estilística está melhorada, não muda em Antonioni: agora ele diferencia o ritmo das frases, da montagem sem corte passa para a montagem com cortes, mas temos a mesma impressão de "monotonia".

Ainda que na tendência naturalística, simbólica e alegórica com que esses dois filmes, mais que outros seus, sucumbem (mesmo o livro que leva Giovanni ao sucesso tem um título emblemático: "A Estação"), Antonioni demonstra assim saber o que seja a arte. Faltam nele, aqui – diferentemente de Resnais – os modos formalísticos, técnicos, amaneirados e literalmente retóricos de exposição do conteúdo formal, a rotina mecânica e experimental da assim chamada "nouvelle vague", inclusive Godard. A invenção de meios expressivos, ou melhor, a elaboração, em termos cinematográficos, dos inventados na narrativa mencionada, é a base poética de *A Aventura* e *A Noite*; e, juntos, a evidência sugestiva do mundo objetivo nele descrito; uma sugestão que não remete ao "fascismo" do pessimismo, mas à reflexão, e antes ainda provoca uma reação no público atento, ativo. "Esta noite", anotava Flaubert, "estou tão esgotado que não arrisco a

pegar a pena: é o resultado do tédio que adquiri com a vida de um burguês. O burguês me torna fisicamente intolerável. Vou começar a gritar". Não o enorme susto, diz Adorno; mas a sua obviedade. A obviedade dos homens sem qualidade (Sandro, Giovanni, etc.) e das realidades sem homens, de seu aparato psíquico, dos motivos e tecidos com que é feito o dia dos "sonâmbulos", sua noite, sua inclinação para comportamentos impulsivos; a obviedade do nexo entre a crise da arte que não significa possuí-la, mas "equivale à pintura" (e à literatura) "pornográfica, isto é, uma não posse".

Se portanto a descrição, e em seguida a crítica da estrutura e da família burguesa, não é conexa – nas intenções do autor – com um "onde", não contempla as forças novas, e contudo vitais, algumas das quais operam no seio da própria burguesia, ou seja, "aqui e agora" que é também e sobretudo um período de lutas culturais, de contrastes entre concepções antagônicas da vida; se o imediatismo da descrição se exprime no que Antonioni vê, na sua experiência subjetiva, a evidente recusa do mundo e das estruturas burguesas, nesses dois filmes, lhe permite olhar o seu "presente" sem esperança, sem ilusão, mas também sem medo. O que equivale a uma interrupção da angústia "cega e aterrorizada frente à realidade". Ao descrever a liquidação do presente, além do qual o diretor nada iria nos oferecer, os dois filmes postulam implicitamente a necessidade de uma superação da angústia como entidade atemporal absoluta, colocam a questão se o problema seria ir em sua direção ou não – realisticamente – afastar-se dela. "A Aventura" permanece assim concluída e ao mesmo tempo aberta, suspensa; e não se deve excluir que Antonioni, mais cedo do que se imagina, dê uma virada, que em uma realidade menos circunscrita, mais objetiva e dialética, ele descubra um caráter, uma tendência que o próprio conformismo combate e que desejamos acentuar e favorecer.

"Quando se escreve bem, há contra si dois inimigos", observa Flaubert. "I. o público, porque éobrigado a pensar; fica obrigado a um trabalho; II. o governo, porque sente em nós uma força, e o poder não ama outro poder". (Vale lembrar que o estilo, para Flaubrty, é apenas uma maneira de pensar, que se a consciência for fraca, nunca se escreverá de maneira eficaz). Certamente os filmes de Antonioni são particularmente difíceis, e está nele a intenção de "explicar", de pisotear a moral corrente, a hipocrisia. Mas o público,

uma boa parte do público, hoje quer pensar, ao menos quando vai assistir um filme artístico. Como se verificou nesses últimos meses, e recentemente também para *A Noite,* o verdadeiro e mais temível inimigo permanece um só.

DEBATE SOBRE O ECLIPSE

Enzo Paci

Publicado em Carlo di Carlo (ed.), Michelangelo Antonioni, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1964, pp. 87–118. Tradução de Diana Margaret Barnsley

Aqueles que frequentaram minhas aulas husserlianas este ano – e as que no ano passado dedicamos à "Crítica da razão dialética" de Sartre – entenderão facilmente porque nos interessamos por *O Eclipse* de Antonioni. De certo modo trata-se de um exercício sobre Wittgenstein, poetas negros, livros de Fanon e de Lévi-Strauss. Mas se falarmos de filosofia em relação a *O Eclipse*, não é porque esse filme seja filosófico e tampouco porque seja deduzido de teorias filosóficas. Preferencialmente, acreditamos, nossa atitude filosófica nos permite compreendê-lo como obra de nosso tempo, no que se refere a "nós", que estamos no presente atual, do qual devemos sempre partir. De qualquer modo se usarmos termos filosóficos tentaremos explica-los. Na realidade não se trata apenas de termos filosóficos: um filme de sucesso nos torna diferentes do que somos, requer que nós um fazer, uma *praxis*.

Para facilitar, ao menos no início, começaremos por recordar que, como nos filmes precedentes de Antonioni, e por economia nos limitamos à *A Aventura* e *A Noite*, o novo filme também conta a estória das relações entre um homem e uma mulher. Uma relação a dois, que logo é a três, e que termina por implicar relações mais vastas. Relações entre sujeitos, com todos os problemas inerentes, – com toda a dialética desse campo que costumamos chamar de campo da *intersubjetividade*. Este último filme é o resultado de todas as experiências anteriores de Antonioni. O que fica logo claro é um tema que, se antes estava presente no fundo, agora aparece em primeiro plano. Quando os sujeitos, em suas relações, não se entendem, cada uma delas faz da outra um objeto. Trata-se de uma *desubjetivação* ou de uma *objetivação*. A coerência do novo filme, sempre encarnada nas imagens e no ritmo das imagens (ritmo que constitui a verdadeira trama), está no fato que os personagens se tornam objetos-coisas e, ao final desaparecem. Poder-se-ia dizer que O Eclipse é o eclipse dos

personagens e, portanto, dos sujeitos. O desaparecimento dos sujeitos acontece progressivamente, em um crescendo confiado às escansões figurativas do tempo, à gradual acentuação da "coisificação". Uso este termo no sentido técnico preciso como o usa Marx, no sentido, portanto, da *Verdinglichung* (vale lembrar que a este tema Luckàcs dedica o quarto ensaio de "Geschichte und Klassenbewusstein").

Verdinglichung: ou seja, redução a *Ding*, a coisa. Se a coisificação ou, em geral, a objetivação, é uma palavra, ou uma fórmula, não precisamos – e tampouco precisamos para o filme a que ora nos dedicamos. Mas se a fórmula é preenchida com o que realmente acontece no filme então ela vive. Não se trata mais, então, de uma fórmula.

O que substancialmente me parece revelar-se no filme, como disse, é a dificuldade da relação a dois. Essa dificuldade se apresenta logo na cena inicial, na qual Vittoria abandona Riccardo, com quem tivera uma relação duradoura, para encontrar-se depois implicada em uma segunda relação que, por razões diversas, é tão impossível quanto a primeira.

A incompreensão entre os personagens se desenvolve em gestos que afloram do fundo das coisas entre as quais eles vivem. As coisas adquirem um relevo muito forte. Digo coisas, mas poderia dizer ambientes internos, por exemplo, o apartamento de Riccardo no qual acontecem as primeiras cenas, ou o apartamento de Vittoria, ou o apartamento em que Vittoria vivia com a mãe, ou aquele do outro protagonista, com o qual Vittoria tenta uma segunda relação, ou seja, Piero. Ou penso nas casas, vistas não só no interior, mas também do exterior, e penso na periferia, na cidade. É certamente uma razão pela qual os personagens do filme estão ligados desde o início ao relevo que assumem as coisas. É exatamente esse fato que me leva a falar de *desubjetivação*. Os personagens, ou os sujeitos, chegam, através da impossibilidade de sua relação, ao silêncio da voz humana, a um grito que não é mais um grito, porque agora está embalsamado na perseguição das imagens em direção a uma perda final de significado, perda tanto mais significativa quanto mais contém em si evidentes os traços de uma estória humana falida.

Tudo o que disse se liga no filme a uma certa estrutura do ambiente atual, da cidade, da nossa civilização, do momento histórico presente. Um momento da história do homem que tem importância decisiva,

exatamente porque nele está bem claro o processo de redução do homem, do sujeito, à coisa.

A coisificação me parece então o sentido fundamental, o tema principal do filme. O filme fica fácil se assistido por este ponto de vista.

Comecemos pelo fim, porque evidentemente é o ponto mais claro, o que mais afeta o significado de todo o filme. No final, eu dizia, não há mais personagens. Os dois protagonistas, Piero e Vittoria, marcam um encontro. Mas a esse encontro, que se daria no local usual em que se viam, não vão nem ele, nem ela. Então, no final, os dois personagens, os dois sujeitos, não estão mais presentes como sujeitos. O local em que costumavam se ver aparece vazio, vazio dos dois seres humanos que ali deveriam se encontrar. Nós o reconhecemos porque apareceu durante todo o filme, porque apareceu como cena de toda a estória. Mas dos personagens não sobrou nada. Reconhecemos determinada rua, uma lata d'água onde Vittoria jogara aquele pedacinho de madeira, e revemos uma caixa de fósforos ao lado daquele pedacinho de madeira. Mas os gestos daquele ser humano que era Vittoria não estão mais lá: somente as coisas restaram. Revemos todo o bairro que aparece em sequencias rigorosas nas quais os testemunhos póstumos do encontro malsucedido se anulam até mesmo como testemunhos. As coisas se tornam cada vez mais coisas. Coisas fabricadas pelo homem e coisas de todo não fabricadas. Tijolos, por exemplo. Uma das cenas mais típicas é aquela em que Vittoria passa por trás de uma pilha de tijolos. Mas antes se vê os tijolos e depois o personagem. O personagem ainda está lá, mas os tijolos, como coisas, prevalecem, até não haver mais personagem. Este é apenas um exemplo: a mesma temática é encontrada em todo o filme.

A estrutura intertemática é muito estreita. Mas é sempre a temática da relação com o outro – é sempre o problema que, na sua forma mais simples, se coloca como problema do "casal", no sentido fenomenológico da *Paarung*. Os dois sujeitos, não conseguindo se entender de modo a sentir-se um no outro (*Ineinander*), terminam por se dissolverem progressivamente nas coisas e não mais agir sobre elas. É um ritmo muito forte, um ritmo contínuo no filme, um ritmo seja musical ou visual, não apenas porque há notas musicais especiais, mas porque é musicalmente que acontecem e se ligam as imagens.

É preciso perceber, eu dizia, que o movimento no sentido da coisificação acontece desde o início. Quando começa o filme, vemos Riccardo, o primeiro amigo de Vittoria, abandonado sobre uma poltrona, imóvel. Até as relações de movimento de um personagem em relação ao outro e em relação ao fundo são características. Riccardo está parado e è Vittoria que anda para cá e para lá. Vittoria aparece em frente a uma parede, ou junto a uma porta, como se quisesse abraçar essas coisas ou identificar-se com elas. Os primeiros gestos de Vittoria são gestos que diria "coisais". A discussão entre os dois, que durou a noite toda, levou ao silêncio. A luz elétrica ficou acesa. Há cortinas e não se vê que já amanheceu. Os dois estão fechados no apartamento que os aprisiona. Vemos quadros abstratos, livros – alguns espectadores reconhecerão entre eles "A destruição da razão", de Luckàcs. Vemos certas revistas. É claro que Riccardo é um intelectual de esquerda. Um intelectual que, mais do que agir, discute e se abandona à análise. Quero dizer que ele não é apresentado sob um aspecto necessariamente positivo. Em todo caso falta a Riccardo a compreensão. Os dois se deixam. É Vittoria que quer deixá-lo, mas no fundo Riccardo não faz nada realmente para impedi-la. "Eu só queria lhe dar felicidade", ele diz. E Vittoria: "Mas a felicidade eu já tinha antes". Agora que foi analisada e posta em discussão, pensa Vittoria, não há mais felicidade. É um tema interessante. Não se pode discutir a felicidade. Mais tarde Vittoria dirá a Piero: "Para se dar bem não é preciso se conhecer, talvez nem precise querer-se bem". Vittoria rejeita a discussão infinita, a análise que se perde na *repetição serial*. Em Piero ela irá buscar um homem que não discute, mas que age. Mas mesmo com Piero a relação será impossível. Piero também termina na repetição serial, no encerramento, na incompreensão. Nele, a falta de discussão se torna falta de consciência, liberdade ilusória da respectiva serialização dos atos. Toda a sua aflição está a serviço do dinheiro e de uma sociedade que o mantém escravo dando-lhe mesmo a impressão de ser seu próprio patrão. As coisas se transformam então em mercadorias e transformam também o homem em mercadoria.

O que é importante, insisto, para a coerência do filme, é que tudo isso aparece desde o início, quando Vittoria se aproxima das coisas e as toca, quase tentando de se anular nelas, no silêncio agora insuperável. Parece que deseja se tornar um cinzeiro ou uma estatueta abstrata, para

escapar de discursos irreais que se repetem ao infinito. Procura uma realidade. Mas termina por encontrar em Piero uma realidade plena de consciência, que exatamente porque sem consciência da situação econômica e social, se transforma em felicidade fetichizada.

Vittoria quer sair do apartamento de Riccardo. Mas como esse apartamento é o fundo no qual se revela a falta da subjetividade, por todo o filme não consegue superar essa falta que é incompreensão e solidão. Os vidros da janela lhe restituiram o rosto. É inútil abrir as cortinas. Até as árvores, à luz crua do amanhecer, estão imóveis. Mais tarde se moverão, e no final, na última vez em que vemos Vittoria, parecerão quase o sinal de uma extrema esperança de liberdade.

Neste filme de Antonioni o ambiente é realmente a *exteriorização* da relação subjetiva entre os personagens, assim como os personagens são a *interiorização* do ambiente. Sua relação humana desapareceu: nos gestos serializados, nas ruas da cidade, na Bolsa. O exterior tornou-se sua alma. Deixarem-se ou não se deixar? Vittoria espera conseguir liberar-se deixando Riccardo. Com Piero porém se sente ainda mais prisioneira. Mesmo ficando com Piero se repetem, *em série e ao infinito*, sempre os mesmos gestos. Mas repetir ao infinito os mesmos gestos é inútil: encontrarem-se novamente ou não é a mesma coisa. Tanto faz não ir ao encontro. Fica a água da lata que se esvazia, a água que escorre sobre um terreno que um pintor contemporâneo chamaria de informal.

O informal e a desagregação não são porém um truque ou um jogo no filme de Antonioni. Nos ensinam que a incompreensão nos conduz à desumanidade. A meu ver, indiretamente, o filme nos obriga a tomar consciência da objetivação para ficarmos diferentes do que somos hoje, para nos tornarmos homens, para não nos dissolvermos nas coisas e nos objetos. Nos ensina o *retorno ao sujeito*.

O tema fundamental do filme se representa em múltiplas variações: trata-se de uma estrutura polifônica. Os episódios estão conectados pelo interior e não pelo exterior e interior é sua necessidade.

É uma variação necessária do tema fundamental do filme que Vittoria, depois de ter deixado Riccardo, corra para a Bolsa. É inevitável que a mãe não a entenda, porque em si mesma há somente a Bolsa, porque ela *interiorizou* a Bolsa. O verdadeiro senhor é o dinheiro. E o dinheiro transforma os homens em máquinas ou animais e essa transformação em máquinas ou animais faz parte

do processo que conduz à coisificação. Os personagens da Bolsa se agitam como símios. São presas do jogo. São elementos de um jogo não mais humano, mas *abstrato*, pelo qual são dominados. Marx diz justamente que o homem que vive em uma abstração ou que é obrigado a viver como se fosse uma abstração, é uma máquina ou um animal. Quem domina a Bolsa? Os verdadeiros grandes patrões são inatingíveis. E os patrões menores são escravos mesmo quando se têm como patrões.

Estão ausentes os operários. É verdade. Também estão ausentes todos aqueles que tomaram consciência da alienação da qual são vítimas. Sabemos que com a tomada de consciência nasce o *grupo* que se rebela contra a alienação. Mas para todos, agora, o importante é mesmo a *tomada de consciência*: e é para isso, me parece, que pode contribuir o filme de Antonioni, enquanto solicitação de uma desmistificação de nossas ações objetivas e alienadas.

Na sua relação com Piero, Vittoria parece atraída realmente pelo mistério da Bolsa, do jogo abstrato do dinheiro. Fica quase fascinada por um velho senhor que perde tranquilamente cinquenta milhões. Certamente não é o homem que a atrai, mas seu aparente mistério. Ela o segue para ver o que faz. O homem vai a uma farmácia, compra um tranquilizante, pede um copo de água mineral em um bar, e traça misteriosos sinais em um pedaço de papel. O que será que escreveu? Vittoria se apodera do pedaço de papel. O homem desenhou apenas florezinhas. E o pedaço de papel serve de ventarola quando depois Vittoria fala com Piero. É quase um ponto de passagem para a nova aventura. Lembrei esse episódio para chamar a atenção, e é um exemplo entre outros possíveis, da coerência dos episódios do filme.

Também na casa da senhora do Quênia, Vittoria tenta escapar. Árvores pintadas, animais, danças negras, Vittoria tenta tornar-se negra, uma negra vista segundo e esquema da sociedade capitalista. Os negros não discutem. "Provavelmente não se questionam sobre o problema da felicidade", diz Vittoria, Mas a senhora do Quênia a traz brutalmente de volta à realidade, ou seja, ao problema do colonialismo que reduz ou tenta reduzir os homens a coisas ou animais. O episódio do avião entra na mesma atmosfera e talvez valha lembrar que quando Vittoria desce do avião encontra negros verdadeiros, agora reais, não míticos e impenetráveis.

É claro que Vittoria tenta se esquecer na dança negra, que nela desperta a animalidade, um jogo sem consciência. Com Piero se comportará do mesmo jeito. É importante que o espectador conecte todos esses elementos e se habitue a vê-los na concretização das imagens, no significado das imagens.

Até a morte aparece no filme. Na primeira vez interrompe a agitação simiesca dos investidores e dos operadores de bolsa, que são muito mais simiescos do que os negros que senhora do Quênia define, precisamente, como símios – e uma segunda vez no episódio no qual é recuperado um carro roubado de Piero por um bêbado. Se entrevê o cadáver do bêbado, de um homem qualquer, de um homem que com um gesto dá a entender que não sabe mais quem é e não conhece mais nem o significado da própria vida nem o da vida dos outros. Para compreender, no filme, a razão da presença da morte, basta pensar no fato que a morte não é nada mais que a forma extrema da coisificação. E quanto ao bêbado, que é *um homem como tantos outros*, nos dá o sentido do anônimo. Tornar-se anônimo também é uma degradação da nossa humanidade. Cair no anonimato significa fugir de si mesmo, não se reconhecer mais na própria individualidade e na estória da nossa época. É significativo que no filme de Antonioni, antes de os personagens desaparecerem, antes que restem apenas as coisas, vemos passar dois personagens anônimos, personagens quaisquer, homens sem individualidade.

Tentei sugerir qual é para mim o sentido real do filme de Antonioni. Não pude fazer uma análise completa, como o filme na realidade mereceria: mas nisso pensarão os jovens que agora têm a palavra.

Estes debates que estamos fazendo sobre Antonioni são uma reflexão sobre a nossa crise atual, crise social – mas não de uma sociedade abstrata, separada do indivíduo concreto (lembro a frase de Marx: "Não é necessário fixar a Sociedade como uma abstração frente ao indivíduo"). Se uma sociedade se reduz a coisas ou mercadorias, esse fato não é externo para nós – penetra na intimidade de nossa vida. Mesmo o amor, ao invés de uma relação entre sujeitos torna-se uma objetivação recíproca. Isso não só em relação à dialética do *autrui* do qual por exemplo, Sartre falava há anos, mas também em relação ao fato, sobre o qual insiste o mesmo Sartre, que nós *tomamos consciência* de nós mesmos e da situação em que estamos, a partir da objetivação que é imposta.

Liliana Valcarenghi disse que depois da consciência da nossa objetivação, para nós deve começar uma nova vida que encontre o próprio significado, que rompa a repetição e a serialização. Como se sabe, para Sartre, é assim que se constituem os grupos. Não fala deste filme de Antonioni, como não fala do homem livre da abstração (no sentido em que Marx diz que "trabalhador" é uma abstração e não um homem, ou uma "mônada concreta", para usar a linguagem de Husserl). Mas nós nos interessamos por isto. Realmente a descrição de Antonioni pode ser um dos pontos de passagem para uma rebelião contra a série, a negatividade, ao eclipse atual do ser humano.

Se Antonioni nos deu um filme sobre a coisificação, significa que não é vítima daquilo que representou. E na realidade é toda a nossa civilidade, e cada um de nós na primeira pessoa, que deve liberar-se da coisificação.

Ida Bona tomara o termo *Paarung*. Era uma referência precisa de Husserl e à complexa dialética do *eu* e do *outro*. É importante chegar a compreender que o outro não é um estranho, mas um sujeito na primeira pessoa, como eu. É um caminho laborioso e difícil pelo qual pode se começar pela *Paarung* homem-mulher, mas que depois passa a uma relação a três, em série, e, por fim, ao grupo que rompe a série. Por isso os sujeitos na comunicação devem perceber a própria estória e os homens podem reagir à coisificação partindo da consciência da situação histórica retornando à subjetividade, não no sentido intimista, privado e psicológico, mas no sentido do qual falou Daghini. É por isso que a estória de cada um de nós está numa situação e é uma "totalidade", como diz Bonomi.

A propósito do abstrato, lembro ainda os passos dos "Manuscritos econômico-filosóficos" de Marx, nos quais é dito que o homem concreto é obrigado a viver como se fosse abstrato. Como uma coisa, repito, ou como um animal (Marx dá o exemplo de um cavalo). Isto se aplica ao declínio da relação humana não só quanto às coisas, mas também na relação animalesca. É verdade, então, que o não reconhecimento do outro depende, originariamente, de não querer aceitar a mim mesmo na primeira pessoa. Não reconhecendo a minha subjetividade concreta não posso reconhecer que o outro é um sujeito na primeira pessoa da mesma forma que eu. As observações de Gambazzi são críticas ao filme ou interpretações?

Assim certamente você evoca o problema da intencionalidade, de Husserl a Sartre, e a tudo isso que nós tentamos desenvolver aprofundando tal problema, Até mesmo "o significado" faz parte integrante da temática da intencionalidade. Mas é uma temática muito vasta e complexa para que seja possível falar sobre isso aqui exaustivamente.

Marienbad é portanto negativo exatamente em relação ao problema do tempo. Mas a propósito do tempo e do espaço gostaria de observar que é verdade que se pode falar de uma espacialização do tempo como perda da situação, da presença, de "nós" mesmos na presença. Tudo parte de fato de "nós". Mas esse uso do termo espacialização não indica que o espaço seja em todo caso negativo. É um "espaço vivido" como um "tempo vivido": ambos fazem parte do mundo material, experimentado pelo sujeito concreto, do modo material que é dominado por causas "circunstanciais" – como Husserl escreveu no *Ideem II*. O problema está ligado ao que Sartre nos diz da *praxis inerte*.

Husserl fala sobre isso rarissimamente e não a relaciona com a necessidade. Mas é a análise da necessidade que une a fenomenologia do marxismo.

Voltemos a *Marienbad*. Eu e Ida Bona, que passamos alguns anos estudando os escritos de Husserl sobre o tempo, mal vimos esse filme, fizemos a mesma observação. O tempo de *Marienbad* é análogo àquele que Husserl critica, erradamente ou com razão, em Brentano.

É um tempo que não se dilata, no qual o indivíduo não se constitui e não vive a história. Não é à toa que Brentano dizia que o passado e o futuro são "fantasias". A irreversibilidade e a necessidade econômica nos fazem viver, ao contrário, no mundo real. De resto, a *l'école du regard* fala da fenomenologia, mas a trai. O homem não é um mero observador, eis que radicado no próprio corpo como órgão de todos os órgãos de sentido e na matéria. E tampouco o mundo é puro objeto da visão se nós vivemos nele e se ele sempre "vem primeiro" em uma concretude e em uma tonalidade da qual a visão é apenas um lado abstrato. Estamos desde sempre no mundo, no *Vorgegebene Welt*, como diz Husserl. Talvez também Merleau-Ponty, em seus últimos escritos, tenha insistido muito sobre a visão. Me parece, portanto, que até Buchor tenda a esquecer as sugestões fenomenológicas de onde partiu, e arrisque de um lado a objetivação

e de outro lado a projeção de uma abertura e um apelo à liberdade do espectador que na realidade são ilusórias.

Para o tempo, especialmente, o importante é certamente a irreversibilidade. A verdade é que só se atinge a liberdade partindo-se da necessidade. A liberdade é dialética e não pode ser resolvida em um jogo literário. É a dialética pois que conta: não existe uma fenomenologia e não existe uma antropologia sem dialética: por isso consideramos tão importante a *Critique de la raison dialeticque.*

O filme de Antonioni é dialético porque, repito, pode nos ajudar a compreender a nós mesmos e o mundo a partir da objetivação. Essa consciência coloca em primeiro plano o que em nos é negado. E o que a objetivação nega em nós é a própria humanidade, o caráter "comum" a cada homem, o *Gattungswesen* a que se refere Marx. Por essa razão a estória de um casal que, condicionado por uma determinada situação social, não se entende, é a história de nós todos enquanto homens. É isso que o marxismo, de acordo com os seus textos mais autênticos, deveria reconhecer hoje.

O "Nós" pode determinar uma das possíveis distinções entre o marxismo dogmático e o marxismo crítico. Trata-se sempre do retorno à subjetividade, um retorno que, se não estiver mascarado pelas palavras, se não se torna uma ideologia, é um revestimento abstrato de ideias, se impõe como uma *praxis*. Não se trata de um raciocínio analítico nem de uma dedução. Se o filme de Antonioni, como tantas outras expressões da situação atual, pode ser compreendido servindo-se da nova filosofia, não é, repito, porque seja um filme filosófico. A fenomenologia e a nossa fenomenologia em especial, não é, de fato, uma construção de conceitos não enraizados na estrutura viva e condicionante da experiência. Coincide como o que todo homem vivencia diariamente. Por essa razão o que ela diz, seja com um romance, um filme, e pode-se dizer com meios tais mesmo que os autores do romance ou do filme não conheçam a fenomenologia. A fenomenologia não está no discurso formal, não é apenas uma questão de palavras. Faz-nos sentir como necessário o esforço por uma mudança radical do homem e da situação histórica. A arte, hoje, enquanto vive esse autêntico esforço, é uma *praxis*, como são *praxis* todos os processos de interiorização e de exteriorização. Dizer pois que o que importa em um filme e em um romance é apenas a forma estilística não significa nada. A forma sozinha não

existe e se move sempre em uma totalização em curso, na qual o homem está inteiramente envolvido. Não existe o escritor, não existe o cineasta, não existe o crítico, não existe o filósofo: existe o homem, o sujeito concreto que na história deve lutar para realizar uma *sociedade de sujeitos*.

OBSERVAÇÕES SOBRE O ESTILO

Tommaso Chiaretti

Publicado em John Francis Lane (ed.), L'eclisse, Cappelli, Bolonha 1962, pp. 131-136
Tradução de Aline Leal

1. A comparação entre a linguagem do cinema e a da música é pertinente no que diz respeito à aderência ou à infidelidade aos esquemas. Não existe uma lei natural segundo a qual uma sinfonia deve ter a estrutura dada por Haydn; não existe uma lei natural segundo a qual um filme deve ter aquela medida prefixada e aquele andamento rítmico que remetem a *Film e Fonofilm*: o *adagio* naquele ponto, e o *final* para selar, com a catarse, de acordo com uma mal interpretada regra aristotélica. E não é só isso: a dissolução da linguagem tonal na música aconteceu contemporaneamente a (ou talvez tenha sido seguida por) uma análoga dissolução do tonalismo cinematográfico. Não há dúvidas de que Michelangelo Antonioni foi um dos artífices desta revolta, não somente no quadro do cinema italiano, e não somente por instinto renovador. Em relação a *O Eclipse*, o filme leva claramente às extremas consequências, quase polêmicas, uma evidente crise de escrita: mas das cinzas de uma linguagem por convenções (apesar de jovem, o cinema logo conseguiu tornar-se academia) pode renascer um modo novo de falar por imagens. Neste sentido, se continuarmos com a comparação musical, *O Eclipse* pode sugerir justamente um autor como Schoenberg, e a liberdade expressiva de sua *Serenata*: onde a subversão nasce não apenas do uso de uma mais ampla gama de signos, mais também da condução específica do discurso, aparentemente ilógico e extravagante, mas ainda assim dotado de uma impiedosa coerência toda sua.

2. Antonioni, colocando-o na discussão, com *O Eclipse*, devolve valor àquilo que genericamente foi definido como ritmo cinematográfico. Neste sentido, este filme parece ser, como se atravessasse uma ponte ideal, o paradoxalmente mais próximo das experiências do mais corajoso período do cinema mudo. Basta refletirmos sobre alguns elementos: a sequência final e o uso que, particularmente

na inicial, se faz do chamado material plástico. Reflitamos sobre o especialíssimo valor que a edição possui em *O Eclipse*, não somente como criadora de um ritmo aparente, mas como possibilidade de esclarecer personagens, de destacar psicologias.

3. A sequência inicial de *O Eclipse* é construída como um melancólico Adagio. O comprimento quase obcecado da pausa introdutória ao diálogo, por si só, já nos põe corajosamente no clima. A reiteração da figura de Riccardo sentado, atônito, como um baixo contínuo; a demora explícita nos objetos, que em um momento de crise exprimem um valor específico (não é um delongar-se analítico típico de école *du regard*, porém); a profusão dos detalhes; a relação recíproca entre a câmera e o ambiente; a ligação igualmente dialética entre a "cena" e os personagens; a escassez de palavras, de legendas: tudo isso preenche os silêncios de clamores, de vozes, de alusões. O uso de angulações específicas, que podem parecer características do cinema francês dos anos 1930, acentua o caráter nodal da sequência, seu valor: que não é (voltando à comparação) a exposição de um tema sobre o qual se entrelaçarão as variações: é, se for o caso, o irromper severo, eloquente, de uma concepção do mundo e das relações sentimentais.

Um exame detalhado da sequência (o lado de dentro da casa e o de fora) revelará uma lentidão notável nos movimentos da câmera, acentuada por uma análoga predisposição dos atores. O momento da ruptura é evidenciado com perspicácia: em vez de solavancos bruscos, há um desejo hesitante de anulação, um cansaço crescente. Em um cinema convencional, embora ainda inteligente, isso poderia ser um final, em pianíssimo. Se em *O Eclipse* é o início, o fato não pertence à desejada extravagância de Antonioni, mas ao seu modo de considerar a vida e o espetáculo: não saberemos onde vai parar esse personagem, Riccardo, como não sabemos onde foi parar a Anna de *A Aventura*: mas justamente porque isso não interessa. Os leitores dos romances de folhetim e dos quadrinhos se perguntarão: mas como é possível esquecer tão facilmente um homem que se ama? Com isso, inadvertidamente, terão expresso o tema de *O Eclipse*. Só que a tônica deve ser mudada: Antonioni não se pergunta nada, nunca se espanta com o que descreve. Ele, conhecendo uma realidade, representa-a. Ou, melhor: representando uma realidade

em liberdade de formas, a conhece, como é prerrogativa de todo verdadeiro artista e ideia estética correta.

4. Falar de sequências, em *O Eclipse*, não é apenas usar uma linguagem estereotipada da análise sintática no cinema. O conceito de sequência é claramente definido, neste filme, com uma clareza antiga, exemplar. Não é verdade que cada filme é construído de tal modo, com maior ou menor rigor. Este conceito da severidade de uma arquitetura (embora na liberdade extrema que diríamos borromiana da invenção) é uma das características aptas a distinguir Antonioni de dois tipos contrastantes de cinema: de um lado o põe obviamente mais à frente de todo o desleixo do produto de confecção (que está para ele como uma casa de tufo para uma estrutura de cimento compactado); mas, de outro, também a certos experimentalismos vazios da nova onda: o ato de catar anedotas, que aparentemente é sinal de atrevimento narrativo, mas com frequência indica apenas uma escassa capacidade sintética (de resto, um filme como *Sombras*, que da nova onda mundial é um dos exemplos mais significativos, apenas polemicamente pode ser definido como improvisado: na realidade, uma análise estilística revela como, pelo menos na fase de edição, a improvisação deu lugar a uma bem mais substancial busca de solidez estrutural). Em *O Eclipse*, portanto, pode-se indicar um conjunto de doze trechos, que aproximadamente coincidem com as sequências. Vamos indicá-los: 1) A despedida. 2) A Bolsa (acrescentando a saída à rua). 3) A solidão de Vittoria em sua casa e a cena "africana" (acrescentando os cachorros e a visita noturna de Riccardo). 4) A viagem de avião e o aeroporto de Verona. 5) A segunda aparição da Bolsa (acrescentando a curiosidade de Vittoria em relação ao homem que perdeu cinquenta milhões de liras, e o encontro com Piero no bar). 6) A casa da mãe de Vittoria. 7) O escritório de Piero, a conversa dele com os clientes, o encontro marcado com a moça, a parada debaixo das janelas de Vittoria. 8) O carro recuperado, o passeio, a tentativa de beijo. 9) O telefonema com Piero, o encontro marcado, a casa dele. 10) A conversa no gramado do bairro EUR. 11) O amor no escritório. 12) O fim. Esta lista esquemática induz a observações pertinentes. Por exemplo: toda a primeira parte do filme é praticamente subjetiva em relação à protagonista: ou seja, nada acontece que não seja diretamente

vivido ou visto por ela. Até mesmo a primeira sequência da Bolsa tem um valor de "curiosidade"; e até o personagem de Piero faz parte dessa pura atenção receptiva ao mundo, que se torna mais vibrante justamente pela condição sentimental específica de Vittoria. Somente depois da primeira metade da história, isto é, depois da pausa aparentemente incoerente, mas rica de sugestão, da viagem a Verona, o personagem de Piero é introduzido de modo autônomo em relação à protagonista. A segunda sequência da Bolsa, de fato, começa no rapaz, e continua por um longo tempo nele, sem que haja nenhuma relação com Vittoria. E também o trecho em que o agente da Bolsa é mostrado em seu escritório, às voltas com os clientes, tem valor análogo. Poderíamos supor que, enquanto na relação entre Vittoria e Riccardo não interessa ao diretor estabelecer quem é o homem e "por que" a protagonista o abandona, mesmo amando-o (apenas essa situação quase paradigmática o atrai), no caso de Piero a necessidade é outra: ou seja, estabelecer, com a maior riqueza de dados possível, como o encontro de sentimentos e de interesses entre Vittoria e seu novo amante é quase impossível, por causa da diversidade substancial entre os dois. Neste sentido, a disparidade de estilos entre a sequência inicial, por exemplo, e as duas sequências da Bolsa, frenéticas, agitadas, barulhentas e agressivas, ressalta com decidida energia de representação o conceito dramático.

5. A dissonância dos trechos na Bolsa, em relação ao modo como Antonioni conduziu seu filme, é evidente. Por outro lado, o peso que tais passagens possuem no contexto narrativo induz a considerá-las com atenção especial. Do ponto de vista formal, poderíamos observar simplesmente que existe aqui uma tentativa de utilizar os meios do documentário em um filme com um argumento (o uso de objetivas específicas, por exemplo). Mas não se trata disso. Antes de mais nada, deve ser dito que as expressões "documentário", "gravação direta", têm em Antonioni um valor especialíssimo. Mesmo quando alcança o máximo da documentação, este diretor nunca se deixa condicionar pelo que descreve (ou, melhor, poderíamos dizer que nunca "descreve"). A realidade não lhe interessa por seus dados "imprevisíveis", aqueles que fascinam, Rouch ou Godard. Ele acredita que neste terreno não se possa alcançar – por contradições *in terminis* – um resultado poético. Ou seja, tem fé lógica na intervenção contínua

do artista, mesmo na função, talvez, de elaborador de um material real. De tal modo que o valor documental das sequências na Bolsa está no resultado alcançado, e não no meio empregado: ou seja, é sempre uma tentativa de elaboração poética; e não permanece algo independente, mas possui uma função somente se e porque age nos personagens. De resto, não é um acaso que, na França, Antonioni seja considerado um mestre de um tipo específico de "realismo interior", enquanto os jovens da *nouvelle vague* elegem como seu profeta Rossellini (isto é, o Rossellini de *Romance na Itália*). Dessa mistura entre investigação psicológica e elaboração de dados que poderiam ser definidos veristas, temos exemplos importantes na literatura, raros no cinema (sem contar com, e talvez seja a única exceção, o Carné antes da guerra). Uma observação gramatical e sintática é sugerida pela sequência da Bolsa, isto é, pelo minuto de reflexão pelo operador morto. Trata-se, como cada um percebe, de um minuto exato, e, de fato, há até um relógio marcando-o. Ora, são conhecidas as diferenças entre tempo real e tempo cinematográfico, e os muitos experimentos a respeito. Sabe-se que Eisenstein, para dar maior sensação de angústia à famosa sequência da escadaria de *O encouraçado Potemkim,* dilatou excessivamente o tempo real, adulterando-o. Para Antonioni bastou inserir exatamente um minuto em um tempo cinematográfico fictício, para aumentá-lo. A observação também é sugestiva para estabelecer como uma precavida ou uma não precavida edição pode influenciar em sentido positivo ou negativo mesmo nas possibilidades documentais: ou seja, não existe uma realidade que possa ser reproduzida assim como é, pelo menos no que diz respeito ao seu *tempo*. Aqui, se não em outro lugar, intervém o artista, o criador, o autor, o diretor, como quer que seja chamado.

6. A relação entre personagens e ambiente, em Antonioni, tornou-se uma necessidade. Já era muito assim em *A Aventura*, mas explodiu de forma pungente em *A Noite*, com a sequência do passeio por Milão. Justamente aquele discurso expressivo de *A Noite* é levado adiante, com riqueza de vocábulos, em *O Eclipse*. Devemos citar exemplos concretos. Para começar, há o fato de ter quase restringido o filme à fria moldura do EUR de Roma; há a sequência de Verona; há a grande torre da água da janela da casa de Riccardo, que não é

jogo decorativo; e poderíamos continuar. Mas uma lista semelhante poderia parecer habitual, apenas o sinal de uma atenção especial à "ambientação". Na realidade, a maior novidade estilística de *O Eclipse* é outra. Já para *A Noite* sugerimos uma tese: que Antonioni fosse, entre nossos diretores, o mais "informal". Agora, com este filme, o adjetivo crítico assume uma maior precisão. Ressaltemos poucos dados evidentes, e crescentes de dimensão, durante o filme. Começa-se com aquela imagem distante da janela da casa de Vittoria, branca na noite. Depois, percebe-se uma demora que pode parecer estranha nos mastros das bandeiras, barulhentos ao vento. A indicação abstrata torna-se mais exata na construção de tijolos que imita uma estrutura nova-iorquina, e em certas magias enlevadas enquanto Vittoria se prepara para sua decisão sentimental. Tudo isso se esclarece, como em um anúncio temático do final, na breve sequência objetiva – subjetiva em Vittoria da janela da casa de Piero. E, depois, explode na sequência que marca o filme. Há, nas imagens que Vittoria vê pela janela, um sentido mais obscuro, e ainda assim até mais explícito, em relação àquelas que a protagonista de *A Noite* tinha debaixo dos olhos em uma Milão insólita. Existe uma distância angustiante entre o personagem e as coisas, uma barreira maciça apesar de impalpável. Isso preanuncia o final, onde as coisas são coisas, aliás, fragmentos de coisas, simulacros de coisas, e não há mais os personagens. Aqui, há uma invenção poética de um caráter semelhante ao de Resnais, no início de Hiroshima, meu amor. Além disso, há a completa ausência de um valor estritamente simbólico das imagens. A mesma casa em construção, que retorna como *leit-motiv* durante a segunda parte do filme, é desprovida de sugestões didáticas. E eis aí, justamente, a chegada ao informal, à abstração. O processo com o qual Antonioni constrói seu final é parecido com aquele com o qual muitos pintores abstratos coerentes dissolveram a figuratividade: através de um reiterado desnudar as imagens de qualquer aparência acessória, para chegar à substância. O cinema, pela mão de Antonioni, talvez tenha oferecido à tese do informal aquela passionalidade que lhe faltava. O cinema, com o seu objetivo não poder renunciar aos dados reais (a menos que se torne anacronicamente surreal) reconduz sempre a abstração ao seu valor de processo completa sobre a realidade. Apesar de desprovidas de casualidades, as coisas permanecem coisas, partes da nossa existência, os rostos permanecem rostos, os homens

permanecem homens. Um jornal não é mais um elemento "puro", insensato, quando nele está escrito algo sobre a bomba atômica. Esta imagem não é um brusco *révirement* de Antonioni, um querer agarrar-se à realidade no momento em que ele teme que possa escapar. É, em um sentido não banal, outro aspecto do sentir-se homem do próprio tempo, um buscar, pelas vias da consciência artística, vestígios de consciência na escuridão dos eclipses.

O MEU DESERTO

Michelangelo Antonioni

Publicado originalmente em *L'Europeo* em 16 agosto de 1964. Tradução de Aline Leal

Até agora fiz nove filmes, mais um episódio: *Tentativa de suicídio* (Tentato suicidio) de *Amores na cidade* (Amore in città, 1953). Vamos dizer, dez filmes em quinze anos. É muito? É pouco?

Estou fazendo essa conta para entender por que, justamente agora, senti a necessidade de abandonar o preto e branco, isto é, um cinema que até pouco tempo atrás, eu considerava que era o mais adequado à minha mentalidade e ao meu modo de contar os fatos da vida. Com *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964) nunca tive dúvidas sobre a necessidade de usar a cor. De resto, não me parece uma coincidência que outros autores de cinema que até agora tinham sido fiéis ao preto e branco, como Bergman, Dreyer, Fellini e Resnais, tenham sentido essa mesma necessidade da cor, e todos quase ao mesmo tempo. Para mim, a razão é esta: a cor tem, na vida moderna, um significado e uma função que não tinha no passado… Estou convencido que, daqui a pouco tempo, o preto e branco se tornará realmente material de museu.

Esse também é meu filme menos autobiográfico. É o filme para o qual mais mantive o olhar voltado para o lado de fora. Contei uma história como se eu a visse acontecer sob meus olhos. Se ainda existe um pouco de autobiografia, é exatamente na cor que se pode encontrá-la. As cores sempre me entusiasmaram. Vejo sempre em cores. Quero dizer: me dou conta de que elas existem, sempre. Eu sonho, as raras vezes que sonho, em cores.

Nos filmes, naturalmente, tentei pôr algumas cores que satisfizessem um gosto meu. Não podia ser de outra maneira. Infelizmente, nem sempre consegui. Com a cor, as dificuldades triplicaram em relação ao preto e branco.

No entanto, manusear a cor é uma experiência entusiasmante. Basta se esquecer logo dela e nunca perder de vista a história. Também estou convencido de que o melhor resultado é obtido se o público

não percebe mais a cor como um fato independente, mas aceita-a como substância figurativa da própria história.

Por fim, existe outra razão pela qual considero *O deserto vermelho* muito diferente dos meus filmes anteriores: não fala de sentimentos. Chego a dizer que os sentimentos não têm nenhuma relação com a história. Neste sentido, as conclusões dos outros filmes, aqui, são tomadas como certas. Aqui, me interessava falar de outra coisa. A história que eu tinha nas mãos apresentava motivos diferentes: o da neurose, por exemplo. E, talvez, o fato de eu ter me afastado de temas vagos como o dos sentimentos me permitiu, desta vez, caracterizar mais os personagens. Monica Vitti certamente se sentiu mais próxima a esse tipo de mulher do que da personagem de *O eclipse* (L'eclisse, 1962). De fato, me parece que, com sua interpretação moderna e nervosa, ela representou esse personagem com uma sinceridade extraordinária, e lhe deu uma fisionomia especialmente realística.

Por que este título, *O deserto vermelho*? Nos últimos meses, ouvi muito essa pergunta. No início, eu tinha pensado em *Celeste e verde*, mas depois tive a impressão de que era um título relacionado demais ao fator cor. Assim, preferi *O deserto vermelho*. A explicação é mais simples do que parece, e também vale para os títulos de meus outros filmes, sobre os quais hoje ninguém mais discute. Porque se trata de definições intuitivas, que valem *a posteriori*. Espero que essas imagens também sejam vistas como uma introdução sucinta a um filme que talvez deva ser mais sentido do que compreendido. Nada de difícil e misterioso. Em todo caso, nada de mais difícil e misterioso do que a vida que todos nós vivemos.

O BOSQUE BRANCO

Michelangelo Antonioni

Publicado em Carlo di Carlo (ed.), Il deserto rosso, Bolonha, Cappelli 1964, pp. 15–19. Tradução de Aline Leal

Faz muito frio. Eu sei, vejo nos outros. O gelo entraria em meus ossos se eu o deixasse passar, isto é, se me distraísse. Mas tenho coisas demais a fazer. Não que eu tenha coisas específicas a fazer; aliás, não faço absolutamente nada, ou seja, quem me vê certamente pensa assim. Mas não é verdade. Estou observando o bosque que, aos poucos, torna-se branco. Também tenho outras ocupações práticas simples, como me assegurar que todos desempenhem suas funções, indicar aos pintores os pontos do sub-bosque e os topos dos pinheiros ainda verdes, eles sabem que não quero manchas escuras, mas algumas sempre escapam, e, se pintar um arbusto é simples, o topo de um pinheiro manso de quarenta metros de altura, que do chão parece um pedaço limitado de verde, como o pintor vê da escada empurrada mais para cima da árvore, é um emaranhado de galhos ocos que nunca se acaba de pintar de branco. O homem projeta-se o máximo que pode na escada, que balança assustadoramente, e eu prendo a respiração, porque é por mim que aquele homem está em perigo e, embora não pareça, não sou insensível a essas coisas.

Mas além destas, que são ocupações singelas, há outra que me preenche completamente, e é justamente olhar o bosque mudar de cor. No escuro, ou, melhor, à luz dos projetores, tento entender como serão amanhã essas árvores brancas, aliás, acinzentadas, contra o céu cinza (uma camada de nuvens o cobre há uma semana), perto do cimento da fábrica, de suas torres. Como esta questão só pode, por ora, ter uma resposta intuitiva, já que é noite, então eu continuo a colocá-la a mim mesmo cada vez mais insistentemente. Para ser sincero, comecei a formular tal questão há pouco. Quando eu disse que queria o bosque branco, a questão não existia, a frase saiu espontânea, sugerida por uma imagem que lampejou na minha cabeça. Nenhuma sombra de dúvida. Nem quando, assim que disse que o bosque devia ser branco, constatei que me olhavam como se

houvessem escutado o nome desta cor pela primeira vez, se é que o branco é uma cor. E, imediatamente, quiseram saber por que, como se bastasse mudar a cor para que eles concordassem, como se com o vermelho ou com o azul ou com o amarelo, que são – talvez ainda por pouco – as três cores fundamentais da escala cromática, aquela questão não tivesse mais razão de existir. Nunca gostei de perguntas, quando são feitas a mim, porque implicam um sentido bem determinado e me obrigam a me colocar no nível do raciocínio, enquanto eu, quando trabalho, estou sempre em um nível inferior. E, assim, acontece que, para mim, as perguntas são puros sons, desprovidos de significado. São os momentos em que mais me sinto um animal, ou seja, olham para mim como se eu fosse um, e talvez eu seja mesmo. Este estado também tem suas vantagens, tenho que admitir, porque sou deixado em paz. Mas não é o caso desta noite. Qualquer um que passe por aqui, atraído pela luz, pelo barulho, pela nuvem branca ou não sei pelo quê, porque as coisas que despertam curiosidade quase nunca são as mesmas para todos, desta vez forma um grupo com os outros, em relação à curiosidade, e pergunta: por que branco? Olhe que, é verdade, todos aqueles operários que manuseiam uma bomba enorme montada em um caminhão que produz, como eu dizia, uma grande nuvem branca, ou sobrem em escadas altíssimas que se perdem na escuridão, ou deslocam projetores e grupos eletrogêneos, ou enchem latas de tinta, ou queimam a grama do prado, que não deve ser branca, mas escura, eles a queimam com bombas manuais que lançam gasolina incandescente como lança-chamas. O espetáculo deve ser impressionante, sobretudo porque é visto através da camada de neblina produzida pela nuvem de tinta. Estamos todos brancos como moleiros. Os transeuntes param, observam, divertem-se, e, pouco depois, aproximam-se e dizem, com jeito de quem diz tudo bem, entendo, incrível, maravilhoso, mas só queria que explicasse uma coisa: por que branco?

Pode parecer estranho, a primeira vez que fui parar ali para as inspeções do local para o filme que tinha intenção de fazer, formulei imediatamente muitas hipóteses sobre aquilo que podia ser, digamos assim – mal – o sentido poético deste bosque que, à primeira vista, excluía tão peremptoriamente qualquer ideia de bosque. Eu tentava entender por que a excluía, e, ao mesmo tempo, procurava a angulação pela qual eventualmente enquadrá-lo. Antes de mais

nada, o silêncio, que faltava completamente. Mesmo penetrando dentro dele, coisa que logo fiz, o bosque não revelava ruídos e nem cheiros típicos, mas era obrigado a aceitar, suavizando-os de leve, os ruídos urbanos, ou, se vocês preferirem, periféricos. Ele era rodeado por ruas, sitiado: carros, caminhões, motonetas, o tempo todo, até mesmo um trem, na base constante de um zumbido de maquinários misturado a sibilos de vapor, e, como cheiro, aquele de uma fumaça amarela cheia de ácidos que empesteava toda a área. Zumbido e fumaça vinham da grande fábrica (três mil operários) construída no meio de um enorme pinheiral, do qual o bosque atual é o que resta dele, por ora. A fábrica funciona dia e noite. Uma vez, perguntei ao diretor dela se podia interromper por alguns minutos aquela fumaça que atrapalhava certas cenas minhas. Ele respondeu: "Sabe quanto um minuto me custaria? Cento e cinquenta milhões de liras".

Sabe-se que Ravenna, até cerca de vinte anos atrás, era rodeada por imensos pinheirais e que, hoje, estes pinheirais estão morrendo. É possível perceber isso a olho nu: árvores secas, enrijecidas, que, cabe dizer aqui, vegetam sem esperança. Esta área da qual estou falando é a área verde mais próxima da cidade, por isso eu a atravessava todos os dias nos meus passeios. Aos poucos, interessado como estava em olhar tudo o que estava em volta do bosque, e que o bosque costumava me ocultar, eu nem me dava conta mais dele, deixava que passasse pela janela do carro, esperando reencontrar a já conhecida paisagem que vinha depois. Assim, o bosque perdia, cada dia mais, sua característica natural. Não, não é certo dizer natural, mas aquela que, em outra época, havia sido sua característica, de bosque, natureza perfeita e única, mas a essa altura substituível, já que natural era que desaparecesse para dar lugar a um espaço novo a ser preenchido com outras silhuetas, outros volumes, outras cores. Em poucas palavras, este bosque vinha se desmantelando como ideia, para tornar-se, a cada vez: a paisagem que se vê do escritório de X na cena número tal, o pano de fundo da cena inicial em externa, e assim por diante. Até que assumiu, finalmente – e digo finalmente porque foi o resultado de uma obra de clarificação –, um aspecto novo: o de problema, o problema número um da sequência que eu vinha imaginando. De fato, uma coisa era certa, ou seja, que aquele verde deveria ser eliminado se eu quisesse que a paisagem adquirisse uma beleza original toda sua, feita de cinzentos áridos,

de pretos imponentes, e, quando muito, de manchas pálidas cor de rosa e amarelas, tubos ou placas distantes. Havia também um pouco de verde, mas se tratava de uma finíssima chaminé que cortava a fábrica horizontalmente para, depois, subir a uma altura prodigiosa, elegante e potente em sua secura, mais do que qualquer árvore. E, assim, quando o diretor de produção me anunciou, tempos depois, que no domingo seguinte poderíamos filmar a cena diante do bosque, e me perguntou do que eu precisava, eu tive imediatamente a certeza, na medida em que é possível tê-la nesta ordem das coisas, que o bosque devia ser pintado de branco, um branco sujo que, depois, se ficasse bom, em tecnicolor apareceria cinza, como o céu daqueles dias ou como a neblina ou como o cimento.

Estas do céu – cinza –, da neblina e do cimento (que, além do mais, é fabricado a dois passos daqui em enorme quantidade) são semelhanças nas quais penso só agora, esta noite, na tentativa de encontrar a qualquer custo uma justificativa para o volume de trabalho que desencadeei e de calar dúvidas e preocupações que estão me invadindo por todos os lados. Primeira dúvida: o bosque branco dará o tipo de sugestão que espero? Segunda dúvida: não parecerá neve? Primeira preocupação: se vem uma geada, a tinta vai embora. Segunda preocupação: se amanhã o sol, fazendo uma daquelas brincadeiras que este misteriosíssimo objeto costuma fazer, surgir, todo este esforço terá sido inútil, porque, do ponto onde colocarei a câmera para o "geral", eu estarei em contraluz, e as árvores, em vez de brancas, vão parecer escuras, nem posso mudar de angulação porque só pintamos um lado do bosque. Se eu tivesse dito, tento pensar não sem certa relutância, quase evitando pensar, se eu tivesse dito marrom, o marrom podre da terra de inverno, ou seja, da terra sem vida, presumivelmente que efeito eu obteria? Fecho os olhos um momento, faço uma imagem para mim, sem nenhuma emoção, do bosque marrom. Abro os olhos, olho os operários quase exaustos, são três da madrugada, estão trabalhando desde as seis de ontem, eu com eles, mas o meu é um trabalho que não causa nenhuma impressão em relação a esforço. O frio aumentou. A grande bomba montada em um caminhão quebrou, o trabalho dos pintores tornou-se massacrante. Precisamos de mão de obra. Mandamos uma pessoa do lugar ir procurar homens, tirá-los da cama. Do alto de uma escada cai uma bomba manual, com seus quarenta metros de tubo. Não, não

caiu, foi jogada de propósito pelo operário que a manuseava. É um sujeito robusto, mas não aguenta mais, desce para o chão, dizendo: "Quero meio milhão de liras". O inspetor de produção dirige-se aos presentes: "Quem tem meio milhão para dar a este senhor?". Ninguém ri. O pintor vai embora, levando com ele seu ajudante. E se outros o seguirem, se sobrarem partes do bosque não pintadas?... A angústia desta perspectiva é tal que apaga qualquer dúvida minha. Por que brancos ou embranquecidos ou cinzentos? Porque sim, e pronto. Se quisessem, eu poderia falar disso demoradamente e dizer que ninguém se interessa pelas árvores por essas bandas, e que ao pântano e aos canais chegam os expurgos das fábricas e as águas são pretas ou amarelas e, aliás, não são mais água, perguntem aos peixes, que estão com a barriga cheia de petróleo. A essa altura pelo meio das árvores passam navios, Ravenna é o segundo porto da Itália, sabiam? O mito da fábrica condiciona a vida de todos, aqui, deixa-a sem imprevistos, enxuga os supérfluos, o produto sintético domina, mais cedo ou mais tarde acabará tornando as árvores objetos antiquados, como os cavalos. Tomar como certo o fim do bosque, fazer de um cheio um vazio, submeter, descolorindo-a, esta antiga realidade à nova, que é igualmente sugestiva: não é isso que acontece aqui há anos em um fluxo que nunca para?

Mas não quero falar no assunto, não quero explicar por quê. Tudo o que posso, que devo dizer, com a morte no coração, ao meu diretor de produção, agora que está de manhã e saiu um sol lindo e é impossível filmar, é que desisto da cena. Nada de bosque branco no filme. E é por isso que estou escrevendo sobre ele.

DEFENDO O DESERTO VERMELHO

Pier Paolo Pasolini

Publicado em *Vie Nuove*, 7 de janeiro de 1965. Tradução de Aline Leal

Caro Pasolini, vi O deserto vermelho. *Por que e com qual critério o Leão de ouro foi entregue a* Deserto vermelho*, e não a* O evangelho segundo são Mateus*? Quando pergunto isso aos intelectuais, eles me olham e me respondem como se eu fosse uma imbecil. E sei que não sou imbecil e, para mim,* O deserto vermelho *(ou, melhor, cinza) é apenas a história dolorosa de uma pobre criatura que bateu a cabeça em um acidente de carro e saiu cedo demais da clínica. Já a sua obra é luz nas trevas. Que você "acredite" ou não, o importante é que Jesus de Nazaré, chamado de Cristo, voltou para nós, para a terra, através desta sua obra. Assim será para os irmãos vindouros. Console-se; Deus, para revelar-se às criaturas, sempre escolhe os menos adequados. Você tem olhos e coração para compreender isso.*

— Maria Bicci, *comunista cristã – Grassina, Florença*

Agradeço a você por ter "torcido" por mim contra Antonioni. Mas, aqui, não por lealdade (a lealdade é um conceito feudal e perigosamente retórico: quantos jovens, por lealdade, tornaram-se *repubblichini*?), mas por dever de clareza e de liberdade crítica, tenho que polemizar com você, em favor de Antonioni.

Pois bem: eu, como se diz, tinha minhas reservas contra *O deserto vermelho*. Por dentro e por fora. Por dentro: eu gostei muito pouco de *A Noite*, e achei *O Eclipse* detestável. Nestas obras, a meu ver havia dois conteúdos: um formalístico (ou seja, a mesma forma como conteúdo) e um pretextual (os problemas da sociedade moderna a um nível avançado), alheios um ao outro. Assim, o primeiro era reduzido pelo segundo a uma prática estilística privada de cultura, estetizante como podia ser em um documentarista dos anos 1930; e o segundo era reduzido pelo primeiro a uma problematização genérica e sem fundamento. Então, o conteúdo formalístico me parecia um subproduto provinciano da cultura francesa; e o conteúdo social, substancialmente amadorístico.

Minha avaliação sobre estes filmes, antes de ver *O deserto vermelho*, não havia mudado. E era confirmada pela avaliação dos outros, tanto as favoráveis quanto as desfavoráveis. Em poucas palavras, eu achava que a dualidade da qual falava houvesse se agravado no novo filme, no mínimo por desgaste da inspiração: ou seja, pensava que o formalismo, com a cor, houvesse se tornado ainda mais formalístico, aplicando-se como uma crosta estranha, acima do pretexto sociológico exausto da alienação.

Eu estava errado. Finalmente vi *O deserto vermelho*, e pareceu-me um filme belíssimo. Deve ter acontecido comigo uma disposição subjetiva favorável. Por exemplo, entrei na sala parisiense (outro elemento favorável) já sabendo que não gostaria do diálogo (com seu quê de desajeitado, constrangedor e um pouco ridículo, que encontra correspondência apenas em certos hendecassílabos de Quasímodo…), e, por isso, eu estava disposto a abafá-lo, a não objetá-lo etc. etc.

Creio, porém, que não são usados elementos passionais de nenhum tipo, na minha avaliação geral. Tanto é verdade que não gostaria de me deter nos pontos "poéticos" do filme, e há muitos deles, e convincentes. Por exemplo, aquelas duas ou três flores violetas desfocadas em primeiro plano, no enquadramento em que os dois protagonistas entram na casa do operário neurótico; e aquelas mesmas duas ou três flores violetas, que reaparecem no pano de fundo – não mais desfocadas, mas absurdamente nítidas – no enquadramento da saída. Ou a sequência do sonho: de repente – depois de tantas delícias de cores – concebida quase em tecnicolor, assim como pode conceber uma praia magnífica um menino que viu coisas análogas nos filmes de quadrinhos sobre o Haiti e o Havaí (mas existe um enquadramento, filmado, eu acho, com uma 300, uma objetiva documentarística e, portanto, realística – do navio no mar agitado – que contradiz a sequência em seu coração; lhe dá uma palpitação inquietante de verdade, que rompe sua superfície delicadamente de quadrinhos). Ou a sequência da preparação para a viagem à Patagônia: os operários escutando etc. etc.: aquele estupendo primeiro plano de um operário pungentemente "verdadeiro", seguido por uma absurda panorâmica ao longo de uma faixa azul sobre a parede de cal branca do depósito. Há uma profunda, misteriosa, de tanto em tanto altíssima intensidade, no formalismo que acende a fantasia de Antonioni. E que a

base do filme seja totalmente este formalismo, finalmente rigoroso e levado até a poesia, é demonstrado por uma olhada na edição: em que predominam duas operações estilísticas que revelam a superioridade absoluta do mundo como espetáculo estético sobre a história e sobre os personagens. Estas duas operações são: 1) A aproximação sucessiva de dois pontos de vista de diversidade insignificante sobre uma mesma imagem: ou seja, o suceder-se de dois enquadramentos que representam a mesma situação, primeiramente de perto, depois *um pouco mais* de longe, ou, antes frontalmente e depois *um pouco mais* obliquamente; ou, até mesmo, no mesmo eixo, mas com duas objetivas diferentes. Daí nasce a *insistência* que se torna obsessão, enquanto mito da substancial e angustiante beleza autônoma das coisas. 2) A técnica do deixar entrar e sair os personagens do enquadramento, pela qual, de modo às vezes obsessivo, a edição consiste em uma série de "quadros" que eu diria informais, onde entram os personagens, dizem ou fazem algo, e depois saem, deixando de novo o quadro à sua pura, absoluta informalidade; com o qual acontece outro quadro análogo, onde os personagens entram etc. etc. Assim, o mundo apresenta-se como uma mítica beleza pictórica, que os personagens invadem, é verdade, mas adaptando-se eles próprios àquela beleza, em vez de desconsagrá-la com sua presença histórica.

A edição, portanto, demonstra por si só, claramente, a prevalência, neste filme, de um mito formalístico obsessivo, finalmente libertado, e, portanto, poético.

Mas como foi possível esta *libertação* para Antonioni? Foi possível criando a "condição estilística" daquilo que nos romances se chama "discurso livre indireto", e que nos filmes, por analogia, poderia ser chamado de "visão livre indireta". Ou seja, o autor vê o mundo através dos olhos de seu personagem. Ao discurso direto corresponde, no cinema, a chamada "subjetiva": a câmera substitui-se "materialmente" aos olhos do personagem.

Em *O deserto vermelho*, Antonioni não coloca mais, como havia feito nos filmes anteriores, sua visão do mundo em um conteúdo vagamente sociológico (a neurose de alienação), mas olha o mundo através dos olhos de uma doente (não acho que o acidente de carro foi casual, mas foi, provavelmente, uma tentativa de suicídio da mulher). Através deste mecanismo estilístico, Antonioni libertou a si mesmo: pôde finalmente ver o mundo com os *seus* olhos, porque

identificou sua visão delirante de estetismo com a visão de uma neurótica. Tal identificação é, em parte, arbitrária, é verdade, mas a arbitrariedade, neste caso, faz parte da liberdade poética: uma vez encontrado o mecanismo liberatório, o poeta pode se inebriar de liberdade. Não importa se é ilícito fazerem-se coincidir os "quadros" com os quais o mundo se apresenta a uma neurótica real, com os "quadros" com os quais o mundo se apresenta a um poeta neurótico; aquilo que nesta operação há de ilícito torna-se o escorralho não poético e não cultural do filme; aquilo que, por sua vez, há de lícito é sua "embriaguez poética". O importante é que haja uma possibilidade substancial de analogia entre a visão neurótica de um poeta e a de seu personagem neurótico. Não há dúvida que tal possibilidade de analogia existe. E sua contraditoriedade é, afinal, um fato cultural, que em vez de objetivar-se no personagem, subjetiva-se no autor. De modo que, justamente, pelo extraordinário êxito formalístico, não é desta vez nem ilícita e sem fundamento a impostação do tema sociológico da alienação.

DESERTO VERMELHO, CELESTE E VERDE

Mario Soldati

Publicado em *L'Europeo*, 6 de dezembro de 1964. Tradução de Aline Leal

O caso Antonioni é raro, ou, melhor, único. Desde que *O deserto vermelho* estreou nos circuitos normais de nossos cinemas, acontece-me, algumas vezes, todos os dias, de encontrar amigos ou conhecidos que me interrogam, ou até me repreendem e agridem, dirigindo-me palavras que, sem considerar sua forma mais ou menos carinhosa e seu tom mais ou menos maligno, podem ser reduzidas a essa simples pergunta: "Por favor, seja sincero: como pôde o júri de Veneza, e como pôde você, presidente, premiar esse filme sem graça e chato? A cor é bonita, não falo disso; é bela, belíssima, estupenda, maravilhosa. Mas é um filme impossível de ver!". E me aconteceu até mesmo de ser parado na rua por pessoas completamente desconhecidas para mim, mas que às quais sou conhecido por causa da televisão ou por fotografias: e estas também não hesitaram em manifestar seu espanto e seu lamento por um Leão de ouro entregue, ainda mais que injustamente, absurdamente.

"Desculpe: o que o senhor viu nesse filme? A beleza da fotografia? Mas a beleza da fotografia é suficiente para premiá-lo? E, então, por que não dar o prêmio ao operador?". E pressionavam, todos, conhecidos e desconhecidos, amigos e adversários, carinhosos e maliciosos, com a lista dos muitos defeitos do filme: o tédio quase contínuo; a tolice dos diálogos; a miséria da história, e praticamente a inexistência de uma trama de verdade; a atuação de Monica Vitti, marcada demais, toda aos trancos, abandonos, caretas, reviramentos de olhos, roeduras de unhas, alternância de encantamentos e contorções de lábios, resumindo, uma interpretação superficial demais da neurose; por outro lado, a atuação de Harris e dos outros, que é oposta à atuação de Vitti, parece simples demais, e quase inerte, embora perfeitamente natural; enfim, o sentido, o sulco de todo o espetáculo, que escapa de qualquer investigação e dissolve-se no nada, tanto quanto a história, a não ser que se queira falar, outra vez, da

incomunicabilidade e da alienação, pragas fatais e atuais da civilização industrial: temas que Antonioni já desenvolveu abundantemente em seus últimos filmes, e que, em *O deserto vermelho*, repete de modo ainda mais cru, simplificado, inarticulado…

Destes defeitos de caráter geral, todos passavam, depois, à lista minuciosa e densa de erros específicos: falas ridículas, cenas e esquetes absurdas, incompreensíveis, talvez insossas: por exemplo, o episódio do sanduíche, bem no início do filme; a visita da esposa do operário; o diálogo sobre os ovos de codorna; o longuíssimo enquadramento dos amigos que se afrontam, imóveis e silenciosos, um aqui e outro ali, deslocados no molhe, na névoa densa, sem nenhuma razão plausível…

No entanto, eu também, nós também, os sete jurados de Veneza, cada um de um país diferente, quando vimos *O deserto vermelho* sentimos exatamente o que todas essas pessoas do público sentiram, as quais, agora vieram reclamar comigo. Nós também, durante a projeção, bufamos e rogamos pragas a Antonioni. Nós também, ao sair, e seguindo lentamente pela multidão dos convidados, tivemos dificuldade para esconder os bocejos e colocar em nossos rostos uma ideal e necessária máscara de contrição ou de satisfação. Todos os defeitos, gerais e específicos, que mencionei, e muitos outros que omiti, estavam presentes, e pesados, em nós, os sete jurados: e não nos demoramos, secretamente, falando um no ouvido do outro, em nos comunicarmos um veredicto de tédio e de tolice. Veredicto unânime. Porém…

Porém, no último dia, na ilha de San Giorgio, recém-reunidos para decidirmos, com a mesma unanimidade e com maravilhosa rapidez, sem nenhuma discussão, entusiasmadamente e quase automaticamente, decretamos que o melhor filme que tínhamos visto era, disparado, *O deserto vermelho*: e que o Leão de ouro só podia ser entregue a *O deserto vermelho*. Temos certeza que, na nossa situação, qualquer outro público, e mesmo público que hoje tanto reclama do filme e do veredicto, teria se comportando como nós. E por quê? A resposta é muito simples. *O deserto vermelho* é o príncipe dos príncipes dos filmes "bochá", ou seja, da categoria dos "bonitos e chatos". Bonito e chato não significa que é bonito e chato ao mesmo tempo, isto é, durante as mesmas cenas, os mesmos fotogramas. Bonito e chato é um filme que ora é bonito, e ora é chato. É naturalíssimo que, no fim, a sensação de chatice, nos imediatos

e, também, nos distanciados comentários, seja a prevalente. Somos todos um pouco Dom Abbondio: "Grande santo homem, grande santo homem… mas que tormento!". E Antonioni, não há dúvida, é o nosso Cardeal Federigo Borromeo: "grande diretor, grande diretor… mas que chatice!".

Portanto, aí está a explicação. Antonioni é magnífico. Quem fala de beleza da fotografia não entende que, em vez disso, trata-se de "beleza da imagem", ou seja, entre tantos elementos dos quais o cinema se compõe, do elemento mais importante e delicado. Poucos diretores no mundo, e talvez nenhum diretor italiano, deram-nos imagens que, na nossa memória, são tão persistentes como as de Antonioni. Dos melhores filmes de Rossellini, De Sica, Fellini, até mesmo dos de Visconti, lembramos cenas inteiras, cenas em seu conjunto de enquadramento, diálogo, gestos, ideias, movimentos, sons. Mas dos filmes de Antonioni guardamos imagens compactas, preciosas, inalteráveis. As barragens e o céu, os pequenos aposentos no térreo, o rosto de Dorian Gray, em *O grito*. O vaguear dos turistas entre as rochas da ilha maldita, e o salão do hotel de Taormina à luz cinzenta do amanhecer, em *A Aventura*. A clínica de Milão, o choro e o passeio de Jeanne Moreau até a periferia, e o carro parado e fechado debaixo do temporal com a longa cena dos dois, vista e não ouvida, através do cristal batido pela chuva, em *A Noite*. O minuto de silêncio pela morte do agente de câmbio, a calma argêntea com a qual a multidão se imobiliza, e, no silêncio repentino, o imenso toque em vão de todos os telefones, metáfora perfeita da vaidade da vida, e o episódio inteiro da Bolsa e do Pós-Bolsa em *O Eclipse*.

Por esse ponto de vista, o do valor das imagens, *O deserto vermelho* é, até agora, o filme mais bonito de Antonioni; embora seja, também, seu filme com mais defeitos. Como se explica essa aparente contradição? Muito simplesmente, de novo. Antonioni nunca esteve tão inspirado quanto desta vez: talvez porque tenha sido provocado pela possibilidade de usar, pela primeira vez, a cor. Mas como está claro que, a essa altura, sua inspiração é delicadamente e exclusivamente "lírica", ou seja, que procede estacada e condensada, compondo-se de uma série de breves "iluminações", separadas entre elas por intervalos de banalidade, não devemos nos espantar que, quanto mais ele nos entedie nos intervalos, mais ele está inspirado nas iluminações.

Por falta de autoconsciência crítica, e, também, pelas necessidades do normal mercado cinematográfico, Antonioni encontra-se na posição de um vivíssimo poeta lírico (de breves e estacadas composições), que se obstina em escrever romances ou dramas, e em inserir neles, sem nem perceber, suas estupendas poesias: ou em preencher os espaços, entre uma e outra, com o corte de diálogos, cenas, episódios absolutamente gratuitos e tolos.

Antonioni é, também, parecido com um ótimo pintor abstrato que, para vender os próprios quadros, acredita ser necessário compor figuras e paisagens que tenham uma semelhança com a realidade cotidiana e que não se entreguem apenas ao seu ardor expressivo, à sua alegria de cores e de linhas. Por isso, eu gostava muito mais do título *Celeste e verde*, que fazia supor um filme inteiramente e corajosamente entregue às suas maravilhosas imagens adriáticas, nórdicas, invernais, civilizadas, industrializadas, sem a necessidade de recorrer à história tola da neurose, à qual lamentavelmente alude o título atual. *Celeste e verde*: o mundo do pinheiral, das oficinas, dos gramados, dos carros, dos metais, dos petroleiros: e eis, de repente, o episódio da Sardenha, o éden sem tempo das praias felizes, sobre a qual se curva e desaba a onda mais lisa e mais calma do universo: trecho de cinema inesquecível e milagroso, sem atores, sem rostos, com uma voz que comenta e que poderia ser utilmente eliminada, trecho totalmente simbólico e apaixonado, que interrompe violentamente o celeste e o verde com o azul-marinho, com o amarelo, com o vermelho, com o rosa: uma natureza tirrênica, solar, D. H. Lawrenciana, que interrompe violentamente uma natureza adriática, brumosa, e ela também, mas em outro sentido, D.H. Lawrenciana: e que não é sua condenação, como muitos (incluindo Antonioni) acreditam, mas o complemento e a salvação.

É preciso que Antonioni, já que chegou lá, dê o passo decisivo: que invente uma nova forma de cinema abstrato e lírico, reduzindo as histórias a um mínimo de alusões e referências. Tenho certeza que todo o público, até o mais ingênuo, se entusiasmaria, tamanha é a força, a evidência, a beleza persuasiva das imagens de Antonioni. É natural que Antonioni devesse, com alguma ideia, de acordo com seu caráter, estabelecer muito claramente que não se trata de um documentário, nem de um documentário poético, mas de verdadeiras histórias íntimas e maravilhosas, como aquelas que já conseguiu

exprimir com Moreau, com Delon, com o próprio Harris neste filme, até mesmo com o bom Ferzetti.

Uma garota de Roma, a inteligente Serenella, me dizia um dia desses: "Antonioni? O maior diretor do mundo, desde que comece a fazer seus filmes mudos e sem Vitti".

Concordo. Substancialmente eu concordo. Gostaria, porém, de esclarecer que, a meu ver, "mudos" significa com som e com música e até com diálogos, aos quais Antonioni finalmente decida atribuir um valor poético, e não os arraste atrás de si como pesos mortos. Digamos, portanto: mudos de bobagens. E, "sem Vitti", significa sem a representação fácil demais daquele mal que, de acordo com uma ideologia corrente, seria o mal do século; representação à qual a boa atriz se diria, a essa altura, irremediavelmente limitada, se não trocar de "*registra*"[1] (como muitos milhões de italianos ainda dizem).

1. Erro de uso da palavra "regista" (diretor de cinema, em italiano). N. da T.

A COR DOS SENTIMENTOS

Carlo Di Carlo

Quando o tempo terá passado, e o futuro terá se tornado história, aparecerá claramente o quão pouco dele nós hoje previmos ou podemos prever.

—J. Robert Oppenheimer

Publicado em C.d.C. (ed.), Il deserto rosso, Cappelli, Bolonha 1964, pp. 27–35. Tradução de Aline Leal

I. A poucos quilômetros de Ravenna. A outra face de Ravenna. Imóvel, esta cidade "abstrata", com suas árvores de aço, as casas humilhadas por cilindros, por quadrados, por esferas, com chaminés transformadas em torres altíssimas e finas que se entrelaçam e se decompõem, unem-se entre fios e tubulações de ferro; formas geométricas e figurações racionais, castelos e gruas que se desenvolvem através de cercas de dutos de aço e de alumínio; poças de lixo petrolífero, por toda parte; fumaças de cheiros absolutos, enjoativos.

Por extensões de quilômetros quadrados, as plantas e as coníferas não conseguem mais respirar, queimadas pelos gases, alucinadas na paisagem de gelo, figuras anacrônicas de uma terra que não pode mais hospedá-las. Os poucos pássaros que restaram ou estão de passagem desafiam, em vão, os sopros violentos, intermitentes ou contínuos, do butadieno. Pulverizados, caem no chão como pedras.

Tudo é cor.

O verde e o prata das cisternas; o preto das chaminés, das conexões dos tubos e das treliças; o amarelo e o vermelho-mínio das estruturas; o branco-leite, o amarelo-ouro, o cinza, o preto das baforadas de gás; o verde-roxo-ferrugem da grama e das poucas plantas que se contorcem sobre si mesmas, quase chorando na terra árida de cor ocre azulado, cor cinza sépia, cor de chumbo; em toda parte, uma caldeira de tintas incríveis, irreais, não decomponíveis, como as do lixo petrolífero e dos resíduos de emulsões – parecendo quase os amálgamas materializáveis de Dubuffet – que contaminam os canais d'água, que chegam até mesmo às poças das ruas.

A natureza está destruída, violentada, humilhada. Vive-se em uma cidade diferente. Mudou a paisagem, o ambiente.

Mudaram também nossos sentimentos, condicionados por este ambiente, por esta paisagem, pela *cor* deste pano de fundo? *Qual é a cor dos nossos sentimentos?*

Michelangelo Antonioni, em Ravenna, filmou *O deserto vermelho* e se fez estas perguntas.

(Lembro-me de outras perguntas. E as releio). O debate literatura-indústria: a questão é recente, ainda atualíssima, tumultuou as relações socioculturais, provocou polêmicas, irritou muitas pessoas:

"O progresso técnico-científico, próprio da realidade industrial, pode transformar o mundo natural em um mundo "artificializado" e "formalizado", mas humano? Consegue transformar a biologia em uma tecnologia que tende a substituir o homem e *seus* problemas? A paisagem industrial cessará, talvez, de ser a "terra dos homens" com seu respeito pela vida orgânica ou através da alternativa *humana* de projeto de formas técnicas e biológicas superiores? A resposta pode ser dupla: de confirmação da alienação industrial, na pretensão de salvar o homem, livrando-o de suas potencialidades técnico-científicas em um *regnum hominis* "humanístico", contemplativo; ou de autêntica liberação como projeto e realização das potencialidades técnico-científicas (possível, apenas, em uma nova relação *humana* de humanidade e tecnicidade)". [Gianni Scalia, *Dalla natura all'industria*, "Il menabò 4", Turim, 1961].

Os problemas de fundo do filme em que vivem Corrado, Giuliana e Ugo são também e, principalmente, esses.

2. A cor dos sentimentos.

O deserto vermelho também continua a análise da vida interior de certos personagens. Antonioni busca, aqui também, um ritmo interno na história que conta, coloca a si mesmo o problema daquilo que, nos personagens de *O deserto vermelho*, vai se desenrolando de acordo com uma ordem não ainda consciente, mas que, de todo modo, levará a uma modificação radical de nossa condição espiritual. A paisagem industrial modificou a moral, os sentimentos, as psicologias dessas pessoas.

A este propósito, Antonioni declarou:

"A meu ver, poucas destas pessoas levam a vida que gostariam de levar. Nada mais de dramas de dificuldade econômica. Emprego seguro, bem pago, um amanhã sem surpresas. Mas existem pessoas que, mesmo assim, se sentem em uma armadilha. É uma categoria social de vanguarda, pelo menos no nosso país. Uma nova pequena burguesia de técnicos criada por um processo econômico rápido e desarmônico, que se sustenta mal porque ainda não se misturou à outra pequena burguesia que avança, os operários especializados, eles também bem vestidos, com casa nova, carro popular. Não sei se este "aburguesamento" já deu partida em suas consequências morais e psicológicas, mas o fenômeno me parece claro". (de "L'Europeo", novembro de 1963).

3. Não existe o problema da cor em si, afirma Antonioni. Existe, como sempre, o cinema do qual *também* faz parte o problema da cor, como aspecto do fato expressivo.

O problema é único: trata-se de fazer com que o filme tenha uma validade toda sua, e que esta validade chegue a ele por todos os elementos dos quais o filme é composto, incluindo a cor. Quanto mais o problema da cor é absorvido pelos outros problemas fundamentais do cinema, pelos problemas expressivos, mais a cor adquire uma função.

Acontece, porém, já que somos pouco acostumados a olhá-la como parte integrante do filme, que a consideremos como algo de auxiliar, de adicional ao próprio filme. Os produtores estão habituados a ler os roteiros independentemente da cor; os mesmos roteiristas escrevem os roteiros prescindindo do elemento cor. Um roteiro pode, de tal modo, ser realizado de acordo com uma opinião comum, tanto em preto e branco quanto em cores. Mas é a invenção do filme, é a ideia, são as imagens que passam na mente do autor antes que o filme comece e entre em uma fase concreta, que devem ser em cores: ou seja, é no papel que deve nascer, segundo Antonioni, o filme em cores.

Em Ravenna, durante as vistorias das locações para *O deserto vermelho*, Antonioni não se colocou o problema de como o filme devia ser realizado, se em preto e branco ou em cores. Aquilo que via lhe fornecia impressões narrativas, e eram impressões de cor. De fato, a cor está na base de *O deserto vermelho*. Sem a cor, a história talvez não fosse possível porque o ambiente, a realidade que rodeia

os protagonistas do enredo não teriam uma evidência e um ritmo tão determinante, o "pano de fundo" não seria evidenciado o suficiente, a ponto de condicionar os fatos que acontecem no filme. O preto e branco altera a realidade por si só, fazendo, já por isso, uma obra de transfiguração; a cor, por sua vez, achata esta realidade, a reproduz como é sem alterá-la: para usar um termo de Antonioni, tem o poder de *fotografá-la*.

4. O problema da cor é apenas um problema de ordem prática. Trata-se de intervir na realidade e de agir de tal modo que a cor, de elemento plano e banal desta realidade, torne-se um elemento narrativo, poeticamente funcional. (Diria Béla Balázs: "A cor adquire um significado artístico somente quando exprime uma específica 'experiência' cromática em forma cinematográfica. Se o filme em cores quisesse rivalizar com os efeitos que a pintura obtém no plano da arte, assinaria por si só a própria condenação: seria apenas uma vulgar e crua paródia de uma arte bem mais antiga e grande. As específicas possibilidades artísticas da imagem cinematográfica em cores residem nas *cores em movimento e na expressão desta 'experiência' cromática*").

Antonioni dá um exemplo: no preto e branco, ao escolher um enquadramento, sabe-se que aquela casa, por exemplo, que é vista em uma determinada paisagem e que se quer filmar, perde a violência que possui por sua cor e torna-se um objeto de um cinza apagado, e que este cinza apagado desaparece atrás dos personagens. Já com as cores, sabe-se que aquele amarelo passa a assumir uma evidência fortíssima, e, se quisermos deixá-lo no enquadramento, ele deve ter uma função bem determinada. Se quisermos tirá-lo, ou temos que eliminá-lo ou pintar o amarelo de outra cor. Mas mudar um enquadramento – afirma Antonioni – às vezes é muito mais difícil do que se pensa. Com a cor, as dificuldades duplicam. No mesmo momento em que se tenta excluir o amarelo, introduz-se, talvez, um vermelho, um verde, um azul, e o problema recomeça. (Isto acontece, vamos esclarecer, para as externas; para as internas, o obstáculo é facilmente superável, escolhendo e dispondo as cores precedentemente, de acordo com um critério pré-estabelecido).

Outro problema mais grave, a ser superado no filme em cores, é o fator atmosférico.

A natureza muda, e, por consequência, a cor. A cor é ligada à luz, à temperatura, à angulação na qual nos colocamos.

5. Anotava Béla Balázs em *Der Geist des Films* (1931): "A edição das cores levará ao filme problemas e possibilidades completamente novos. Porque as relações das formas, quando não dependem das cores, são completamente diferentes das relações cromáticas. Muitos cortes e muitos *fade out* que eram sugeridos pela semelhança ou pelo contraste das formas, na afinidade dos tons de cinza, se tornarão absurdos e falsos em um filme onde a cor caracteriza definitivamente os objetos. [...] Afinidade e contraste de cor criarão, entre as imagens, relações ainda mais profundas do que as relações formais. E não somente relações decorativas: as cores possuem uma grande força simbólica e determinam associações e sugestões emotivas".

Diz Antonioni: "Não existe a cor em absoluto. É sempre uma relação. Uma relação entre o objeto e o observador (até mesmo o estado físico do observador), entre o objeto e a direção dos raios que o iluminam, entre a matéria da qual é formado o objeto e a umidade que existe no ar. Podemos dizer, ainda, que a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido de que ambos se influenciam alternadamente. Ou seja, o objeto com sua cor tem uma determinada sugestão sobre o observador, e este, ao mesmo tempo, vê a cor que, naquele momento, tem interesse ou prazer em ver naquele objeto.

"Podemos chegar a dizer – embora não seja possível provar – que cada um de nós vê em um objeto uma cor diferente: uma variação de tom, uma nuance, um elemento que, de todo modo, não consegue tornar aquela cor absoluta.

É com o hábito que se aprende a *ver as cores*. É depois de certa experiência que conseguimos distinguir o quanto existe de cinza em um amarelo, ou o quanto existe de azul em um cinza. E estes são fatores dos quais não se pode prescindir no cinema em cores, porque a película reproduz com muito mais fidelidade do que o olho humano é capaz de ver e *reproduzir* aquela cor em determinado objeto.

Ninguém percebe comumente que um pedaço de azul entre as nuvens torna, por exemplo, azul todo o cinza de uma rua; ou não se apercebe da violenta alteração das cores provocada pelo sol, ou,

ainda, por exemplo, que na parte do sol o céu tem determinada cor e, na parte oposta, outra. Estes são fatores que, na vida comum, têm uma sugestão inconsciente. Mas, no cinema, tudo o que na vida comum é inconsciente deve tornar-se consciente. E torna-se justamente com o hábito, o hábito de ver as cores como são, de ver a realidade como é. Colorida.

Para quem faz cinema – pelo menos para mim foi assim –, uma das maiores dificuldades acho que é não poder prever a cor necessária para determinada cena. Um pintor, diante de uma paisagem que pretende pintar em uma tela, creio que prevê, no mesmo momento em que se prepara para pintar, a cor certa, a cor de que precisa. No cinema isso não é possível. Tudo deve ser previsto nos mínimos detalhes se quisermos intervir na realidade, se quisermos que aquela realidade que temos diante dos olhos seja transfigurada de acordo com as exigências daquela cena que devemos filmar. E é um esforço terrível prever a cor por antecipação, até porque acontece com frequência que, no momento em que se filma, a luz mude e, por consequência, deve-se mudar também a cor a ser usada. E isso não é possível".

6. Mas o fator técnico também tem um peso relevante durante as filmagens de uma obra em cores. Com o *termocolorímetro*, um aparelho com o qual se mede a intensidade da luz e a umidade, o operador estabelece se é possível filmar de certo modo ou não, se é possível obter, ou não, certos resultados. E essas esperas, as esperas pela luz certa, são outro obstáculo não indiferente, tanto para a realização do filme quanto para o esforço inventivo do autor. Além disso, a cor obriga a mudar de técnica. Em *O deserto vermelho*, Antonioni fez outro uso das objetivas; usou menos as quadrangulares justamente porque existe um modo todo especial de mover a câmera, e entendeu que certas cores toleram alguns movimentos de câmera e não toleram outros.

7. A cor dos sentimentos.

Sobre estas reflexões e por estas constatações nascidas durante as filmagens, prorrogadas em Ravenna por mais de quatro meses, e depois das pesquisas realizadas por anos sobre o problema da cor, Antonioni construiu sua nova história. Sua nova história que

se entrega à *cor em transformação*. Porque, de fato, é este o resultado à primeira vista, olhando as imagens de *O deserto vermelho*. Não há uma única imagem "figurativa", "decorativa", "pictórica", que entregue sua substancialidade ao elemento *estático* da composição. Não há uma única imagem que lembre a rígida esquematização e abstração de um quadro plástico. Pelo contrário, existe uma lenta e contínua transmutação de cores, uma passagem gradual, rítmica e essencialmente expressiva, de uma cor à outra.

Através destas transmutações cromáticas nascem os sentimentos e as sensações dos personagens do filme, sobretudo de Giuliana, sobre a qual se refletem o ambiente e a cor do ambiente, que agem de modo determinante na alma da protagonista.

Até uma imperceptível mutação de cor – amálgamas desbotados ou desfocados, tramas lineares ou heterogêneas, paredes brilhantes e definidas, estruturas com tons violentos, objetos *significados* por suas tintas suaves – torna-se importante no plano da expressão mímica. ("A microfisionomia adquire, com a ajuda da cor, novas possibilidades expressivas" [Balázs]).

Através da edição das cores, as coisas adquirem contornos mais definidos, os objetos e as coisas tornam-se *significantes*, o "valor" cromático dá profundidade e perspectiva às imagens, as figuras não conseguem ser caracterizadas pela forma, mas adquirem *substância* pela cor que é própria a elas. As cores são empregadas – assim como se faz hoje na indústria – como marcas características de "indicação" de determinadas coisas, e, justamente pelo seu significado objetivo, podem ser de tal modo compreendidas. Mas não é só isso. Pensemos nas investigações psicológicas sobre as cores realizadas por David Katz no distante 1930 sobre o "modo de aparecer das cores", que reencontramos nas páginas de "Der Aufbau der Farbwelt" e que Antonioni certamente levou em conta: a cor em seus componentes (relação cor-iluminação-espaço), a "impressão" pessoal da cor de acordo com os sentimentos provocados por determinados fenômenos cromáticos.

Antonioni "agiu" na definição do caráter da protagonista como se ela se visse constantemente diante de um teste cromático – exame psicológico objetivo das cores; método que lhe facilitou a investigação sobre sua personalidade de acordo com as técnicas mais avançadas seguidas na praxe psicológica e psiquiátrica.

As cores influenciam sentimentalmente a nossa vida. A escolha de certas cores, e não de outras, por uma pessoa supõe que elas possam indicar o grau de sua afetividade. Tal afetividade constitui o fundamento essencial de uma personalidade que age e pode influenciar o caráter, o sentimento, a vontade e o pensamento. Afetividade que, segundo Max Luscher, pensa-se que colabora para determinar nossas aspirações geralmente inconscientes, o modo de nos comportarmos, e, por exemplo, nossas relações de amizade, de amor, assim como determinadas predisposições mórbidas. Como no caso de Giuliana: sua neurose no estado patológico.

8. A música.

Uma importância totalmente especial tem, de fato, em *O deserto vermelho*, a trilha sonora. Já escrevemos em outro lugar, ao considerarmos todo o conjunto da obra de Antonioni, como isso foi para ele, desde os documentários, um elemento fundamental, tanto para a linguagem, quanto para o estilo. A *marca* musical – que é o termo mais exato de acordo com os princípios de uma estética moderna – teve nos filmes de Antonioni um significado que nunca foi aquele de *leit-motiv* no sentido tradicional, de acompanhamento como reforço da imagem, de sobreposição à imagem, mas sempre se resolveu em um verdadeiro *modus operandi,* diante do qual Antonioni pretendeu registrar os motivos da realidade e da consciência.

Em *A Aventura*, o som é conduzido com cadências de contraponto, para enfatizar um clima, mas, depois, imediatamente se perde, desaparece, torna-se *ruído*, decompõe-se em sons concretamente pré-existentes, extraídos da realidade. Ao fazer isso, Antonioni identificou um novo método musical de análise – que esteve na base dos pesquisadores da música concreta e experimental – onde indicou o ruído como integração da própria imagem, em substância como *objeto sonoro*.

Nos primeiros enquadramentos de *A Noite*, o isolamento dos ruídos da cidade que, constituem o ritmo expressivo do ambiente que dali a pouco nos será oferecido, dão partida a um método para compor que em *O Eclipse* alcança uma completude estilística. A trilha sonora de *O Eclipse* é, de fato, constituída por *objetos* e *momentos* sonoros.

Esta atenção, esta pesquisa que Antonioni conduziu sobre o ruído (e que vemos ser confirmada em uma escrita sua), concretizou-se em *O deserto vermelho*.

Aos *momentos* sonoros escritos por Giovanni Fusco como esclarecimento da fábula (um vocalise abstrato cantado por Cecilia Fusco) que reforçam as cadências da irrealidade, corresponde uma reunião programada de massas e de elementos sonoros que definem as estruturas industriais, o mundo de quem vive a história narrada, fundidas em extraordinária harmonia com motivos e composições eletrônicos que são o máximo de vigor realístico e de expressividade funcional às cenas e à cor.

Pela primeira vez, portanto, no cinema, é utilizada a música eletrônica com função expressiva, como cadência estilística e rítmica da imagem. Mudou o tempo finalmente nisso também: a música eletrônica não serve mais para Hitchcock ou para a ficção científica cinematográfica, para reforçar dramas dignos de pesadelo ou aventuras apocalípticas, mas é consumida no produto artístico.

Esta é, também, a ocasião rara que permitiu que Vittorio Gelmetti, compositor eletrônico, se aproximasse do cinema. Assim, Gelmetti forneceu a Michelangelo Antonioni, para a trilha sonora de *O deserto vermelho*, fragmentos de suas obras: *Treni d'onda a modulazioni di intensità*, *Modulazioni per Michelangelo, I* (composição escrita para a Mostra crítica das obras michelangiolescas), *Tensioni, Misure, I.*

APROVADO/REPROVADO: OS TESTES DE TELA DE ANTONIONI

Noa Steimatsky

Para Carlo di Carlo,
que, como o príncipe feliz de Oscar Wilde,
deu-se aos outros.

Publicado originalmente em Steimatsky, Noa. "Promossa/bocciata: Il provino". In: Boschi, Alberto, Di Chiara, Francesco (eds.). *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*. Milano: Il Castoro, 2015, pp. 144–162. Tradução de Julio Bezerra e Ana Moraes.

> *Esse magnetismo da tela é algo secreto – se pudéssemos ao menos descobrir o que ele é e como fazê-lo, teríamos então um produto realmente bom para vender. Mas não conseguimos nem mesmo saber se alguém o tem sem antes vê-lo projetado na tela. É preciso fazer testes de tela para descobrir.*
>
> —Andy Warhol, *A filosofia de Andy Warhol*

> *Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho.*
>
> —Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

Em meados da década de 1960, em ambos os lados do Atlântico, surgiram vários projetos de filmes experimentais que tomaram o teste de tela como sua presunção central. Também em filmes narrativos de ficção que giram em torno das vidas e dos trabalhos da indústria cinematográfica – em Hollywood, na Cinecittà – a situação do teste de tela é recorrente. É evidente que esses testes se prestam a dramas mais focalizados, mesmo existenciais, no quais forças básicas estão em jogo: personagem, papel, a ascensão e a queda do estrelato, o confronto do indivíduo com os indiferentes poderes da indústria e com a câmera que expõe impiedosamente suas deficiências, sua idade, sua fraqueza, sua humanidade, em suma. No cinema pós-clássico, sobretudo, surgem cenas como essas. Quase invariavelmente, falam de crise e fracasso, revelando a autoconsciência

do cinema sobre o declínio do sistema de estúdio, a decomposição dos gêneros e a ruptura de fronteiras formais e o envelhecimento e morte das estrelas. Os filmes com os quais me preocupo tematizam esses sintomas para refletir sobre a condição histórica do cinema, para colocar em primeiro plano uma confrontação existencial com a cultura de massa na modernidade tardia. O encontro do sujeito humano com o aparelho – a tecnologia, o estúdio, a indústria – é dramatizado e intensificado, e, no entanto, o teste de tela muitas vezes permanece sem solução nesses filmes: a questão de um candidato "passando" ou "falhando" no teste, de um papel a ser conquistado ou perdido, é suspensa ou deslocada em diferentes esferas do ser social e da consciência. A irresolução do teste de tela o radicaliza como forma e como ideia. Ele borra distinções de "sujeito", "ator", "personagem" e "papel", aumentando as ansiedades sobre a agência humana na modernidade tardia. Daí minha volta à noção antiquada de "pessoa" nas páginas que se seguem.

Com algumas exceções, pouca atenção tem sido dada ao funcionamento do teste de tela como forma e como tropo[1]. Certamente sua apropriação artística mais impressionante para encenar o confronto entre pessoa e aparelho foi alcançada por Andy Warhol: seus *Screen Tests* (EUA, 1964 – 66) têm atraído merecidamente a maior parte da atenção – embora sem jamais serem esgotados. Quais são os poderes que Warhol localizou no teste de tela e seu desnudamento do aparelho – da tecnologia à visualidade, do mercado às condições humanas? Como concebeu a ficção confrontativa do teste de tela como uma situação existencial em que o "ser" é encenado e seu desempenho é posto à prova? Como mediou a incrível recuperação de Warhol do retrato na história da arte, confirmando a imagem como uma verdadeira "arte da pessoa"? Em outros momentos, busquei essas questões como parte de um estudo do rosto humano no cinema[2]. Vou agora direcionar essas questões para outro trabalho, contemporâneo ao projeto de Warhol: um filme menor de um grande autor. Apelidado de *Teste de elenco* (Il Provino), talvez seja o mais negligenciado dos filmes de Antonioni, o *Prefácio* para a produção em três partes de Dino De Laurentiis, *As três faces de uma mulher* (I tre volti, 1965)[3]. *Teste de elenco* gira em torno do teste de uma mulher já célebre que procura dar alguma substância e sentidos à sua imagem pública – e talvez refazer sua vida – através da atuação

1. Nota no final do texto

2. Roland Barthes chamou a fotografia de "arte da pessoa" em *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wing, 1981, p. 79. Discuto alguns dos retratos cinematográficos de Warhol à luz dos testes de tela como paradigma em *The Face of Film* (título provisório) em 2015 e editado pela Oxford University Press.

3. No que se segue, refiro-me ao filme de Antonioni alternadamente como *Prefazione*/*Prefácio* ou *Teste de elenco*/*Il provino*, dependendo do que o contexto imediato exige.

em filmes (ver figura 1). Antonioni analisa as coordenadas materiais, formais e psíquicas que se cruzam na situação do teste, vendo-as se acumularem e intensificarem, sem jamais se resolverem. Com base nas condições reais da produção de De Laurentiis, navegando entre a reencenação e a ficção, *Teste de elenco* não dará à luz uma estrela. Encenando (ou, de certa forma, testemunhando) a fabricação e o desmantelamento da figura humana que luta para articular uma persona na tela, o filme sublinha a inadequação do teste de tela em relação à pessoa. Percebe-se aqui o próprio esforço de Antonioni para remodelar uma criatura excepcionalmente luxuosa, mas frágil – a princesa Soraya, uma celebridade de classe mundial –, que lhe foi oferecida pré-embalada, hermeticamente selada, pela produção. Testar a reserva de sua bela protagonista e sua falibilidade lhe permite coligir a conclusão do teste e, finalmente, refletir sobre a mediação cinematográfica como uma mediação do ser.

Muitos dos filmes de Antonioni engajam-se numa busca pela pessoa, por alguém que se perdeu em absoluto (*A aventura*, *Identificação de uma mulher*), que se perderam uns dos outros (*O grito*), que se perderam de si mesmos (*Profissão: repórter*). Naturalmente, estas variedades são muitas vezes envolvidas uma dentro da outra. Todos esses filmes retratam o deslocamento e a dissolução de um personagem, a falta de unificação e sustentação, a confluência entre aquele que procura e a pessoa desaparecida ou perdida, e algum reconhecimento que

se segue em seu rastro. *Teste de elenco* não precisa se aventurar por muito longe, atravessar cidades, regiões e continentes para chegar a este fim. Ele permanece no estúdio de cinema, perseguindo sua elusiva protagonista dentro desse ambiente artificial que serve como locação. Ao contrário dos monumentos cinematográficos modernistas de Antonioni, no entanto, este curta-metragem nos confunde em seu modo "docudrama". Ficção e realidade, ação e reencenação, pessoa e personagem são comprimidos no uso que Antonioni faz do teste de tela. Em suas instâncias mais convincentes, as distinções se dissolvem e os híbridos estranhos surgem para atender a um sujeito humano resistente.

O precedente mais próximo na filmografia de Antonioni para o híbrido de *Teste de elenco* talvez seja outro curta-metragem, *Tentativa de suicídio* (Tentato suicidio), sua contribuição para o filme de antologia de 1953, *Amores na cidade* (L'amore in città, 1953). A "revista de cinema" de Cesare Zavattini compreende um conjunto de investigações sobre o amor moderno. Radicalizando os termos de encontro provocados por uma escolha particularmente desafiadora do tema

– mulheres que tentaram o suicídio e voltaram dos mortos (por assim dizer) para confrontar, no filme, seu momento de crise –, Antonioni comprimi cinematograficamente o contar e o mostrar, o presente e o passado, virando a mesa do ideal neorrealista do não ator que se inspira em seu próprio papel na vida real. As várias sequências dedicadas às narrativas das mulheres, recolocadas e reencenadas principalmente em locação, são enquadradas por passagens conectivas que são expressamente iluminadas, elaboradamente bloqueadas e ritmadas, e colocadas contra um fundo de estúdio vazio apoiado dentro de uma grande sala de som (veja figura 2).

Com seu tema abjeto, seus protagonistas, em sua maioria, oriundos da classe baixa, e seu uso do preto e branco, *Tentativa de suicídio* pode primeiramente parecer distante do mundo glamoroso e Technicolor de *Teste de elenco*. E, no entanto, ambas as obras, tirando suas histórias da imprensa local e sensacionalista, giram em torno de testes existenciais, momentos de encontro provocados por e para a câmera, de modo que o próprio local da filmagem se desdobra como um espaço de transição entre a experiência biográfica-histórica e seu corolário enfaticamente construído e cinematizado. De lados diferentes da escala social, tanto os tipos neorrealistas de *Tentativa de suicídio* quanto a celebridade aristocrática de tablóide de *Teste de elenco* são, essencialmente, não atores.

Na verdade, os esforços intermitentes de desempenho exigidos deles aparecem, às vezes, para interferir com o que eles realmente oferecem como não atores. Antonioni parece não só estar ciente disto, mas, de fato, muito interessado apenas nessa interferência como uma maneira de sondar seus súditos. Veremos como a celebridade de Soraya complica esta precária navegação de categorias e, intensificando suas ansiedades, produz um trabalho particularmente instável. Estranhamente, *Tentativa de suicídio* – com seus múltiplos protagonistas, sendo concedido a cada um breve fragmento narrativo que une o exemplo mais traumático da experiência das mulheres com detalhes prosaicos e cotidianos – parece mais firmemente composto em comparação. As intrincadas camadas de Antonioni de confissão e memória em primeira pessoa; entrevistas em segunda pessoa (ensaiadas e encenadas); e uma narração em voz *off* autoritária e opinativa em *Tentativa de suicídio* confundem qualquer distinção clara entre os modos de aproximação, qualquer simples linhagem

linear do passado e do presente, narração e ação, estúdio e locação. O "inquérito cinematográfico" zavattiano se desdobra aqui não apenas como panorama social, mas, como observou astutamente Ivone Margulies, como uma ocasião terapêutica para a autorrealização pessoal – e como exemplum[4]. Em um momento de clímax, uma jovem reencena suas atividades cotidianas culminando com o ato de cortar seus pulsos: ela inicia os movimentos, mas os interrompe quando a lâmina toca sua cicatriz. Em vez de cortar novamente, a lâmina aponta – ou melhor, indexa – agora para o traço indelével de uma ação passada. E enquanto o presente cinematográfico encontra este emissário do passado, a perspectiva do filme muda com a menina estendendo seu pulso diretamente para a câmera. Ela então continua a confessar que o que ela realmente quer é se tornar uma atriz.

Assim como a Princesa Soraya.

Ex-imperatriz-esposa do xá do Irã, Soraya Esfandiary-Bakhtiari foi banida em 1958 por sua incapacidade de produzir um herdeiro, e então perambulou pela alta sociedade da Europa até aterrissar em um de seus espaços preferidos: Roma. Lá, sua celebridade, mas também a sua grande beleza e elegância, a trouxeram para as portas da frente do cinema. Carlo di Carlo, colaborador próximo e arquivista de Antonioni, conta que a contribuição de Antonioni para *As três faces de uma mulher* ocorreu por sugestão de Franco Indovina, amigo íntimo de Antonioni, seu assistente nas grandes obras em preto e branco do início dos anos 60[5]. Indovina estava romanticamente envolvido com Soraya, que estrelou os três episódios da produção de Dino De Laurentiis, dedicada à construção de sua persona cinematográfica. Antonioni insistiu em colocar e designar sua contribuição como "Prefácio" ou "Introdução". Embora tenha, com cerca de 35 minutos, mais ou menos a mesma duração que os outros episódios, a *Prefazione* – por seu título e por outros dispositivos de distanciamento – se situa assim em uma situação limítrofe, explorada como algo que poderíamos ler como uma função extra ou pré-narrativa. Isso proporciona a Antonioni uma liberdade formal, uma disposição mais reflexiva a ser ganha por estar ao mesmo tempo dentro e fora da estrutura nesta eclética obra. Isso também sinaliza, possivelmente, a atitude irônica e até mesmo ininteligível de Antonioni em relação ao empreendimento como um todo: ele poderia ter reconhecido desde cedo que Soraya não poderia ter

4. Veja Margulies, Ivone. "Exemplary Bodies: Reenactment in Love in the City, Sons, and Close Up". In: Ivone Margulies (ed.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham/London: Duke University Press, 2003, pp. 217–44.

5. Carlo di Carlo, entrevista pessoal, Roma, Fevereiro de 2009.

futuro na tela, mas, comprometido com o projeto, tematizou esse reconhecimento no inconclusivo teste de tela. O *Prefácio* introduz então Soraya no mundo do cinema pela primeira vez, embora prefigure seu fracasso.

Qual é o interesse particular de Antonioni (ou, pode-se perguntar, qual é a sua parte) nesta história? Sua breve declaração sobre o filme no decorrer da produção apresentou-a como uma experiência em cor, para estender seu trabalho em *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964) enquanto se preparava para um filme subsequente "ainda sem título" que, diz ele, seria "muito violento". Antonioni talvez estivesse se referindo não a *Blow-Up - Depois daquele beijo* (Blow-Up, 1966), mas a *Tecnicamente dolce* – um projeto não realizado que envolvia experimentos coloridos com vídeo, para o qual ele havia preparado um tratamento em 1966[6]. *Teste de elenco* pertence ao período mais criativo de Antonioni. Trata-se não somente de um período de transição com a mudança para a cor e internacionalização de seu trabalho em meados da década de 1960, mas também com os "super-espetáculos de autor" da nova onda italiana sintetizada por *A doce vida* (La dolce vita, 1960) e 8½, de Frederico Fellini, – ambos ecoam claramente em *Teste de elenco*. Todos esses filmes mostraram maneiras pelas quais ambiciosos esforços de autor também podiam satisfazer as bilheterias, e dotaram a cultura cinematográfica italiana, pela segunda vez na história do pós-guerra, de um prestígio internacional sem igual. O fascínio estilístico e o apelo comercial desses filmes eram parte integrante de sua ousada exploração de como a narração e a forma cinematográficas poderiam se dissolver nos lugares enfaticamente contemporâneos – como os esforços para conter e os insucessos para segurar seus protagonistas que vagueiam em um universo moderno tardio de superfícies brilhantes e eventos de mídia podem dar origem a um excitante espetáculo cinematográfico. O movimento de Antonioni pela cor nesse período alterou o encontro, no filme, entre objetos manufaturados, formas naturais e ausência de forma, entre figura e cenário. O empoeirado mundo em preto e branco do neorrealismo agora caiu ainda mais no passado, juntamente com os matizes do cinema clássico dos anos 30 e o *glamour* forjado das estrelas. *O deserto vermelho* atinge a sua beleza de forma bastante diferente: pulsa com o encontro e a separação dos corpos, com a densidade do nevoeiro e com as maravilhas do *design* industrial,

6. "Dichiarazioni di Michelangelo Antonioni", *Cinema 60*, nº 46, outubro de 1964, pp. 63-64. Alessia Ricciardi da Northwestern University sugeriu-me a probabilidade da referência de Antonioni a *Tecnicamente doce*. O roteiro deste projeto não realizado foi publicado com comentários por Michelangelo Antonioni, *Tecnicamente dolce*. Turim: Enaudi, 1976. Seymour Chatman discute-o em *Antonioni*, 176-82.

que revigoraram o trabalho de Antonioni com novas possibilidades gráficas e cromáticas. Assim, quando Monica Vitti surge em seu casaco de lã verde – um verde tão indescritivelmente requintado para romper com a vegetação natural e com a paleta industrial primária – na paisagem poluída, a pessoa e o casaco podiam falar ou, por fantástico contraponto ao cenário, eles poderiam cantar juntos. Poderiam esses elementos serem soldados aqui, no curta-metragem, de forma tão eloquente? Antonioni nunca mais falou de *Teste de elenco*. Talvez alguma coisa sobre esta obra tenha permanecido não resolvida para ele, o que coincidiu com o destino de *As três faces de uma mulher* como um todo: depois da considerável expectativa despertada – ela própria prefigurada no filme –, ele foi largamente rejeitado pelos críticos, e então devidamente arquivado nos cofres de De Laurentiis, que, até a data, não o liberou, seja em parte ou como um todo. O filme caiu no esquecimento.

Teste de elenco está firmemente localizado como parte de uma antologia, um formato de produção e distribuição bastante popular naquela época – muitas vezes o resultado de coproduções europeias que empacotaram um conjunto de curtas em torno de um tema, um lugar ou, como é o caso aqui, um intérprete particular. O formato curto permitiu um grau de liberdade, um espaço especial para o jogo, que foi criado e utilizado com sucesso em apenas um punhado de casos; aqueles dirigidos por autores conhecidos sobreviveram. *Amores na cidade* e seu contemporâneo *Nós, as mulheres* (Siamo donne, 1953) são exemplos famosos e pioneiros; em meados da década de 1960, encontramos alguns dos mesmos colaboradores dos créditos de *As três faces de uma mulher* em antologias como *O amor através dos séculos* (Le plus vieux métier du monde), As bruxas (Le streghe), dois títulos misóginos de 1967. Como *As três faces de uma mulher*, *As bruxas* era uma produção de Dino De Laurentiis cujos episódios eram atribuídos a um diretor diferente, mas ligados por um tema flexível e por uma estrela feminina – ou, no caso de Soraya, uma possível estrela. Em *As bruxas*, Silvana Mangano, esposa de De Laurentiis (cuja beleza imaculada é comparada à da princesa), consegue ir longe. É precisamente esta capacidade que Pier Paolo Pasolini deve ter reconhecido, primeiro quando a usou em sua própria e exuberante contribuição para *As bruxas*, *A Terra vista da lua* (La Terra vista dalla luna), e depois em papéis muito diferentes

como o da esposa do industrialista, em *Teorema* (1968), e o de Jocasta, em *Édipo Rei* (Edipo re, 1967). O episódio de Luchino Visconti, *A bruxa queimada viva* (La strega bruciata viva), tem sido comparado a *Teste de elenco*, porque ambos se concentram na figura da celebridade jactante, luxuosamente vestida e arrumada, mas profundamente alienada, cuja beleza fria raramente revela qualquer vislumbre de sua subjacente vulnerabilidade e isolamento[7].

7. Veja Duttmann.

Todos os episódios de *As três faces de uma mulher* giram em torno de um tema semelhante. O *Prefácio* de Antonioni é seguido por Amantes célebres (Amanti celebri), de Mauro Bolognini, coestrelado por Richard Harris, recém-saído de seu papel em *O deserto vermelho* e ostentando uma barba (talvez transferida de seu papel contemporâneo em outra produção de De Laurentiis, *A Bíblia* [The Bible, 1966], de John Huston). Dessa vez, ele é um autor *best-seller* e amante, embora tenha falhado de alguma forma como homem – uma situação que ecoa vagamente a dos protagonistas masculinos de Antonioni em *A aventura* (L'avventura, 1960) e especialmente em *A noite* (La notte, 1961). No episódio de Bolognini, é por meio de uma espécie de desvio através da percepção de Soraya e seu tédio (não percebido de maneira convincente, entretanto) que ele parece reconhecer suas deficiências, enquanto ela também permanece abatida. O terceiro episódio, *Amante latino* (Latin Lover), de Franco Indovina, fala de dissolução, divisão, fracasso e reconhecimento – todos os elementos prefigurados no *Prefácio*, mas aqui apresentados em modo cômico. Soraya interpreta uma americana em uma visita de negócios a Roma, onde ela é incomodada por um ridículo, maravilhoso Alberto Sordi, que ela primeiramente rejeita com altivez e depois graciosamente reconhece em um gesto que assegura a sua carreira de gigolô. Superando a farsa e a fraude, um vislumbre de alguma simpatia mais profunda é concedida ao quase-casal nesta quase-comédia.

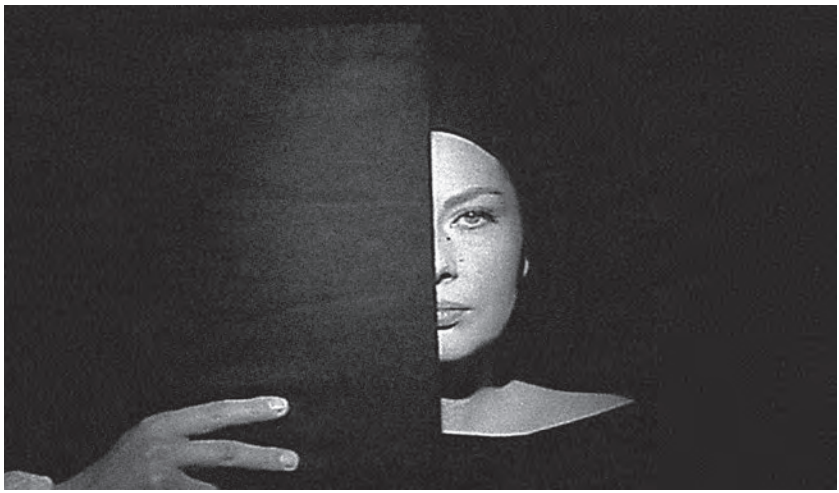
O episódio de Antonioni ressalta a sensação de exterioridade e impenetrabilidade no encontro com Soraya, usando a situação de teste para desafiá-la de frente. Evidentemente, Antonioni evita rotineiramente os mecanismos cinematográficos convencionais de identificação, difundindo a psicologia ou a motivação no rastreamento dos encontros e respostas de seus protagonistas. Seu melhor trabalho baseia-se, ao contrário, em uma intensificação da experiência

perceptiva filtrada, mais eloquentemente, através de suas protagonistas femininas. Mas Soraya filtra muito pouco: ela resiste; a escassa narrativa não evolui nem é, à moda Antonioni, difundida através dela. Toda expressão parece saltar para fora de suas feições e rebotar de volta para um mundo de superfícies. Sua reserva é, portanto, bastante consistente nos diferentes episódios.

Ainda assim, *As três faces de uma mulher* deveria oferecer uma terceira face, por assim dizer, a uma mulher que já possuía ao menos dois rostos públicos em uma linhagem coerente: primeiro como consorte do xá e segundo como a princesa banida, com seus famosos olhos tristes, muitas vezes escondida atrás de óculos escuros enquanto circulava pelos tabloides. O terceiro rosto é o de uma mulher em busca de um papel. *As três faces de uma mulher* parece, sob esta luz, ser um teste de tela estendido para Soraya: um teste extravagante no qual ela finalmente é reprovada. *Teste de elenco* narra isso diretamente, expondo sua estrutura subjacente e sua consciência média enquanto explora a situação existencial da mulher capturada dentro dela. Este dilema não é interpretado como introspecção por parte de um personagem, mas como imbricado na própria situação do cinema, intensificado no teste de tela e formalizado na direção de Antonioni, seu enquadramento, sua encenação. Ele coloca em primeiro plano o processo analítico, quase científico, pelo qual o teste se desenvolve, também implorando a questão do que é o teste e como ele gira em torno de si mesmo. O que o aparelho pode descobrir de uma pessoa? Será que a mantém unida ou a divide? Ela sobrevive ou se torna uma concha vazia, uma relíquia a ser investigada por Antonioni? Quais são as ficções que sustentam o sujeito quando confrontado com as maquinações do cinema, onde, como disse Stanley Cavell, ele é "objeto de estudo e um estudo que não é seu"[8].

8. Cavell, Stanley. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, enlarged edition. Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 28.

O procedimento clínico, tecnológico do teste de tela, depende do ator – da pessoa que o enfrenta. O palco é preparado de maneira sedutora para o primeiro surgimento de Soraya na tela. Os dispositivos agressivos e a retórica da imprensa, a violência intermitente dos meios de comunicação e as forças dos grandes negócios cinematográficos investidos na empresa, todos se afirmaram imediatamente nos ambientes modernos e tardios de *Teste de elenco*. Em primeiro lugar, passamos pelos escritórios de Paese sera, o diário romano, onde um repórter recebe rumores sobre o iminente teste de tela da



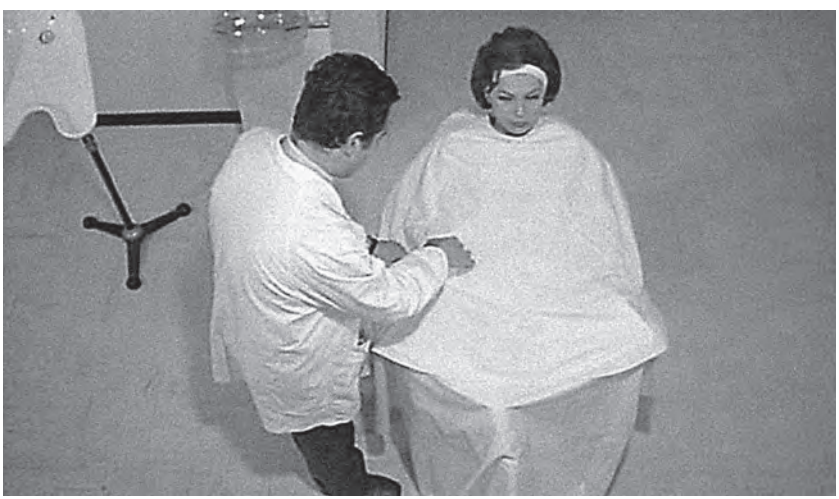
princesa Soraya para De Laurentiis. O que se segue é uma explosão de espaço noturno lustroso e quase abstrato onde a constelação planetária do cinema está localizado: executivos, guardas, técnicos, artesãos e estilistas, todos formam uma estrutura coesa elucidada na orquestração de Antonioni das várias partes do estúdio e suas funções. São surpreendentes as luzes de néon extraordinárias que marcam a entrada de um *lobby* envidraçado; ainda mais do que as residências EUR de *O eclipse* (L'eclisse, 1962), estas invocam uma instalação do tipo Alphaville, ou Tati-ville, ou Dan Flavin. Um senso de dissolução espacial ou luxação, ao mesmo tempo ameaçador e convincente, incide sobre essas locações reais. Choros estranhos de animais – talvez a trombeta de elefantes ou o chamado de pássaros grandes – perfuram a escuridão. Os *paparazzi* se tranquilizam, trata-se apenas de um jardim zoológico montado para a produção de *A Bíblia,* de John Huston. Estamos, então, no recém-construído complexo de estúdio de Dino De Laurantiis na via Pontina, sudoeste de Roma.

Esta exposição serve para aproximar Soraya com atrasos deliberados e obstruções: como uma pessoa que é de fato inacessível, um objeto de museu precioso. Atrás de portas fechadas e protegidas, um mundo em miniatura e hermético está acordado e girando em torno dela. O negócio, a tecnologia e as várias artes e serviços do cinema são representados, mais ou menos individualizados através de alguns membros reconhecíveis da equipe que ostensivamente

reencenam aqui seus próprios "papéis na vida real". Piero Tosi – o grande figurinista – está entre eles. O próprio De Laurentiis aparece em nome e em pessoa, embora permaneça sem rosto, deliberadamente afastado ou de outro modo oculto da câmera de Antonioni. A aparência do rosto de Soraya se destaca por contraste: frente e centro, seu rosto está isolado contra um pano de fundo preto, com seus cabelos e tronco cobertos de preto, de modo que o rosto é quase como uma máscara pairando no espaço ou uma lua contra uma noite sem estrelas no céu. Metade do rosto é então escondido por uma tela preta que o corta bem no meio e é, por sua vez, movido lateralmente através de seu rosto imóvel para expor a outra metade (ver figura 3). O plano a subjuga assim imediatamente às funções instrumentais da câmera, processando sua face através da maquinaria ótica para medir a reflexão e a cor da luz, analisar sua simetria, avaliar o enquadramento e determinar sua adequação para a reprodução industrial.

O contexto espacial é estabelecido apenas após esta notável exposição: Soraya está sentada num camarim, com o corpo agora coberto de branco enquanto se prepara para o seu teste: tratada cosmeticamente, enfeitada, submetida a uma extensa gama de aplicações de maquiagem, corte de cabelos, perucas e trajes. Ao longo da sequência (como através de grande parte do filme), Antonioni se desloca constantemente através de uma ampla variedade de enquadramentos e angulações. Sua câmera participa escaneando, analisando, mapeando Soraya. Em determinado momento, seus olhos são enquadrados em um *close-up* extremo enquanto o delineador é habilmente aplicado: as mãos do artista da maquiagem, sua escova e a câmera do filme, estão todos sobre ela. Em seguida, um plano zenital a isola dentro do espaço brilhantemente iluminado e impecável do camarim: apoiada em sua cadeira, coberta do pescoço ao pé, é como se ela estivesse prestes a sofrer um procedimento cirúrgico (ver figura 4). As conotações científicas e médicas estão assim ligadas ao processo óptico analítico: Soraya é, por sua vez, um inseto bonito ou um organismo raro petrificado sob um microscópio, ou uma estrela distante fria que nenhum telescópio pode captar ou focalizar. As manipulações de sua persona como pura exterioridade reforçam sua reserva. Ela é opticamente assaltada, mas também opaca, removida, encerrada em uma concha magnífica, impenetrável, como se intocada por

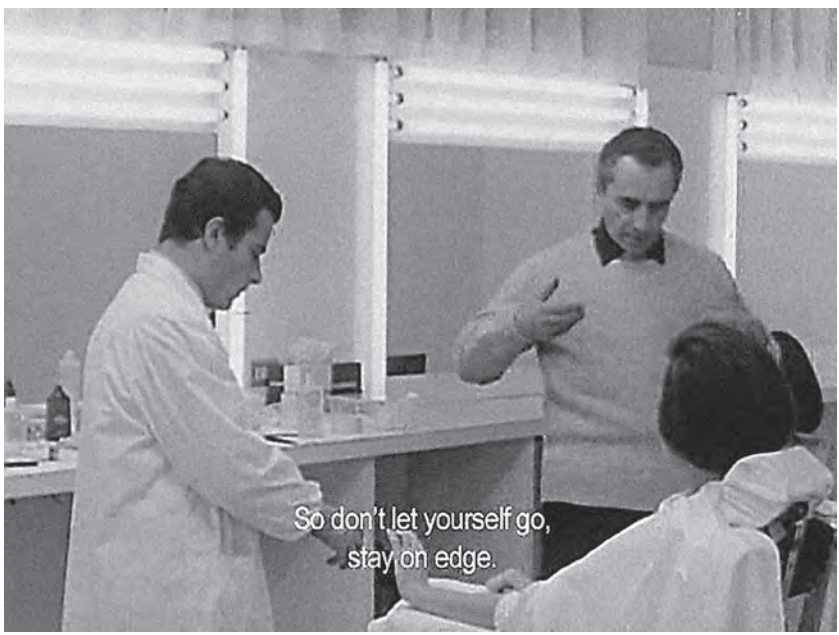
todos esses procedimentos que a iluminam, mas que talvez também a protegem, como uma armadura. Uma certa vulnerabilidade pode ser sentida nela, mas Soraya não pode deixar a câmera explorá-la. Ela fala alemão com sua mãe ao telefone, Farsi com seu assistente, italiano e inglês com a equipe. Mesmo esses deslocamentos entre línguas e ordens de conversação contribuem, de alguma forma, para o sentido de distanciamento; ela vai dizer mais tarde que nunca se sente em casa, Oriente ou Ocidente. Vemos seu trabalho através de seus tipos; nós a vemos loura, morena e negra; ela imita uma sedutora, uma menina, uma neurótica – ela assume cada uma dessas poses sucessivamente, como uma espécie de sessão de moda, diretamente para a câmera de Antonioni. A sequência culmina com Soraya, em falso desafio neurótico, jogando tinta na direção da lente. O tempo cinemático é fragmentado com mudanças bruscas e cortes repentinos em uma série de gestos. E ainda estamos no camarim: isso já é um teste?



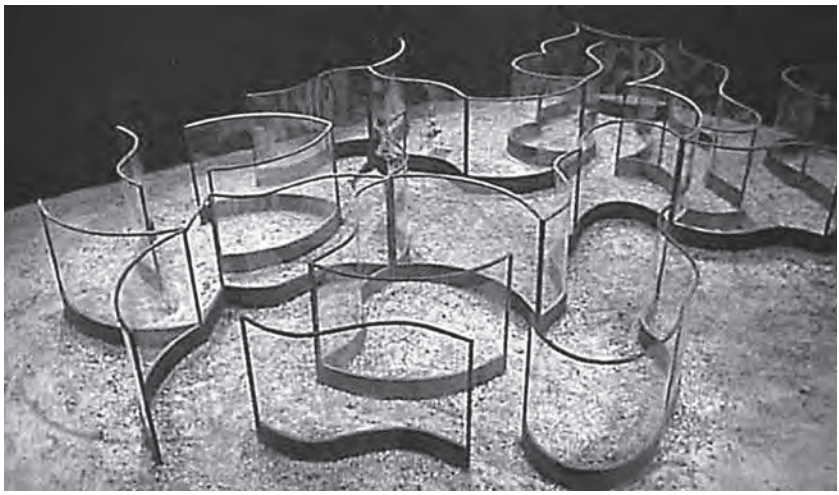
Segue uma cena de transição compacta: Soraya está finalmente sendo vestida pela figurinista no que parece ser seu próprio e elegante estilo. Ambas, figurinista e câmera, a acompanham enquanto ela continua se movendo para lá e para cá, em conversa com sua assistente. Seu desempenho mais nuançado talvez se dê justamente neste pequeno interlúdio, o que garante que voltaremos a ele no

devido momento. Ela é logo conduzida ao estúdio para o que devemos considerar como seu "segundo círculo" de testes. Um pouco como o deslocamento anterior dos exteriores noturnos para o espaço brilhante e hermético do camarim, mergulhamos, aqui, da escuridão circundante do grande estúdio para um cenário de sala de estar luxuoso e tradicional que tinha sido construído em seu centro. O cenário é primeiro capturado de uma grande altura, banhado em luz. Um diretor americano (ou algum funcionário de produção) explica, em inglês, seu plano para uma entrevista por telefone como parte do teste que lhe daria a chance de falar. Claramente ela não precisa recitar uma cena, não precisa agir, mas simplesmente andar, sentar, conversar, ser. Mas não é fácil ser você mesmo (o que quer que isso seja) na frente da câmera: apenas uma estrela pode fazê-lo bem, e é uma condição necessária do estrelato. Soraya se move pelo cenário, olhando através de portas, tocando plantas em vasos, cigarros, móveis. Ela é filmada, alternadamente, de dentro da sala e de fora – como se fosse de uma ordem meta-ficcional, da qual faz parte todo o estúdio. A partir deste espaço exterior, é como se a câmera estivesse furtivamente espiando: através de janelas e portas, ou lá do alto. Parece inclinada a capturar algo em Soraya que a visão mais restrita dentro do cenário e a ficção "adequada" do teste de tela não teria como assegurar. A perspectiva distanciada naturalmente faz com que ela pareça bastante pequena e fechada dentro do cenário; não há como oferecer nenhum sentido claro de que ela domina o espaço, ou mesmo o habita. Em um momento estranho, ela é vislumbrada inteiramente sozinha, sentada em um banquinho em um canto da sala, esperando (ver figura 5). É um momento particularmente equívoco, e seu equívoco também desestabiliza nosso senso do que ela é: quem está sentado lá? Trata-se da ficção mais ampla do *Prefácio* – antecipando o teste ficcional – ou já faz parte do teste propriamente dito? Da posição remota da câmera de Antonioni, não podemos dizer exatamente em que papel vamos vê-la. Os limites entre o cenário interno ficcional e o maior (a locação que o envolve) são porosos. Com isso, a divisão das categorias de ser e agir, de pessoa e papel, é duplamente inquietante.

Da mesma forma, o pequeno drama da entrevista telefônica entre o diretor americano e Soraya parece oscilar entre diferentes estados de ser. As respostas de Soraya não são mostradas como se fossem

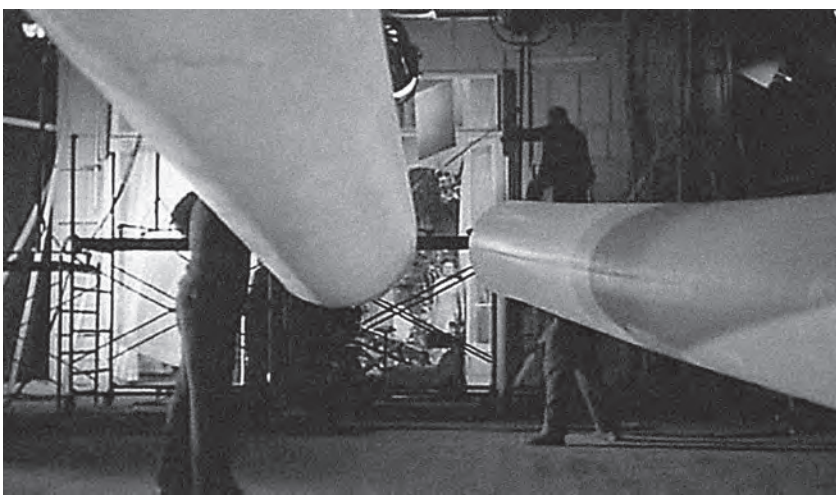


genuínas – contudo, não são certamente espontâneas, ainda que Soraya pudesse ter participado da pré-elaboração delas. Dentro do enquadramento abrangente do filme de Antonioni, elas são manifestamente ensaiadas e encenadas. As imagens de uma reportagem da



RAI sobre a produção *Teste de elenco* mostram Antonioni dirigindo Soraya (ver figura 6). É claro que ele a afasta de qualquer disposição descontraída: "não se deixe ir, fique na ponta", e, então, "olhe para o telefone como se fosse um objeto estranho", ele diz a ela enquanto ensaia seus passos em direção ao divã[9]. Mas, embora Antonioni seja celebrado como o diretor da alienação, o que ele está fazendo aqui não parece resultar em uma textura de desempenho muito diferente do que Soraya oferece nos outros episódios de *As três faces de uma mulher*. Uma certa coerência pode ser identificada aqui entre o temperamento criativo de Antonioni, compreendendo sua atitude em relação à atuação e a personalidade cinematográfica de Soraya. Mas a soma das partes não gera nada parecido com a intensa e apaixonante textura de sua síntese de Monica Vitti. Podia-se quase ver a consciência de Antonioni sobre essa dificuldade alegorizada na curiosa pequena cena do diretor americano tropeçando, inexplicavelmente, através de um labirinto transparente e curvo para alcançar o telefone (ver figura 7). Este cenário abstrato e simbólico rima, mais uma vez, com as estradas circundantes que vimos levando à entrada do estúdio, mas também prefigura o mundo do mundo da moda de *Blow-Up*. No entanto, ele surge do nada e nunca é tematizado – como se fosse um cenário aleatório para uma produção completamente diferente. Quem está chamando quem? Por um momento, parece que o próprio diretor – uma figura artística a la Fellini com

9. Este material foi incorporado ao documentário de Carlo di Carlo, *Antonioni su Antonioni* (2008).



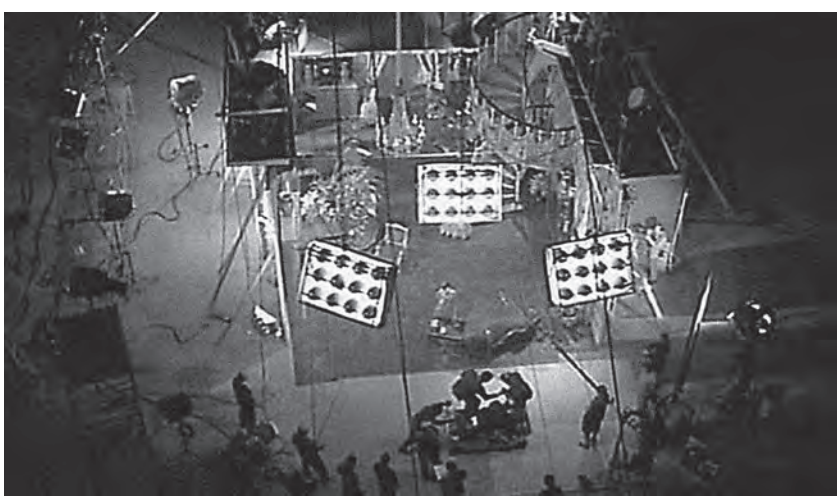
o seu lenço de ópera – é o que está sendo testado, e, embora ele falhe, teve a oportunidade de refletir sobre si mesmo ao longo do processo. Duas vezes em *Teste de elenco*, e em diferentes níveis da ficção (primeiro no camarim, encenado para a câmera onisciente de Antonioni, e depois aqui, encenada para a câmera que está intermitentemente contida na abrangente *mise-en-scène* de Antonioni), conversas telefônicas são planejadas para dotar Soraya com relativa absorção, intimidade e interioridade. O filme de Antonioni assim

puxa continuamente em direções diferentes, mudando seus planos de ação e ordens de ficção, incorporando um teste dentro de outro. *Teste de elenco* ameaça quebrar sob sua própria camada reflexiva.

Um terceiro círculo de testes ocorre. Uma plataforma giratória é ligada à melodia de *Moon River*, carregando com ela a doce melancolia de *Bonequinha de luxo* (Breakfast at Tiffany's, 1961), de Blake Edwards. Ela acompanha a última cena de Soraya, que é inteiramente sem diálogo, mas relativamente dinâmica em termos de câmera e movimento de corpo. Mais uma vez, os ângulos da câmera alternam entre planos que habitam o teste de tela fictício de dentro e planos manifestamente de fora do cenário – da perspectiva onisciente e elevada de Antonioni que captura, juntamente com Soraya, o estúdio como um todo: câmera em movimento, luzes e equipe. Agora em traje noturno e penteado alto, Soraya desce uma escada em espiral. Ela caminha pelo cenário da sala de estar, se aproximando e finalmente abrindo um par de janelas francesas onde cortinas de gaze se agitam em movimento devido a barulhentos ventiladores. Luzes excessivamente brilhantes são direcionadas para ela através das janelas: em um filme de ficção, elas se traduziriam em luz solar plena – uma luz que o conto noturno de Antonioni nunca fornece. Em um surpreendente plano inverso ao olhar de Soraya pelas janelas francesas, vemos membros da equipe manobrar dois túneis de vento animados por ventiladores de palco para soprar vento artificial

diretamente no rosto de Soraya (ver figuras 8–9). Tanto a luz quanto o vento parecem exagerados: as plantas balançam, as cortinas são violentamente sopradas para dentro; Soraya parece se segurar para permanecer imóvel, plantada em seu lugar (veja a figura 10). Não são os elementos da natureza que a assaltam, mas o artifício do filme, que a expõe violentamente à nossa visão. O vento não é, aparentemente, um dispositivo inusitado de testes de tela: Irene Gustafson e Julia Zay tomam nota disso no último teste de tela de Greta Garbo, de 1949. Lá, a leitura estendida e implacável da câmera desse rosto divino e envelhecido em um *close-up* é exacerbado por uma brisa artificial, fazendo de seus esvoaçantes cabelos um espetáculo[10]. Em retrospecto, supomos que deve ter sido em vista deste teste de tela que Garbo selou sua aposentadoria do cinema. Embora ainda nos fascinemos por este teste tardio, a justaposição com sua própria imagem, anos antes, em seu auge, era algo que Garbo não podia tolerar. A inclinação de sua cabeça e a brisa em seus cabelos evocam a imagem final da estrela: Garbo como a Rainha Christina do filme epônimo de Rouben Mamoulian, de 1933. A postura de Soraya ao vento convida, mais ou menos explicitamente, apenas esta comparação com a imagem final da estrela: não acontecimento, mas ideia, não o humano, mas o divino[11]. Ela pode assumir essa postura? Ela passa no teste? Os *paparazzi* ao ar livre – eles mesmos se preparam contra os elementos, tendo incansavelmente tentado por toda longa

10. Gustafson e Zay, p. 206.



11. Isto segue, naturalmente, a célebre distinção de Roland Barthes entre o rosto de Garbo como "ideia" e o "acontecimento" que personifica a personalidade de tela de Audrey Hepburn. Veja seu ensaio de 1957 "The Face of Garbo", em *Mythologies*. New York: Hill e Wang, 1972, pp. 56–57. É curioso que tanto Garbo como Hepburn sejam invocadas, de uma maneira ou de outra, neste ponto culminante.

noite entrar no estúdio, para pegar um vislumbre de Soraya, para confirmar um boato – não sei. Eles não conseguem capturar, em uma imagem, a entrada da princesa e sua saída ao amanhecer. No entanto, eles inventam uma história (não diferente das histórias que realmente ocupam os tabloides contemporâneos), que o repórter dita ao escritório de imprensa por telefone: "Soraya será uma atriz".

Em uma crítica contemporânea, Adriano Aprà escolhe o plano zenital que pontua a entrevista por telefone (veja a figura 11). A câmera está empoleirada perto do teto do estúdio, capturando de uma grande altura (talvez exagerada pela escolha da lente) o cenário iluminado e toda a maquinaria circundante como uma totalidade, mergulhada no vasto espaço do estúdio. É nesses momentos, escreve Aprà, que Antonioni literaliza a posição de quem observa de cima: uma posição de conhecimento, como se estivesse de fora.[12] Mas existe tal posição? Várias das narrativas de fracassos de Antonioni – mais obviamente *Blow-Up* e *Profissão: Repórter* (The Passenger, 1975) – traçam as armadilhas de uma tal ambição para participarem da experiência e alcançarem, ao mesmo tempo, uma perspectiva removida (crítica ou não) sobre o assunto em questão. É uma postura talvez mais saliente com os protagonistas masculinos de Antonioni: o que permite a leitura deles como suplentes do cineasta, e em relação à sua atitude para com o seu ofício. Aprà compara Antonioni aqui, desfavoravelmente, com Jean-Luc Godard – pensando, seguramente, no recente *O desprezo* (Le mépris, 1963), produzido nas proximidades, em Cinecittà. Godard é capaz de abraçar a verdade e a falsidade do aparelho de cinema, enquanto Antonioni, Aprà sustenta, tende a derivar para a abstração e a literariedade. O episódio de Antonioni está assim suspenso numa espécie de limbo onde as posições interiores e exteriores, como a verdade e a falsidade, se apagam para que o conjunto permaneça sempre "no limiar da expressão" e não se comprometa com ninguém.

12. Aprà, Adriano. "Itre volti". In: *Filmcritica XVI*, nº 154, Fevereiro de 1965, pp. 136-37.

Outros revisores abordaram ainda mais criticamente o nó ideológico de *Teste de elenco*, vendo Antonioni preso no papel de observador removido, enquanto se entrega ao mesmo tempo em um "*striptease* intelectual". Sandro Zambetti observou então que, embora a indústria cinematográfica esteja exposta em todos os seus esquemas tecnológicos e ideológicos, o episódio de Antonioni permanece, enfim, "um exercício que mistifica até a sua própria desmistificação"[13]. Em um

13. Zambetti, Sandro. "Itre volti". In: *Cineforum V*, nº 44, Abril de 1965. pp. 337-38.

comentário particularmente astuto sobre a constituição ideológica da imagem de Soraya (na mídia em geral e em *As três faces de uma mulher* em particular), Rita Porena enfatiza como a mídia de massa já havia processado completamente a identidade de Soraya como imperatriz e posteriormente como ex: ex-imperatriz, ex-esposa. Despida de qualquer uso e investida de puro valor cambial, a imagem de Soraya como bem de consumo, drenada de subjetividade, não é substancialmente alterada no filme de Antonioni. Porém, discernindo uma certa melancolia na disposição subjugada, impassível e alienada de Soraya, como ela é encontrada por uma câmera, Porena conclui sua crítica, intitulada "O destino de uma coisa" (ou de "Algo"), com uma notável e redentora observação:

O silêncio a obliteraria: daqui segue a desolação pública de seus romances, consumida em boates e *resorts* de moda, onde houver alguém que a reconheça. Finalmente, o cinema: neste filme incrível, este museu de memórias de um objeto morto, uma sombra inconstante luta para se materializar através dos emblemas de sua existência passada.

Se é verdade – e é – que Soraya fez este filme para se tornar alguém, para ganhar uma identidade, o resultado é particularmente espantoso de ver: seu rosto grosso e inexpressivo, invadido pela carne e sulcado por olhos sem olhar, seu rosto persiste como uma coisa antropomórfica[14].

O que Porena poderia estar buscando aqui – depois de uma análise ideológica tão aguda da objetivação de Soraya – talvez não seja uma concepção definitiva da identidade de Soraya, nem uma confirmação de sua vocação para a atuação ou carisma de estrela, mas mais modesta e inconstante. A pessoa, efêmera, vulnerável, sendo apanhada num filme que constitui um sufocante "museu de memórias de um objeto morto". O oximoro de fechamento de Porena é particularmente impressionante: o que é a "coisa antropomórfica" ou "algo antropomórfico" que persiste na carne inerte, no olhar opaco, não reflexivo, através do elaborado cultivo da superfície do filme? É como o "algo humano" com o qual Stanley Cavell descreve presença na tela: o ser que o ator de cinema empresta ao papel e que se projeta através da mediação mecânica do filme entre presença e ausência? A "dotação física e temperamental" de uma estrela – que deve ser tanto um "sujeito vívido para a câmera" como um artista

14. Porena, Rita. "Il destino di una cosa". In: *Cinema 60 VI*, nº 50, Fevereiro de 1965, pp. 36-38.

realizado – projeta essa "coisa humana" de forma mais radiante[15]. Mas, por toda sua graça e sua celebridade, Soraya não tem o dom da radiação da estrela e não pode projetá-lo. Sem ela, nenhuma beleza, ou postura, ou esforço deliberado, nenhuma preparação ou habilidade bastarão.

O fascínio da celebridade de Soraya como uma figura opulenta de beleza e moda – um espetáculo exótico e endinheirado – é um dado, importado por atacado no filme. No entanto, há uma discrepância entre a celebridade pública e a condição de estrelato de cinema; é ainda mais evidente porque Soraya desempenha seu próprio papel. Ela pode negociar uma relação dinâmica entre sua pessoa e seu papel? Ao analisar as coordenadas desse "algo humano" na tela, Antonioni não está propriamente interessado em justapor uma série de papéis potenciais – sedutora, menina, loura, morena, todos parodiados nas vinhetas do camarim –, mas em revelar as condições opressivas de se estar na tela. Não é uma celebração libertadora de potencialidades, mas um processo de confrontação, alienação e auto-alienação. Recordamos agora o breve interlúdio em que Soraya está "vestida como ela mesma", quando se prepara para seguir para o estúdio (ver figura 12). Sua figurinista – uma mulher mais velha e silenciosa, com traços cansados e não maquiados – navega continuamente em torno de Soraya para arrumar seu vestido, enquanto a princesa

15. Cavell, pp. 25–29. Em itálico no original. Dan Morgan me mostrou a ressonância da expressão de Porena e minha interpretação dela, com a discussão de Cavell sobre os atores de cinema.

continua se movendo para lá e para cá em conversa com sua assistente. É em virtude da justaposição com estas duas mulheres que a situação de Soraya (a Soraya real) é elucidada. A assistente critica a reticência de Soraya, instando-a a expor seus sentimentos à câmera. Soraya responde que fará o seu melhor para ter sucesso[16]. Este breve intercâmbio em farsi é certamente um diálogo baseado no roteiro, mas não há legendas para traduzi-lo, embora este filme multilíngue contenha legendas italianas para a conversa telefônica alemã com a mãe antes e para os extensos diálogos ingleses na sequência do estúdio que se segue[17]. Possivelmente, a qualidade reservada de Soraya é deliberadamente amplificada por essa retenção de legendas, assim como pela complexidade do bloqueio, câmera e edição desta cena como um todo. A figurinista permanece em silêncio: se ela entende ou não farsi não é tão importante quanto a sensação de que ela é, em virtude de sua posição e classe, transparente para essas duas mulheres aristocráticas, mesmo estando bem presente na cena. A câmera segue assim os três movimentos das mulheres de um lado para o outro, em tom médio, continuamente reformulando-os dentro do espaço raso, contra uma cortina vermelha e um espelho de três partes que dominam o fundo. Os reflexos espelhados que fragmentam e reduzem as figuras, bem como um corte em salto notável que se insinua na elegante coreografia dos corpos e da câmera, introduzem alguma agitação e dissociação em uma cena fluida, contida, intimista e teatral.

O significado desta pequena cena é cristalizada, na minha opinião, na saída das mulheres: a câmera, agora do lado de fora da porta, abre mão de Soraya e sua assistente, instalando-se numa perspectiva do corredor empresarial deserto, onde as mulheres recuam para a profundidade da imagem. A duração do plano é prolongada: observamos o jogo gráfico diagonal de tiras fluorescentes que atravessam o teto, as molduras escuras e as reflexões de luz que marcam o espaço. Em seguida, a figurinista também emerge no plano e segue as duas mulheres magras e elegantes com alguma distância (ver figura 13). Todo o ser desse não ator anônimo – sua conduta, sua maneira de segurar uma bolsa, o que Marcel Mauss chamaria de "técnicas" de seu corpo – localiza claramente a silenciosa figurinista no mundo pesado dos trabalhadores, com vestígios de neorrealismo[18]. Dessa maneira, essa mulher é contrastada primeiro com as senhoras de classe

16. Chatman traduz e descreve este diálogo particular em seu breve relato do filme em *Antonioni*, p. 137.

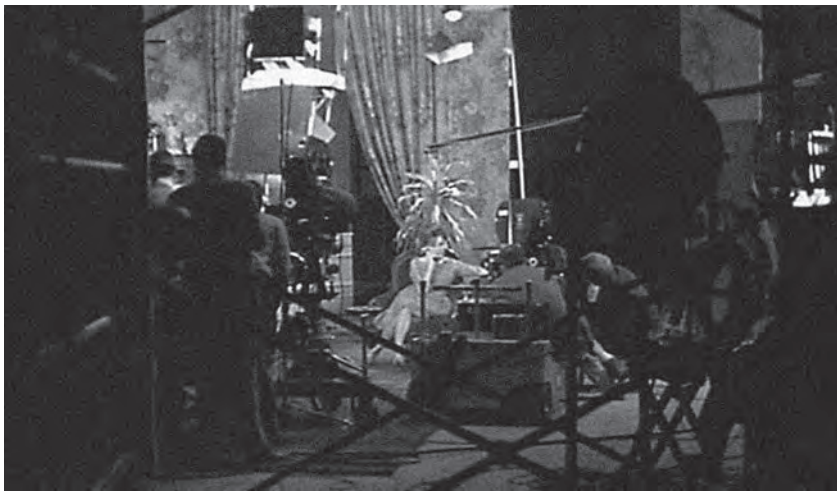
17. Dada a mestria linguística própria de Soraya e a presença de sua comitiva no *set*, parece improvável que uma tradução não possa ser encontrada para subtítulo desta cena. Certamente isso, como o resto do diálogo no filme, é roteiro.

18. Refiro-me aqui aos *insights* antropológicos de Mauss sobre as formas como a identidade social e de classe, em sua morfologia incorporada, impressa no corpo humano, manifesta-se na expressão e no gesto. Ver Mauss, Marcel. " Techniques of the Body ". In: Crary, Jonathan e Kwinter, Sanford (eds.). *Incorporations*. Nova York: Zone, 1992.

alta para as quais ela presta serviços e, em geral, cria uma incongruência com o enfaticamente contemporâneo mundo corporativo do estúdio de cinema, seus cenários e figurinos, e a tela Technicolor pelo qual vemos o lote. A duração e o ritmo do plano acentuam essa lacuna, tão existencial quanto material e social.

Mas Antonioni nunca moraliza com amplos gestos sociais. Sua principal preocupação neste filme é, com certeza, quão distintamente essas pessoas diferentes transpiram em um mundo fílmico que gira em torno do aparato de cinema e da celebridade da mídia; ele está preocupado com a relação precária entre ator, não ator, personagem e estrela. A figurinista se dissolve claramente em seu papel – não por qualquer qualidade especial em seu desempenho, mas simplesmente por ser e fazer o que ela faz –, seu papel é coextensivo a ela. Soraya, da mesma forma, deveria estar desempenhando seu próprio papel aqui, mas ela não é anônima; muito pelo contrário, a sua celebridade a torna conspícua: ela está sempre no centro das atenções na vasta empresa que gira em torno dela. No entanto, se ela quer ser ela mesma, seu próprio papel, ela deve ser uma estrela, ou então ela não pode ser. Como Edgar Morin observou em sua antropologia estética da estrela de cinema, o anonimato do não ator emprestado da vida, "interpretar a si mesma" é igualada pela estrela, que é sempre ela mesma[19]. Entre o não ator e a estrela, ambos – de pontos de vista diferentes – desempenhando seus próprios papéis, boceja o mundo

19. Veja a identificação de Edgar Morin entre a estrela e o não ator em *The Stars*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 132.



dos "atores", nem aqui nem lá. Estas são as posições oferecidas a Soraya e sua figurinista neste pequeno e revelador interlúdio. Soraya habita sua posição? Ela pode alcançar o estrelato? É isso, e nada menos, que se exige dela. É isso que está sendo posto à prova.

Vemos Soraya se sujeitar e se proteger. Entre essas atitudes, que não são opostas, sentimos sua luta através dos inúmeros tratamentos e reformulações, como um paciente anestesiado desmobilizado em uma clínica. Sentimos sua luta através dos dois telefonemas, com sua mãe e com um estranho, fora e no palco – e tudo no filme. Entendemos que cada chamada é, a sua maneira, angustiante para ela. Nós a vemos tentando e falhando em habitar o *set*, para se proteger contra o vento e a luz. Ela se esforça contra a ironia dos próprios dispositivos de Antonioni: a qualidade atrativa e invasiva de seus enquadramentos e das posições de sua câmera, os *close-ups* extremos, os planos de ângulo alto, o enquadramento interno por elementos da *mise-en-scène*, a redução e o isolamento de sua figura dentro do cenário ocupado – o conjunto dos elementos do estúdio travado em um mecanismo enorme, bem oleado, concebido para processá-la e reproduzi-la (ver figura 14). Todas as exigências da indústria cinematográfica, a agressão da imprensa e o mercado de massa que os une; todos os aparatos do estúdio, as forças de enquadramento e fragmentação da tecnologia cinematográfica e da forma, compreendendo o próprio olhar do diretor – todos estes

são deliberadamente unidos aqui, em condições de teste opressivas e alienantes que nem todos os atores podem aturar.

Na entrevista por telefone, a diretora americana pressiona Soraya: por que ela quer ser atriz? Ela diz que quer ser diferente do que ela é e que, sim, ela estaria disposta a fazer o papel de uma mulher pobre e malvestida. Esse, no entanto, não é um papel oferecido a ela no teste de tela, ou em *As três faces*: é o papel de sua figurinista. O único papel possível para ela é aquele que reduplica sua personalidade de celebridade como já foi selado pela mídia. Ela deve traduzir, no filme, a qualidade da estrela. Os diferentes episódios – por todos os seus desníveis – são assim consistentes na imagem que produzem de Soraya. Como Carlo di Carlo observou: "Soraya só pode ser Soraya".[20] Isso é o mesmo que "fazer seu próprio papel"? Quão boa ela é, e basta transformá-la em um sujeito cinematográfico, na maneira em que Garbo é sempre Garbo – silenciosa, divina, falante, rindo? O cinema pode redescobri-la não como um objeto inerte, mas como um sujeito? Pode ela emprestar-se, como diria Cavell, à projeção? E ainda assim, Soraya – sendo Soraya – não pode se dissolver em um papel ou no aparelho da ficção. Ela pode ser uma estrela, ou não ser. O teste de tela, com todo seu artifício (mais ou menos adaptado à sua personalidade), encarna as maneiras pelas quais os recursos da indústria cinematográfica são investidos na formação de uma estrela que, em sua pessoa, é o recurso mais precioso da indústria. Mas ao expor esses recursos, ao testemunhar como toda uma maquinaria de produção estelar sobre o singular sujeito humano, ao ver Soraya de alguma forma resistir ou bloquear o olhar que o cinema tiraria dela, o filme de Antonioni transforma as coisas. Ao invés do nascimento místico das estrelas da magia do cinema, é o pequeno mistério da pessoa – ao mesmo tempo célebre e desconhecida – que emerge como o resíduo do teste de tela. Sobrevive até mesmo no projeto sobredeterminado de Antonioni.

20. Carlo di Carlo, entrevista pessoal.

Na segunda versão de seu ensaio "A obra de arte", Walter Benjamin diagnosticou a auto-alienação do ator quando confrontado com sua reprodutibilidade mecânica. Isto levanta, em princípio, diz Benjamin, a situação de um teste como fundamental para o funcionamento do aparelho:

"É esta a especificidade do cinema: ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa

"mostrabilidade". O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho….

O ator de cinema coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho…

Como representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora"[21].

O que significa "realizar" esse teste? Quais são as condições para superá-lo e o que significa falhar? Como, em primeiro lugar, seguir a linguagem de Benjamin? É possível testar a humanidade de alguma coisa? É uma questão impossível, certamente depois de seus abusos nos piores "testes" da modernidade industrial. O teste falhado é, com certeza, uma experiência demasiadamente humana. Não é uma questão de entregar (ou não entregar) um desempenho especializado; é, diz Benjamin, sobre a preservação da humanidade. O que se insinua aqui é que um ser humano – a pessoa singular como sujeito da representação, projetada (ou melhor, projetável) – pode sobreviver na terra da tecnologia. Além disso, ela pode nascer da capacidade do ator de explorar mais produtivamente sua auto-alienação. Miriam Hansen descreve desse modo um potencial redentor na sugestão de Benjamin de que o cinema pode tornar a adaptação, mas também a má adaptação do sensório humano aos regimes tecnológicos da modernidade, material e publicamente *perceptíveis*, *projetáveis*[22]. Sucesso e fracasso são na verdade modos diferentes de realizá-lo: entre eles, um conjunto de diferentes cinemas, diferentes tipos de desempenho e diferentes modos de aproximação e formas de atenção dotado pelo cineasta (e, por sua vez, pelo espectador) permitem uma vasta gama. Da mesma forma que Chaplin projeta em forma virtuosa a inadequação da pessoa aos aparelhos da modernidade – tematizada em seus filmes e expressa em seu corpo e repertório gestual –, a inadequação particular de Soraya ao aparelho indica outra forma de

21. Essas passagens acrescentam nuances consideráveis sobre o tema do ator à terceira versão mais familiar do ensaio de Walter Benjamin. Ver "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility". In: Jennings, Michael W et al (eds.). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2008, pp. 30–32.

22. Veja, sobretudo, as páginas 23–29 em Hansen, Miriam. "Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema", *October*, nº 109, verão de 2004.

desadaptação que é, sem dúvida, de seu tempo. O círculo do aparelho tecnológico e do mercado de massa para a experiência singular se encerra. É a comunhão do cinema com o espectador.

A estrela se projeta brilhantemente. Mas dada a ansiedade moderna da morte do sujeito, dado o fim do retrato, dada a evacuação da forma humana e as ressonâncias particularmente sombrias que essa ideia adquiriu após Auschwitz, dada a mercantilização contemporânea da construção do sujeito e do ser como performance, é possível identificar que é também através de algumas medidas de fracasso que o sujeito cintila. Não através de mitos de integridade ou em plenitude triunfante, esse modo de derrota é distinguido (eu peço a expressão emprestada livremente de Benjamin) do "reino da bela aparência", que durante tanto tempo foi considerado como a única esfera na qual [a arte] podia prosperar "[23]. Não precisamos depender de nenhuma técnica especial ou façanha de ação, nem de mecanismos clássicos de identificação que possam extrair, mas às vezes obscurecer a pessoa. Nem a beleza oferece garantias. A inadequação e auto-alienação da pessoa – o fracasso do teste – o é um canal para essa verdade, mesmo que por um desvio agonizante; pode até ser seu momento generativo.

23. Benjamin, p. 32.

Este reconhecimento é encenado com força em certas cenas climáticas do cinema pós-clássico envolvendo testes de tela fracassados, como *Assim estava escrito* (The Bad and the Beautiful, 1952), de Vincente Minnelli, ou o veículo de meados de carreira de Bette Davis, *Lágrimas amargas* (The Star, 1952), de Stuart Heisler. Luchino Visconti repousa sobre ele na devastadora penúltima cena de *Belíssima* (Bellissima, 1951). A menina de Anna Magnani, empurrada aqui e ali durante todo o filme, entre testes e maquiagens, é finalmente vista em um teste de tela projetado pelo diretor e sua comitiva. Alessandro Blasetti, o maior cineasta italiano dos anos 1930 e 40, interpreta a si mesmo. Os cabelos da criança haviam sido mal cortados por algum garoto na negligência caótica do camarim, seu pequeno rosto feito de forma incongruente, e é claro desde o início que ela não tem habilidades para falar. Ela não canta e dança, nem pode mover seu corpo como alguns de seus concorrentes, cujo mimetismo especializado de pequenas e sexualizadas estrelas de filmes varia do divertido ao ridículo e obsceno. Seu maior desafio no teste de tela é explodir velas de aniversário; mesmo isso ela não consegue fazer, e explode

em choro. A equipe de produção se deixa levar pelo riso enquanto observa suas contorções faciais unidas com lágrimas reais – em *close-up* (veja a figura 15). A cena é ao mesmo tempo obviamente melodramática e notavelmente sutil. Vemos o *pathos* de uma mãe vendo a humilhação de sua filha: vendo-a, enfim, como uma criança e não como objeto e instrumento de suas próprias fantasias e da exploração da indústria. Mas, em meio a esse colapso, começamos a ver algo que Magnani não consegue ver: Blasetti, sério e intenso, percebe algo (ver figura 16). Algo sobre a projeção da menina de sua inadequação – sua fragilidade, a inevitabilidade e desnudez de seu fracasso – cativa sua atenção. Não tenho dúvidas de que Antonioni apreciou o filme de Visconti: ele respondeu a ele logo depois, em *A dama sem camélias* (La signora senza camelie, 1953), outro melodrama rodado em Cinecittà, entrelaçando sucesso e fracasso na mudança da fortuna de uma estrela.

Talvez seja através do fracasso não declarado de Soraya e de sua inadaptabilidade perceptível que o seu teste – em suas variadas fases e com seus heterogêneos tipos de performance – emerge como uma experiência humana. Claro, isso também pode ser parte da ficção, mas não deixa de ser menos pungente. O controle que Antonioni exerce e a reserva que ele estuda em Soraya são contrapostos. O foco que ele dá ao aparato do estúdio – suas luzes e espelhos, suas superfícies duras, seus procedimentos clínicos – flutua com os esforços para se comprometer, quando tudo é dito e feito, com o sujeito humano. A capacidade de localizar algum poder da pessoa – retorno do olhar – na imagem reproduzida mecanicamente também pode estar localizada em um ser impassível e na derrota. Por vezes, basta muito pouco para que esse poder brilhe na interação entre resistência e rendição, potência e vulnerabilidade, que a situação de teste aciona. Em outra ocasião, escrevi sobre a opacidade facial, a resistência e a reticência em instâncias paradigmáticas da história do cinema, traçando também variantes da situação de teste como parte da situação do sujeito capturado no meio tecnológico.[24] Achamos que esses elementos são encenados na forma de interrogação (*A paixão de Joana D'Arc* [La passion de Jeanne d'Arc, 1928], de Carl Dreyer), ou quando o personagem e o ator são pressionados, divididos, dobrados, fragmentados, abstraídos e remontados (*O homem errado* [The Wrong Man, 1956] e *Um corpo que cai* [Vertigo, 1958], ambos

24. Ver nota 2.

de Alfred Hitchcock). Mas a configuração real do teste de tela no estúdio de cinema revela o processo: o ator está vestido, montado, passa pelos movimentos, é confrontado com luzes brilhantes, com o vento soprado por grandes ventiladores. Algo pode ser preservado, ou revelado, ou violentamente retirado da pessoa neste processo – independentemente de ter conquistado ou não o papel.

Não está claro se Antonioni sabia, já em 1965, quão radicalmente Warhol se engajou com essas ideias nesse mesmo período. Seus retratos de celebridade (como os de Edie Sedgwick em seus vários *Screen Tests*, em *Face*, no *Outer and Inner Space*, de 1965) e anonimato (*Blow Job*, 1964), todos têm fortes componentes de teste. Ao confrontar o olho da câmera, o sujeito entra em combate – subjugado a condições altamente restritivas e exigentes; libertado da ficção narrativa, mas assaltado, interrogado, testado fisicamente, formalmente, socialmente, psiquicamente –, o sujeito luta e, dessa forma, retorna sob coação, protegido apenas até um certo ponto, mascarado, chocado, ironizado. Mesmo quando as categorias de desempenho e de ser são quebradas, mesmo quando a posição do autor é ostensivamente evacuada e a ansiedade aumenta com a duração, mesmo que a imposição mecânica do começo e do fim seja manifestamente inadequada ao tempo humano (muito ou muito pouco – jamais na medida adequada), a retirada de juízo de Warhol liberta mesmo aqueles que "falham" no teste. Esta é a real realização de seus retratos cinematográficos.

Os filmes mais fortes de Antonioni – traçando, uma e outra vez, a dissolução de formas e figuras nos espaços da modernidade industrial – sempre giram em torno de algum esforço humano que atravessa o dispositivo e deixa a pessoa emergir: a pessoa e o aparelho evoluem, se redefinem mutuamente[25]. Além da realização formal – o jogo entre as roupas e a cor, proximidade e distância, projeção e enquadramento, dentro e fora –, e depois que sua ironia reflexiva se esgota, a encenação de Antonioni do confronto de uma mulher com a máquina de cinema ainda é concebida como uma façanha humana. A situação performativa do teste de tela a coloca em movimento. O fracasso é um de seus instrumentos e, talvez, sua forma mais pungente neste momento. A experiência fracassada do teste é uma experiência muito humana. Afinal, é a situação de fracasso e da perda – não a exuberância agressiva, e não a criatividade possessiva do vencedor – que efetua tal giro para dentro, uma consciência reflexiva e, dentro dela,

25. David Forgacs aborda esta dialética em "Face, Body, Voice, Movement: Antonioni and Actors". In: Rhodesm John David, Rascaroli, Laura (eds.). *Antonioni: Centenary Essays*. London: BFI/Palgrave Macmillan, 2011, pp. 167–82.

o que me arrisco a chamar de queima de si mesmo. Sob as elevadas condições do teste, à luz e ao vento, a insuficiência de Soraya se infiltra em sua beleza. Todos os ditames institucionais e de mercado, todos os mecanismos tecnológicos e o controle formal, todas as tensões psíquicas encontram o corpo dessa mulher e, refratando-a, dirigem-se esporadicamente a nós. Aqui está a sutil linha melodramática que atravessa as narrativas de Antonioni de desajustamento e doença de Eros, registrando as superfícies pristinas de seus filmes. Estes não escondem seu compromisso quando tudo está dito e feito – em *A dama sem camélias*, *A aventura*, *A noite*, *O deserto vermelho* – para o sujeito humano que está no centro de tudo. Antonioni não negaria isso: ele era um cineasta dos sentimentos.

1. Entre as exceções notáveis estão Irene Gustafson e Julia Zay, "Notes on Screen Testing". In: *Journal of Visual Culture*, nº 6, agosto de 2007. Irene Gustafson, " Putting Things to The Test ". In: *Camera Obscura*, nº 26,2, 2011; e Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests: Os Filmes de Andy Warhol Catalogue Raisonné, Vol. 1*. Nova York: Abrams and Whitney Museum of American Art, 2006. Sobre o curta-metragem de Antonioni com o qual estou preocupado, há muito pouco publicado. Eu especulo sobre as razões, e cito de revisões contemporâneas do filme abaixo. Em inglês, Seymour Chatman descreve-o brevemente em *Antonioni, or, The Surface of the* World. Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 136–38. Mais recentemente, foi o foco de Alexander García Duttmann em "Quasi-: Antonioni and Participation in Art ", Rhodes, John David, e Rascaroli, Laura (eds.) *Antonioni: Centenary Essays*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2011, pp. 154–66.

NASCEU EM LONDRES MAS NÃO É UM FILME INGLÊS

Michelangelo Antonioni

Publicado originalmente em *Corriere della Sera*, 12 de fevereiro de 1982.
Tradução de Aline Leal

Meu problema em Blow-up – Depois daquele beijo (1966) era recriar a realidade de forma abstrata. Eu queria questionar "o real presente": este é um ponto essencial do aspecto visual do filme, levando-se em conta que um dos temas principais da película é: ver ou não ver o justo valor das coisas.

Blow-up – Depois daquele beijo é uma récita sem epílogo, comparável àquelas histórias dos anos 1920 em que Scott Fitzgerald manifestava seu desgosto em relação à vida. Eu esperava, durante a realização, que ninguém pudesse dizer, ao ver o filme terminado: Blow-up é um trabalho tipicamente anglo-saxão. Mas, ao mesmo tempo, desejava que ninguém o definisse como um filme italiano. Originalmente, a história de Blow-up deveria ser ambientada na Itália, mas me dei conta bem cedo de que seria impossível localizar o enredo em alguma cidade italiana. Um personagem como o de Thomas não existe de verdade no nosso país. Ao contrário, o ambiente no qual trabalham os grandes fotógrafos é típico da Londres da época em que a narrativa se desenrola. Thomas, além disso, encontra-se no centro de uma série de acontecimentos que é mais fácil relacionar à vida londrina do que à de Roma ou Milão. Ele optou pela nova mentalidade que se criou com a revolução da vida, do costume, da moral na Grã-Bretanha, sobretudo entre os jovens artistas, publicistas, estilistas ou entre os músicos que fazem parte do movimento pop. Thomas leva uma vida regulada como um cerimonial, e, não por acaso, afirma não conhecer outra lei que não seja a anarquia.

Antes da realização do filme, eu tinha passado algumas semanas em Londres, durante as filmagens de Modesty Blaise (1966), dirigido por Joseph Losey e interpretado por Monica Vitti. Naquela época, eu tinha percebido que Londres seria um cenário ideal para uma história como a que eu já pensava em realizar. No entanto, eu nunca havia tido a ideia de fazer um filme sobre Londres.

A mesma história poderia ser ambientada e desenvolvida, sem nenhuma dúvida, em Nova York ou em Paris. Eu sabia, porém, que queria para o meu roteiro um céu cinza, em vez de um horizonte azul-pastel. Eu buscava cores realistas e já tinha desistido, na ideia do filme, de certos efeitos obtidos para O deserto vermelho (Il deserto rosso, 1964). Na época, eu tinha trabalhado muito para conseguir, com a teleobjetiva, perspectivas achatadas, para comprimir caracteres e coisas e colocá-los em contradição uns com os outros. Ao contrário, em Blow-up, alonguei as perspectivas, tentei pôr ar, espaços, entre as pessoas e as coisas. A única vez em que usei a teleobjetiva no filme foi quando as circunstâncias me obrigaram: por exemplo, na sequência no meio da multidão, do engarrafamento.

A grande dificuldade com a qual me defrontei foi a de devolver a violência da realidade. As cores enfeitadas e suavizadas costumam parecer as mais duras e agressivas. Em Blow-up, o erotismo ocupa um lugar na linha de frente, mas, com frequência, o destaque é posto em uma sensualidade fria, calculada. Os traços de exibicionismo e de voyeurismo são especialmente reforçados: a jovem mulher no parque tira a roupa e oferece seu corpo ao fotógrafo em troca dos negativos que deseja tanto recuperar.

Thomas é testemunha de um abraço entre Patrizia e seu marido, e a presença deste espectador parece duplicar a excitação da jovem mulher.

O aspecto escabroso do filme tornaria quase impossível a realização dele na Itália. A censura nunca toleraria algumas imagens. Embora, sem dúvida, esta tenha se tornado mais tolerante em muitos lugares do mundo, o meu país continua sendo aquele onde se encontra a Santa Sé.

No filme, há, por exemplo, uma cena no ateliê do fotógrafo em que duas jovens mulheres de vinte anos se comportam de um jeito muito provocante. Ambas estão completamente nuas, mas esta cena não é nem erótica nem vulgar. É fresca, leve, e, me atrevo a ter esperança, engraçada. Claro que não tenho como impedir que alguém possa encontrar aspectos escabrosos nela, eu precisava dessas imagens no contexto do filme e não quis abrir mão delas com o pretexto de que poderiam não se encaixar no gosto e na moral alheios.

Como escrevi outras vezes a propósito dos meus filmes, minhas histórias cinematográficas são documentos construídos não sobre

uma sequência de ideias coerentes, mas sobre lampejos, ideias, que nascem a cada instante. Eu me recuso, portanto, a falar das intenções que pus no filme ao qual consagro, a cada vez, todo o meu tempo. É impossível, para mim, analisar uma das minhas obras antes que o trabalho esteja completo. Sou um criador de filmes, um homem que tem certas ideias e que espera exprimir-se com sinceridade e limpidez. Eu sempre conto uma história. Quanto a saber se trata-se de uma história sem nenhuma correlação com o mundo em que vivemos, sou sempre incapaz de decidir antes de tê-la contado.

Quando comecei a pensar neste filme, com frequência fiquei acordado, de madrugada, refletindo e tomando notas. Logo, esta história e suas mil possiblidades me fascinaram, e tentei entender aonde podiam me levar suas mil implicações. Mas, quando cheguei a determinada etapa, eu disse a mim mesmo: comecemos com o fazer o filme, quer dizer, vamos tentar, bem ou mal, narrar sua trama, e depois… Ainda hoje me encontro nesta etapa, enquanto a realização de Blow-up está em fase avançada. Para ser franco, ainda não estou completamente certo do que estou fazendo porque ainda estou no "segredo" do filme.

Acho que trabalho de um modo ao mesmo tempo reflexivo e intuitivo. Por exemplo, poucos minutos atrás, eu me isolei para refletir sobre a cena seguinte e tentei colocar-me no lugar do personagem principal, quando ele descobre o cadáver. Parei nas sombras do gramado inglês, fiz uma pausa no parque, na misteriosa claridade dos letreiros luminosos de Londres. Aproximei-me deste cadáver imaginário e me identifiquei totalmente com o fotógrafo. Senti com muita força sua excitação, sua emoção, os sentimentos que desencadeavam mil sensações no meu "herói" pela descoberta do cadáver e seu modo seguinte de se animar, pensar, reagir. Tudo isso só durou poucos minutos, um ou dois. Depois, o resto da trupe chegou, e minha inspiração, minhas sensações desapareceram.

MORAVIA ENTREVISTA ANTONIONI

Alberto Moravia

Publicado originalmente em *L'Espresso*, 22 de janeiro de 1967. Tradução de Aline Leal

MORAVIA Caro Antonioni, você filmou *Blow-up – Depois daquele beijo (1966)* na Inglaterra, com uma história inglesa, atores ingleses, ambientes ingleses. Depois de O deserto vermelho (Il deserto rosso, 1964), filme bem romântico e psicologizante no qual, bem do seu jeito, você contava a história, tipicamente italiana, da crise de um casamento, este filme nítido, límpido, preciso, bem articulado, bem narrado, elegante e fantasioso me fez pensar em um retorno à inspiração que anos atrás o fez filmar um de seus melhores filmes, estou falando de *Os vencidos (I vinti, 1953)* e, de modo especial, o episódio inglês daquele filme, no qual você contava um fato que aconteceu de verdade: o crime de um rapaz que mata uma pobre mulher madura por vaidade e mitomania. Em *Blow-up*, também, como naquele episódio, há um crime. Por outro lado, tanto em *Blow-up* quanto no episódio de *Os vencidos*, vemos o mesmo jeito de narrar: distante, absolutamente objetivo, de certa maneira um pouco aquém das suas possibilidades expressivas, de modo a permitir um domínio completo do assunto. Além disso, em *Blow-up*, assim como no episódio de *Os vencidos,* o protagonista era um homem. A propósito, sabe que você se sai melhor com os personagens masculinos do que com os femininos?

ANTONIONI É a primeira vez que escuto isso. Costumam dizer o contrário.

MORAVIA Naturalmente você soube criar personagens femininos memoráveis. Mas, enquanto se diria que estes personagens de algum modo lhe escapam, ou seja, acabam sendo misteriosos não apenas para o espectador, mas também para você mesmo, os personagens masculinos parecem mais dominados e, por isso, mais caracterizados e delimitados. Em poucas palavras, são mais "personagens"

que os personagens femininos. Mas vamos deixar isso de lado, voltemos a *Blow-up*. Então, você reconhece um parentesco entre o episódio inglês de *Os vencidos* e *Blow-up*?

ANTONIONI Eu não diria isso. Pode até ser que você, como crítico e espectador, tenha razão, mas não vejo este parentesco. Nunca pensei nisso. *Blow-up* é muito diferente do episódio de *Os vencidos*. Até o significado é diferente.

MORAVIA Eu não esperava uma resposta diferente. Um artista nunca é completamente consciente das origens próximas e distantes da própria arte. Mas vamos voltar a *Blow-up*. Se você me permitir, contarei a história do filme.

ANTONIONI Para mim, a história é importante, claro; mas o que mais importa são as imagens.

MORAVIA Então, a história é a seguinte: Thomas é um jovem fotógrafo da moda, ou, melhor, o fotógrafo mais da moda da Londres atual, a *Swinging London*, a Londres desenfreada, vibrante, ativa, desses anos. Thomas é um desses fotógrafos que não se contentam em fotografar as coisas extraordinárias, ou seja, dignas de interesse por algum motivo específico, mas espiam a realidade mais comum, um pouco como um *voyeur* espia um quarto pelo buraco da fechadura, com a mesma patológica curiosidade, a mesma esperança de captar alguém ou algo em um momento de completa intimidade. Na vida, Thomas é um típico representante da juventude inglesa desses anos: ativo e distraído, frenético e indiferente, rebelde e passivo, inimigo dos sentimentos e, no fundo, sentimental, decidido a rejeitar qualquer engajamento ideológico e, ao mesmo tempo, portador inconsciente de uma ideologia específica, justamente a da rejeição às ideologias. Do ponto de vista sexual, Thomas poderia ser definido como um puritano promíscuo, ou seja, alguém que recusa o sexo não o reprimindo, mas abusando dele, sem, porém, lhe dar importância. Um dia, indo à procura de fotografias inéditas para um álbum seu, Thomas vai parar em um parque, avista um casal, segue-o, surpreende-o algumas vezes. É uma mulher jovem e um homem idoso; a mulher arrasta o homem relutante para um canto do parque, evidentemente para se isolar com ele. Então a mulher vê Thomas, corre atrás

dele, exige com violência que lhe entregue o filme. Thomas recusa, vai para casa, a garota o alcança, lhe pede o filme de novo, Thomas acaba fazendo amor com ela e então lhe dá o filme, mas não o das fotografias tiradas no parque; outro qualquer. Assim que fica sozinho, Thomas revela as fotos, fica imediatamente impressionado com o modo estranho com o qual a garota arrasta o homem e depois olha para a frente. Thomas revela outras fotografias, amplia alguns detalhes e, assim, no meio da folhagem, acima de uma cerca, eis que aparece uma mão armada com um revólver. Em outra fotografia pode-se entrever até o assassino. Enfim, em uma terceira, aparece a cabeça do homem idoso, caído morto no chão, aos pés de uma árvore. Portanto, não se tratava de um encontro de amor, mas de uma emboscada criminosa; portanto, a mulher havia arrastado o companheiro ao parque para que um cúmplice dela o matasse. Thomas fica transtornado com essa descoberta; entra no carro, corre para o parque e, de fato, debaixo do arbusto, encontra o morto, que, sem vê-lo nem sabê-lo, tinha fotografado. Thomas volta correndo para casa. Nova surpresa: durante sua ausência, alguém entrou e revirou tudo, levou todas as fotografias do crime. Thomas, então, começa a procurar a mulher, mas ela também sumiu. Tem a impressão de vê-la na rua, corre atrás dela, mas depois a perde. Thomas vai à casa de amigos, lá encontra seu sócio Ron, tenta lhe explicar o que aconteceu, não consegue: Ron é um drogado, atordoado, irresponsável. Thomas adormece em uma cama, acorda ao alvorecer, sai, pega o carro e volta ao parque. Mas, desta vez, o morto também desapareceu, como as fotografias, como a garota. Neste momento um grupo de estudantes fantasiados e com os rostos pintados de branco irrompe no parque. Há uma quadra de tênis, os estudantes fingem jogar uma partida sem bolas e sem raquetes, apenas com gestos. Thomas assiste a esta partida espectral e, no fim, entende-se que desiste de investigar o crime. Que é como se nunca houvesse acontecido, porque para isso não há lugar, nem na vida de Thomas nem na sociedade de Thomas. Sem relação com Thomas e com o mundo de Thomas, o crime cai na irrealidade das coisas que, embora tenham acontecido, não

dizem respeito a ninguém, na verdade.

Esta é a história do filme; eu quis contá-la para destacar um aspecto importante dela. E é o seguinte: trata-se de uma história, como se diz, de suspense; mas suspense até certo ponto. Você colocou nela tudo o que em geral caracteriza histórias semelhantes: o crime, o mistério sobre o autor do crime, a busca do criminoso, até mesmo um início de contraste entre o criminoso e o inquisidor, tudo, exceto a descoberta do culpado e sua punição final. Bom, isso tudo poderia muito bem ser o tema de um filme, vamos dizer, de Hitchcock. Mas, de repente, seu filme toma uma direção completamente diferente, ou seja, a direção do crime que fica impune, cujo culpado não é achado, cujo mistério não é esclarecido. Thomas não encontra nada; nunca saberemos por que a mulher mandou matar seu companheiro, nem quem era seu cúmplice ou quem era ela mesma. Nunca saberemos, mas, enquanto em um filme de Hitchcock esta ignorância nos deixaria profundamente insatisfeitos, no seu filme ela não só não nos incomoda como nos agrada e nos parece coerente e natural. Por que isso? Evidentemente, porque o verdadeiro tema do filme não é o crime, como nos filmes de suspense, mas, sim, alguma outra coisa. Bem, o mesmo acontece na literatura. Os romances e os contos de crimes que explicam o crime têm como tema o crime; mas os romances e os contos de crimes que não explicam o crime têm como tema alguma outra coisa. Nestas últimas narrativas, a recusa, por parte do escritor, em explicar o crime, equivale à censura que, de acordo com a psicanálise, faz com que o tema aparente dos sonhos não seja o tema real. Em outras palavras, a recusa em explicar o crime torna imediatamente simbólica toda a história. Na literatura, há pelo menos dois exemplos muito conhecidos desta recusa e desta transformação da história em símbolo. *O mistério de Marie Rogêt*, de Edgar Allan Poe, e *Aquela confusão louca da Via Merulana,* de Carlo Emilio Gadda. Estes dois escritores, depois de nos terem apresentado o crime, se recusam a nos dar a solução. Indiretamente sentimos de imediato que esta recusa desloca nossa atenção do crime para alguma outra coisa da qual o crime é o símbolo. O quê? No caso de Poe, me

parece que o significado real do conto seja a demonstração e ilustração lucidíssima de um método de pesquisa cognitiva; no caso de Gadda, a recuperação da realidade, digamos assim, material, na qual está imerso o crime através de uma operação estilística e linguística de extraordinária complexidade e aderência. Bem, no seu filme também existe a recusa do fato naturalístico, que remete a um significado de segundo grau. Mas qual? O que você quis dizer na realidade?

ANTONIONI Para dizer a verdade, nem eu saberia determinar. Enquanto eu preparava o filme, algumas noites eu acordava e pensava nele, e a cada vez encontrava um significado diferente.

MORAVIA Pode ser. Mas o fato é que, no fim das contas, foi você que fez o filme. Foi você que decidiu que o protagonista não devia achar o culpado, não devia rever a garota, não devia correr para a polícia e, no fim, devia desistir de entender o que tinha acontecido. Você e ninguém mais. Então, me parece justo perguntar a você por que decidiu deste jeito e não de outro; por que fez esta escolha.

ANTONIONI Só posso dizer que, para mim, o crime tinha a função de algo forte, muito forte, que, apesar disso, escapa. E, além disso, escapa justamente de alguém, como meu fotógrafo, que fez da atenção à realidade até mesmo uma profissão.

MORAVIA É um pouco o tema do meu último romance, que se chama exatamente *L'attenzione*. No meu romance, também o protagonista é um profissional da atenção, isto é, um jornalista; e dele também escapam coisas que, no entanto, acontecem debaixo de seu nariz.

ANTONIONI Sim, é verdade. O tema do seu livro se parece com o do meu filme, pelo menos no que diz respeito à atenção à realidade. Era um tema que estava no ar, quero dizer, no ar ao meu redor.

MORAVIA Isso mesmo, mas no meu romance o personagem estava diretamente envolvido no crime; no seu, ele não está, é apenas a testemunha dele. Disto talvez derive que seu personagem seja mais leve, mais inocente, mais distraído. Porém, nessa ideia do fotógrafo que é pego de surpresa pela realidade, há implícita uma crítica a uma determinada condição

humana ou social. Como se você quisesse dizer: vejam como é cego, alienado o homem. Ou: vejam como é cega e alienada a sociedade da qual este homem faz parte.

ANTONIONI Por que esta cegueira e esta alienação, por um momento, você não tenta ver como virtudes, como qualidades?

MORAVIA Poderiam ser, não digo que não; mas no filme não aparecem assim.

ANTONIONI No entanto, eu não quis descrevê-las como algo negativo.

MORAVIA Isto também é verdade. Então vamos amarrar melhor as coisas: você contou a história de um crime que, porém, fica sem explicação e sem punição. Ao mesmo tempo, nos deu uma descrição da Londres de hoje, da Londres da revolução *beat*. O crime não tem muita relação com a Inglaterra de 1966; mas o fato de que o crime permaneça sem explicação e sem punição, isso, sim. Em outras palavras, o nexo entre o crime e a *Swinging London* está no modo de comportar-se do protagonista. O qual, embora não seja nem um pouco desprovido de sensibilidade moral, não quer nem entender, nem aprofundar, nem explicar, nem ideologizar a realidade e destacar, sobretudo, o fato de ser ativo, inventivo, criativo, sempre imprevisível e sempre disponível. Simplificando muito, poderíamos dizer que você quis nos mostrar como, em uma circunstância excepcional, o desengajamento nasce, forma-se, toma consistência de comportamento, desenvolve-se, torna-se um verdadeiro modo de conduta. Tudo com o pano de fundo de uma sociedade nova e jovial em fase de radical mudança e revolução.

ANTONIONI É uma revolução que está acontecendo em diversos níveis, em diversas classes sociais. O dos fotógrafos é o caso mais relevante e exemplar; por isso escolhi um fotógrafo como protagonista. Mas todos na Inglaterra, alguns mais, outros menos, parecem estar sendo arrastados na direção desta revolução.

MORAVIA Na sua opinião, qual seria o objetivo desta revolução? Todas as revoluções têm um início, digamos assim, libertário. Mas, na revolução *beat,* de que alguém quer se libertar?

ANTONIONI Da moral. Talvez do espírito religioso. Mas não me entenda mal. Na minha opinião, eles querem se libertar de toda a velharia e tornar-se disponíveis para algo de novo que ainda não sabem bem o que será. Não querem ser pegos de surpresa. Meu fotógrafo, por exemplo, recusa-se a se engajar, mas não é um amoral, um insensível, e eu o olho com simpatia; recusa-se a se engajar porque quer se manter disponível para algo que virá, que ainda não existe.

MORAVIA É muito verdadeiro que você o olhe com simpatia. Direi mais, o personagem consegue ser simpático aos espectadores porque é simpático, antes de mais nada, a você. E, tentando definir esta simpatia, eu queria dizer que é uma simpatia muito curiosa: misturada, podemos dizer, com inveja admirativa ou, se você preferir, com admiração invejosa. Podemos sentir que você gostaria de ser o seu personagem, de se encontrar nas circunstâncias em que ele se encontra, de comportar-se como ele. Você queria ter a idade dele, sua aparência física, sua liberdade, sua disponibilidade. Em outras palavras, embora tenha criado um personagem típico do desengajamento, você criou também aquilo que, antigamente, era chamado de herói. Ou seja, uma figura ideal, um modelo.

ANTONIONI Sim. Mas sem fazer dele um herói. Isto é, sem nada de heroico.

MORAVIA É um herói porque você tem simpatia por ele, não porque é heroico. Por outro lado, é um personagem, como vou dizer, autobiográfico também por outra razão: porque você é fotógrafo. Ou seja: podemos sentir que, através da profissão desse homem, tão próxima e parecida com a sua, através da representação dos processos técnicos desta profissão, você quis exprimir uma reflexão crítica e duvidosa sobre sua própria profissão, sobre a sua própria capacidade de captar os aspectos do real. Em poucas palavras, seria um filme que ocuparia na sua obra o lugar que ocupa na obra de Federico Fellini o filme *Oito e meio (Otto e Mezzo, 1963)*. Aqui existe um filme em um filme, isto é, o argumento do filme é a dificuldade de fazer um filme. No seu filme há um fotógrafo visto por um fotógrafo, e o argumento do filme é a dificuldade de ver.

ANTONIONI De brincadeira, parafraseando o monólogo de Hamlet, poderia se dizer para o meu personagem: *to see or not to see, that is the question*.

MORAVIA Portanto, você quis objetivar, na história do filme, uma reflexão crítica que diz respeito à sua própria profissão, aos seus próprios meios expressivos. E, de fato, tudo o que no filme tem relação direta com a profissão do fotógrafo é sempre excelente, visto e expresso com tensão dramática, com evidência absoluta. Refiro-me principalmente a duas sequências: a primeira, em que você descreve Thomas, no parque, no ato de fotografar o casal misterioso; a segunda, na qual você nos mostra Thomas trabalhando, em casa, enquanto revela as fotografias, e depois as examina e descobre nelas o crime. E, agora, me diga outra coisa: em determinado momento você introduziu uma sequência, digamos assim, erótica: duas garotas irrompem na casa de Thomas, pedem a ele que as fotografe. Thomas acaba tirando a roupa delas e fazendo amor com as duas, no chão, na bagunça do estúdio tumultuado pela corrida e pela luta. Esta sequência, segundo as convenções da moral italiana corrente, é muito ousada. No entanto, o crítico tem que reconhecer que a cena é completamente casta, tanto porque é filmada com grande distanciamento e elegância, quanto porque, de fato, as duas atrizes que a interpretam também são, na nudez e nas atitudes, castas. Porém, gostaria de saber por que introduziu esta sequência que, com certeza, lhe causará aborrecimentos.

ANTONIONI Quis ilustrar um erotismo digamos casual, ou seja, festivo, alegre, despreocupado, leve, extravagante. Em geral, a sensualidade tem um rosto soturno, obsessivo. Mas aqui eu quis mostrá-la como algo pouco importante, pouco enfatizado, que pode ser negligenciado, não sei se consigo me explicar.

MORAVIA Você se explica muito bem. De novo, o desengajamento. Não apenas das ideologias e dos sentimentos, mas também do sexo. De tudo, resumindo.

ANTONIONI É o modo de ver as coisas que é típico deste século. Levamos um bom tempo para sair do século XIX: cerca de sessenta anos. Mas, enfim, saímos.

MORAVIA Agora, me diga uma coisa: Carlo Ponti me disse que tem orgulho de ter sido o

produtor deste filme porque, segundo ele, *Blow-up* é um dos pouquíssimos filmes feitos com plena liberdade, sem os freios e as pressões do tipo contrar-reformista que são próprios da Itália de hoje. Isso é verdade, na sua opinião? Quero dizer: é verdade que o fato de ter feito o filme fora da Itália teve tanta importância?

ANTONIONI Em certo sentido, sim.

MORAVIA E por quê?

ANTONIONI Não sei. O tipo de vida que se vive em Londres é mais empolgante, pelo menos para mim, do que o que se vive na Itália.

MORAVIA Na Itália a vida era empolgante, como você diz, no pós-guerra.

ANTONIONI Sim, porque havia o caos.

MORAVIA Na Itália, agora, não há nada de caos, pelo contrário.

ANTONIONI Não há o caos nem na Inglaterra. Mas lá existe uma coisa que na Itália não existe.

MORAVIA E qual é?

ANTONIONI A liberdade mental.

ANTONIONI: BLOW-UP – DEPOIS DAQUELE BEIJO

Adelio Ferrero

Os primeiros trinta ou quarenta minutos de *Blow-up – Depois daquele beijo* podem parecer tão distantes dos modos e das linguagens habituais que o espectador atento – por admiração ou aborrecimento – espera de Antonioni, que induzem à desconfiança de que o diretor, rodando na Inglaterra seu último filme, tenha se empolgado não apenas com o ambiente especialíssimo no qual o realizou, mas, também, com a ousada disposição linguística importante para certo cinema jovem e, sobretudo, à época de ouro do *free cinema*.

E, de fato, o Antonioni de *Blow-up* deixou para trás certas delongas, ritmos crepusculares, inclinações a ser didático (nos diálogos, principalmente) em seu discurso de sempre sobre a dificuldade das relações no estilo de vida atual. A Londres de *Blow-up*, o mundo dos fotógrafos de moda e os ambientes em que o trabalho deles acontece, são introduzidos com uma felicidade e uma inspiração descritivas, com uma evidência de marca e de cores tão específica e pungente, a ponto de excluir qualquer resíduo didático ou conotação moralista. E esta é a primeira surpresa do filme: um Antonioni livre do peso e do obstáculo de certos esquemas ideologicamente muito frágeis e dúbios, tudo resolvido nas coisas e nas figuras que representa.

E, no entanto, esta extraordinária descrição de ambiente, que na verdade reabsorve e deixa para trás, para muito longe, tudo o que já se viu a propósito, é rigorosamente funcional ao personagem e ao "acaso" que interessa ao diretor, a ponto de que não faria sentido fora dele. Deste ambiente, de fato, Thomas é um produto e um protagonista, a seu modo, exemplar: fotógrafo prestigioso, põe a si mesmo e a sua "técnica" sofisticada a serviço de um ritual que se celebra nas capas das revistas internacionais e que tem prolongamentos e consequências no costume e no comportamento de milhões de pessoas. Objeto do ritual é quase sempre a mulher, que ele fixa

Este texto apareceu, com o título "*Blow-up – Depois daquele beijo*", de Michelangelo Antonioni / *O mundo não é o que é*, no n.32, a.IX, 6 de agosto de 1967. No n.39, de 1º de outubro de 1967, replicando às objeções do leitor Carlo Bezzi, Ferrero rebateu: "Pessoalmente não creio que a retomada de um discurso de contestação efetiva passe através de Rosi e Pontecorvo: a um cinema 'político' tão inerte e mistificatório continuo a preferir, sem dúvida, o fotógrafo em crise de Antonioni ou o asno giansenista [*Au hasard Balthazar*] de Bresson". Tradução de Aline Leal

em imagens de um esplendor parado e congelado, em que beleza e erotismo tornam-se modelo e abstração decorativa.

Mas a válvula de escape e de compensação do protagonista, de resto perfeitamente integrado ao ambiente, está em sua jovial exuberância. Completamente "desengajado", sua disponibilidade em relação ao mundo não conhece limites e reticências. Em uma linda sequência erótica, que já provocou escândalo e que, ao que parece, constitui ainda hoje o fruto da discórdia entre os poderosíssimos produtores do filme e nossa perplexa censura, o comportamento de Thomas, tão despido de sombras e de inibições, é captado pelo diretor com uma limpidez e alegria descritiva que deveriam desarmar todos os censores do mundo.

O correlativo "profissional" desta virtualidade juvenil do personagem está nas frequentes incursões de sua objetiva nos aspectos mais casuais da paisagem e das pessoas, uma espécie de inconsciente e fantasiosa inversão dos códigos e dos rituais pelos quais ele é condicionado em seu trabalho. Mas é justamente durante uma destas "fugas" no parque que o jovem surpreende, e começa a seguir e a fotografar com ardor, um estranho casal: aqui tem início, nos filmes fotográficos justapostos no laboratório para encontrar ordem e sentido neles, um empenho obsessivo da imaginação e da reflexão que levará Thomas à descoberta de um crime. A descoberta parece digna, no pior dos casos, do Hitchcock em seus melhores tempos, mas é outra coisa completamente diferente, e, não por acaso, dá vida a uma das sequências mais tensas e apaixonadas do filme. Se a objetiva fotográfica, em sua perfeita receptividade técnica, precedeu o olho que está atrás dela, será justamente o olho que prestará contas com as obscuridades e contradições que a lente se limita a registrar. A "ampliação" que dá o título do filme é, de fato, a descoberta de um momento imprevisível e angustiante no tecido de uma existência cujos limites eram marcados, até aquele momento, pela esplendorosa irrealidade do ritual fotográfico e pela efêmera dissipação de uma vitalidade com um fim em si mesma.

O escurecimento da marca linguística na descrição de ambiente da segunda parte, com exceção do breve parêntese do jogo erótico ao qual se aludiu, é o rigoroso e oportuno correspondente da dificuldade que se seguiu ao personagem, de sua afanosa tentativa de identificar-se de novo em um mundo que ele, *voyeur* por ofício e

vocação, começa a "olhar" pela primeira vez. Música, sexo e drogas, que ocupam tanto dos dias de seus amigos e pessoas de sua própria idade, agora lhe devolvem apenas as imagens de uma ausência e de uma alienação codificadas em ritos iguais, em que já se apagou qualquer veleidade de revolta. Enquanto os dados objetivos do "crime" tornam-se cada vez mais efêmeros e inconsistentes, até desaparecerem, sugados no tecido das aparências cotidianas.

Mas o personagem ainda deve enfrentar uma alternativa: na última sequência, que é das mais extraordinárias de Antonioni, Thomas vê no parque um grupo de jovens, fantasiados e maquiados, que "imaginam" jogar tênis. Nos *clowns* a recusa é total: a mimese paródística da realidade já se tornou um afastamento fantástico. Thomas também fica tentado: o convite para unir-se a eles, para entrar no jogo, que chega a ele por aquelas absurdas e patéticas figuras que se movimentam com leveza no verde lívido do parque, é melancólico, pungente. O rapaz gostaria de estar no jogo, tanto que já ouve o barulho da bola inexistente, mas depois se retrai e continua a olhar, apartado, com a ternura e o desespero de quem sabe. O filme não pode terminar como havia começado: a rachadura, desaparecida nos fatos, permanece no modo de "ver" do protagonista.

Voltaremos a este filme, que é dos mais geniais e complexos de Antonioni, para além das aparências objetivas e "documentais", se e quando ele conseguir superar o obstáculo da censura, mas, enquanto isso, é previsível, desde agora, que uma das maiores objeções será sobre o caráter mecânico e extrínseco do "caso", o crime, que interrompe e põe em crise o fluxo puramente vital do protagonista. Pode-se acrescentar, também, por elas, que existe outra coisa ao redor para começar a "ver". Mas à parte o fato de que Antonioni, a seu modo, já previu e rebateu a objeção com a breve, mas pungente sequência do encontro de Thomas com os jovens pacifistas, me parece que o ponto central seja outro. O crime, longe de se resolver em um recurso engenhoso, cresce sorrateiramente, até inervar e colorir com suas próprias cores cada relação do protagonista com o ambiente e consigo mesmo. Nesta guinada estilística da segunda parte, completamente desprovida de inflexões moralistas, mas percorrida por uma inquietude que faz frente às figuras e às coisas, como um contracanto ambíguo e persistente, é a grande incidência e duração metafórica do crime como momento da laceração e do "despertar", que, portanto,

não conta por si só, mas pelo que coloca em movimento no modo de ser e de viver do protagonista.

A segunda objeção, menos esquemática, mas não menos inoportuna, nos lembrará que o saber ver, aquilo que Moravia chamaria "atenção" diante das coisas, ainda não é, e é muito menos do que racionalidade, interpretação, escolha, inviáveis fora de um contexto ideológico determinado, que Antonioni notoriamente rejeita, aborrecido (ou se ilude de rejeitar). Observação por si só sacrossanta, mas totalmente abstrata e incompreensiva em seu passar por fora, e não através da poética e da medida do diretor. À parte todas as implicações autobiográficas e de poética, que essa reflexão sobre "olhar" assume em *Blow-up* (e à qual voltaremos), o "saber ver" ao qual chega Thomas, e com ele o diretor, talvez seja o limite além do qual Antonioni não pode ir.

Certamente não é por acaso que um discurso análogo se proponha novamente em três filmes de um extraordinário interesse, que vi em uma safra tão esquálida quanto ao resto: dois belíssimos, *A guerra acabou* e *Blow-up*, exatamente; o outro, *Made in U.S.A*, de Godard, tudo menos bonito, mas, como já se viu, bastante sintomático. A singularidade nasce da circunstância de que três autores diversamente ligados a um cinema de vanguarda rico de implicações irracionalísticas se encontrem, por caminhos e de modos muito diferentes, em uma verificação que volta a mirar nas "razões" mais que nos "sentimentos". Mas talvez seja ainda mais singular e significativo, e para acompanhar e discutir com muita atenção, que o que exige a verificação seja a recusa, mais ou menos límpida e consciente, da abjeta tautologia segundo a qual "o mundo é o que é".

COMPORTAMENTOS E IMPREVISTOS

Maurizio Ponzi

Publicado originalmente em *Cinema & Film*, n. 4, outono de 1967, pp. 487–489. Tradução de Aline Leal

Um dos elementos do cinema de Antonioni que sempre me interessou mais talvez seja aquele que, com mais frequência, acabou sendo menos bem acabado: a atuação como comportamento.

É evidente que Antonioni chegou ao filme, baseado apenas no argumento em 1950, com a firme intenção de dirigir os atores de modo diferente. *Crimes da alma* (Cronaca di un amore, 1950) é – com *Una voce umana*, e, em certo sentido, *Stromboli* (1950) – o primeiro filme italiano que trata da burguesia; mas não é suficiente uma mudança de ambiente, é necessário que os atores se comportem de acordo com um clichê baseado em influências culturais diferentes das que inspiram o neorrealismo. Antonioni, como Rosselini e depois Visconti, é o primeiro diretor italiano que precisa de atores profissionais. É significativo que a personagem de Paola, a inesquecível Lucia Bosé, seja introduzida no filme através de fotografias e notícias biográficas que, de um lado, nos informam sobre sua origem social, sobre a escola onde estudou, e, de outro, já a bloqueiam em comportamentos, olhares, hábitos, elementos que veremos se realizarem durante o filme. Quero dizer que o modo de se mover de Bosé, de olhar, de andar, de fazer amor, pretende exprimir com autoridade sua psicologia, o porquê de suas ações. Realmente, com grande evidência – exterioridade –, pode-se dizer que, com a imagem de como Paola sai do Scala, a mulher burguesa italiana entra no nosso cinema.

Hoje, com *Blow-up – Depois daquele beijo* (1964), a operação me parece perfeitamente bem-sucedida – em *Crimes da alma,* fracassou em todas as sequências em que Lucia Bosé não aparece; em *As amigas* (Le amiche, 1955), a mesma coisa. Com exceção, talvez, para Furneaux e Cortese, até porque os outros protagonistas ficam no meio do caminho entre o seu "*jeu*" particular (os característicos: por exemplo, Ricci em *A aventura* (L'avventura, 1960),

Brignone em *O eclipse* (L'eclisse, 1962), e, neste filme, Fabrizi e Ferzetti) e as indicações do diretor: nos filmes sucessivos, a operação não está tão em primeiro plano, e, de todo modo, Monica Vitti está sempre abaixo das necessidades de Antonioni –; operação tão bem-sucedida a ponto de poder ser considerada a autêntica chave estilística do filme.

É ao lado do amor pela paisagem, em geral monótona, fria, que se manifesta em Antonioni a predileção pela figura humana que se estiliza, às vezes até a representatividade mais crua. Algumas sequências de *Blow-up* remetem até mesmo – embora as separem quinze anos de prática, de elegância adquirida, de atitude ao culto de uma fotograficidade interpretativa – a *Tentativa de suicídio* (Tentato suicidio), o rústico, mas generoso episódio dirigido por Antonioni para *Amores na cidade* (Amore in città, 1953).

A estilização como desenvoltura é a característica do comportamento de Thomas e das mulheres que o rodeiam em *Blow-up*; desenvoltura, a ser entendida como segurança, que reina pelo menos até irromper em sua vida o imprevisto, que atinge Thomas justamente onde ele se sente mais seguro. Até a sequência da ampliação das fotografias tiradas no parque, assistimos a um dia qualquer de Thomas: cinismo e segurança no trabalho, nunca uma sombra de sentimento em seu rosto nem no "campo" que se prepara para fotografar; a objetiva é como um órgão adjunto, e não há separação entre mundo aquém e além da máquina fotográfica.

Todas as sequências descritivas antes do incidente no parque, que querem nos dar os traços do personagem e de seu ambiente, não são uma introdução – como, de resto, não eram as sequências iniciais de *O eclipse* ou de *A aventura* –, mas, sim, um ensaio geral, em escala reduzida, do filme inteiro. Os elementos da ação central do filme já podem ser todos encontrados, basta saber substituir. Veruschka no lugar de Jane, a visita das duas garotas em lugar da orgia sucessiva e, até mesmo, uma paródia de "blow-up" durante a visita ao antiquário, que nega ter na loja tudo o que o fotógrafo pede e que este, pontualmente, descobre. (*En passant*, pode-se notar que Antonioni prefere situações semelhantes: no episódio inglês de *Os vencidos* (I vinti, 1953), as conversas entre o jovem e o jornalista eram uma espécie de "blow-up" verbal: a cada encontro, o primeiro revelava algo a mais ao segundo).

Quero dizer que as duas sequências-mães de *Blow-up*, a ampliação das fotos e o longo diálogo entre Thomas e Jane, adquirem seu autêntico peso e sua dramaticidade porque são relativas ao clima estilístico que Antonioni manteve até aquele ponto, e que permanece como pano de fundo mesmo quando na vida de Thomas se intromete Jane com seu mistério.

Como se comporta Jane para convencer Thomas a lhe dar os negativos? Fala pouquíssimo (*Blow-up* é um filme sonoro, mas, ambiguamente, quase mudo: muita mímica, pouca pronunciação), mas age muito. A atuação de Vanessa Redgrave tem como modelo-base a de Veruschka, e, como variação nesta base, a rebelião que deriva do fato de ela não ser um objeto nas mãos de Thomas, de ter, portanto, uma vida particular que com certeza não se pode captar por uma fotografia. Seus cliques, seu desnudamento, o ato de ouvir música – no mesmo cenário onde se moviam a inumana Veruschka e as outras modelos – ressaltam a extrema, patética tentativa de um corpo que rejeita uma impostação de gestos pré-fixada (por Antonioni, por Thomas). Um animal na gaiola que quer fugir do olho de Thomas, imagem viva, esta, do inquietante mistério fotográfico.

A segunda variação acontece depois que Jane foi embora e Thomas fica frente a frente com o próprio mundo, perfeitamente dominado, de objetos obedientes. Quanto mais o assunto familiar a Thomas se amplia, mais se revela o milagroso; em uma relação sempre mais excitante, o "blow-up" parece capaz de dar a certeza do delito e a derrota do comportamento de Jane.

Em meio a tanta segurança desenvolta, capaz de derrotar a rebelião de Jane e de reafirmar-se com um recurso técnico previsto e potente, o humanismo de Antonioni, o momento "poético" do filme aflora com grande pureza. Em alguns enquadramentos: Thomas, que percebe o desaparecimento do cadáver embaixo do arbusto; em um personagem: Patricia, completamente alheia a qualquer regra do filme. Ambos os elementos testemunham a existência ou a sobrevivência de algo de diferente, de imprevisível, que, em um contexto tão áspero, manifesta-se sob a marca do irracional. É no comportamento, na atuação, mais uma vez, que Antonioni melhor exprime tudo isso: a enorme diferença entre Sarah Miles e as outras mulheres do filme é a doçura, a comovente sensualidade de outro mundo, de outro Thomas (é ela que nota semelhanças entre a foto ampliada e um

quadro de Bill). *Blow-up* é o mais bem-acabado filme de Antonioni no sentido que é aquele que melhor nos comunica as inquietações de um diretor – em geral supervalorizado no alcance de suas mensagens, no rastro de uma imprensa de moda: os discursos sobre a alienação atribuídos a filmes muito pouco claros a respeito – que sente sobre si, pesadamente, a tarefa de "fotografar" as exterioridades de um mundo que se estiliza unidimensionando-se; tarefa finalmente realizada em uma obra que, no fundo, vem-se fabricando há dezessete anos. O mundo de *Blow-up* – mimese de um produto daquele mundo: as fotografias de moda – é inquietante porque não se trata de moldura ou palheta de cores (*O deserto vermelho*), mas, ele próprio, emanação de seu comportamento ou vice-versa. Thomas, como Paola, de *Crimes da alma*, como o jovem assassino do episódio inglês de *Os vencidos*, é como aparece ("I am a Camera"), à vontade em um mundo do futuro. Mas Antonioni – cujo destino é aquele, como ele mesmo disse, de uma geração intermediária, não ainda em um mundo novo onde acontecerão transformações violentas – demonstra acreditar em um imprevisto. A vida é generosa, pode sempre acontecer de se chegar a um gramado verde, liso como um quadro-negro, onde na habitual equaçãozinha cotidiana acontece, por uma brincadeira do mestre, uma incógnita a mais e o habitual estratagema revela-se insuficiente, e, portanto, pode acontecer de sermos atravessados por uma dúvida, de termos que recorrer a outros meios.

A limpidez asséptica de *Blow-up* é a lucidez de Antonioni que, no limite da didática, nos expõe a última cópia de seu "blow-up" intelectual.

O VAZIO E O VASO: SEGUNDA ENTREVISTA

Alberto Moravia

Publicado originalmente em *L'Espresso colore* em 11 agosto de 1968. Tradução de Aline Leal

Los Angeles. Aqui, mais que em qualquer outro lugar urbano dos Estados Unidos, a ideia de cidade transpassa aquela de multiplicação cancerígena de células todas iguais e todas doentes. Aglomeração casual e proliferante de mansões e casas, de pavilhões e de barracões, de estandes e de casebres, com alguns raros edifícios de mais andares espalhados aqui e ali, Los Angeles faz pensar em uma cidade litorânea ou em uma feira industrial que fugiu do controle, ampliando-se sem planejamento e sem ordem, rapidamente, de acordo com o arbítrio do lucro. Intermináveis ruas de ligação, como o famoso *Sunset Boulevard*, com vinte quilômetros de comprimento, atravessam em todos os sentidos esta metrópole sem um centro e totalmente periférica. Ninguém anda a pé pelas calçadas quase sempre vazias; em compensação, todos andam de carro, em longas procissões que avançam devagar e aos solavancos de acordo com os sinais de trânsito. Só para ir ao escritório, perde-se uma hora, uma hora e meia de manhã, e mais uma hora ou uma hora e meia à noite. Mas também levam-se horas para fazer coisas que em outro lugar exigem poucos passos, poucos minutos: visitar um amigo, tomar um café, ir ao cinema, comprar uma escova de dentes. E, observando bem, as baixas construções postiças que se alinham a perder de vista pelas estradas são, no fundo, apenas pedestais para os *outdoors* gigantes que se elevam sobre seus terraços. Assim as pessoas vivem, dominadas e esmagadas pelas imagens *pop* das pastas de dentes, dos desodorantes, dos carros, dos cigarros, dos enlatados, em uma eloquente inversão da relação normal entre o homem e os produtos, que pretenderia que o homem se servisse dos produtos, e não os produtos do homem.

Neste pano de fundo de Los Angeles, agora, como em uma fotomontagem, colocamos o rosto de Michelangelo Antonioni. Aquele rosto moreno, magro, marcado, tenso, entre o melancólico e o perplexo, de olhos inquietos, nariz autoritário, boca fina, mas capaz

de um seu antigo e vago sorriso. Aquele rosto tão frequentemente sacudido por um tique nervoso muito expressivo, quase uma espécie de sobressalto involuntário que o obriga, a contragosto, a uma maior atenção, a uma observação mais apurada. Por que queremos colocar o rosto do diretor de *A aventura* (L'avventura, 1960) no pano de fundo do formigueiro de Los Angeles? Não tanto porque Antonioni se encontra hoje em Los Angeles para filmar *Zabriskie Point* (1970), seu primeiro filme americano, mas porque esta fotomontagem indica uma singular dilatação de uma certa ideia da arte e da sociedade a partir de um canto do mundo para o mundo inteiro, ou seja, desde a paisagem do Pó (*Gente do pó*) e a burguesia italiana (*Crimes da alma*) até a paisagem da América, a sociedade americana. Como foi possível isto que nós chamamos de dilatação? Acreditamos que se deva principalmente à fidelidade de Antonioni a si mesmo e às suas mais pessoais e íntimas descobertas e observações. Ao fato de não ter buscado a universalidade através do recurso à ideologia: por ter deixado que a universalidade ideológica o buscasse, se apropriasse, ela, de sua obra.

Michelangelo Antonioni, em seu prefácio aos roteiros de seis filmes seus, escreveu: "Assim que pude, voltei àqueles lugares com uma filmadora. Assim nasceu *Gente do pó* (Gente del Po, 1947). Tudo o que fiz depois, bom ou ruim que seja, parte dali". Acrescentamos por nossa conta que nessas palavras de Antonioni é preciso identificar a relativa inconsciência do diretor em relação à própria inspiração. Sim, é verdade, tudo o que Antonioni fez, nasceu de *Gente do pó*, mas no sentido formal, ou, se é preferível, no sentido do método artístico. Na realidade, a temática de Antonioni, enquanto tinha absoluta necessidade de se expressar em imagens definitivas por ritmo, essencialidade e elegância ("Começando a entender o mundo através da imagem, eu entendia a imagem, sua força, seu Mistério), nascia da atenção paciente, obstinada e persistentemente autobiográfica, voltada pelo diretor ao ambiente social do qual fazia parte: a burguesia italiana, e nem toda a burguesia italiana, mas aquela parte da burguesia italiana que pertence ao norte da Itália e, mais precisamente, à planície do Pó. Que também é *Gente do pó*, embora munida de apartamentos de luxo, joias e assim por diante. Em outra ocasião, dissemos que a novidade de Antonioni em relação aos seus antecessores neorrealistas consistia no fato de não se colocar fora do sistema e contra o sistema, mas

sim no fato de descrever e criticar o sistema a partir de seu interior, não de acordo com um esquema alheio ou até mesmo hostil (como, por exemplo, o esquema marxista), mas, sim, segundo a escala de valores do próprio sistema, com a linguagem, as convenções e até a ótica do sistema. Esta foi a humildade artesanal, a ingenuidade realística de Antonioni. E, justamente, foi isso que tornou possível a dilatação de sua obra dos limites restritos da sociedade italiana aos mais amplos da sociedade anglo-saxônica. De certo modo, deve-se admitir que Antonioni teve confiança na burguesia, aceitando, mesmo criticamente, as medidas e os limites dela. Mas se trata da confiança do artista na própria matéria, no próprio mundo. Uma confiança, observando bem, absolutamente nada lisonjeira (para a burguesia), e, no fundo, bem cínica. No entanto, este cinismo do artista é corrigido e equilibrado pela dificuldade e pela sinceridade da autobiografia. No sentido histórico, tudo isso situa a obra de Antonioni em uma posição intermediária entre o neorrealismo do pós-guerra e o mais recente formalismo experimental, na corrente, pelo menos por ora, mais rica e mais persistente do cinema e da narrativa, queremos dizer, a corrente existencialista.

Vamos visitar Michelangelo Antonioni em um hotel de Los Angeles. Antonioni nos recebe quase com amigável surpresa, como se não soubesse que viemos de Nova York propositadamente para entrevistá-lo: é seu jeito de praticar o *understatement*, ou seja, de minimizar os fatos. Sentamos à frente dele e, então, depois dos primeiros cumprimentos, descobrimos aquilo de que, em um primeiro encontro em Nova York, já tínhamos desconfiado: Antonioni não quer nos falar de seu filme, não quer nos contar a história dele, não quer nos revelar o tema. Supersticioso, desconfiado, egocêntrico, esquivo e teimoso, talvez tema, como dizem as pessoas não especialistas, que alguém "lhe roube a ideia"? Talvez não; foi provavelmente pela repugnância em relação às palavras, própria de quem se exprime com as imagens; queria ao mesmo tempo dar a entrevista, e não ser entrevistado. Fazemos as primeiras perguntas e logo vemos Antonioni tornar-se amavelmente evasivo. Por exemplo, o lugar. É verdade que Zabriskie Point é o nome de uma localidade do Death Valley, no deserto da Califórnia? Sim, é verdade. Mas por que escolheu este nome como título do filme? Oh, assim, porque soava bem. Existe um significado neste nome? Existe e não existe.

Se existe, qual é o significado? Não é um significado específico. Mas se trata de um deserto, portanto…? Sim, é um deserto, e o que tem isso? Está bem. É possível ir ver Zabriskie Point? Sim, é possível, mas a viagem dura seis, sete horas de carro, não se pode fazer em um dia, e lá não há hotéis onde passar a noite. Pode-se ir até lá de helicóptero, mas não há helicóptero todos os dias, e, além do mais, deve-se alugar um helicóptero particular.

A essa altura, gostaríamos que Antonioni notasse que a entrevista tem que ser feita sobre alguma coisa que existe, que acontece, e que, em vez disso, pelo menos por ora, esta nossa entrevista trata de algo que não existe, que não acontece, porque ele não quer falar de seu filme. Em outras palavras, a entrevista deveria ser feita sobre uma ausência, sobre um vazio. Mas paro na hora certa, lembrando que, de acordo com a filosofia chinesa do Tao, a parte mais importante do vaso é o vazio. Sem vazio, nada de vaso. Portanto, a questão será sugerir o Vaso através de uma abordagem ao Vazio. Aqui está o resultado desta reflexão.

O QUE ME DIZ A AMÉRICA

Michelangelo Antonioni

ZABRISKIE POINT (1970)

Publicado originalmente em *L'Espresso*, 6 de abril de 1969. Tradução de Aline Leal

Meus personagens e suas histórias são a tentativa de desenredar um fio através de algumas coisas emaranhadas que acontecem hoje e que são difíceis de entender, no conjunto, embora estas coisas tenham para todos, ou estejam prestes a ter, uma grande importância. Talvez meu filme seja a história de uma busca, de uma tentativa de libertação. Em um sentido interior e particular. Mas em confronto com a realidade provocativa da América inteira.

Meu filme é uma fantasia, a história pessoal e particular de alguns. Naturalmente há uma paisagem à volta. E, aqui, a paisagem são as montanhas, o deserto, a cidade, as florestas de cactos, mas também os guetos, as pessoas que sofrem, as que se revoltam, as que sabem e entendem sem a força para se revoltarem, as que talvez sejam culpadas. Há tudo isso no filme? Sim, de algum jeito, porque são o ar e a seiva dessa América inocente e violenta. Não, porque o filme é apenas a história de Daria, uma mulher jovem, e de Mark, um rapaz, e de algumas outras pessoas mais ou menos instaladas dentro deste tipo de mundo. Se as existências particulares não são mais desintrincáveis da realidade confusa e violenta que todo o tempo as assedia, a culpa não é minha, e sequer é dos meus personagens. É um dado, um fato.

De resto, o roteiro foi um trabalho de transformação contínua, a invenção cotidiana logo tomou o lugar do trabalho preparado e planejado à distância. A organização hollywoodiana, cenas, números, lugares, datas e distribuições específicas, teria paralisado o filme. Minha luta, ao contrário, foi uma luta obstinada para dobrar a organização e mudá-la, até torná-la capaz de se adaptar à situação a cada dia. E não foi uma luta fácil, porque meu modo de trabalhar é exatamente o contrário dessa imensa máquina burocrática que

é o cinema hollywoodiano. Entende-se que não se trata somente de uma contradição de método. É uma contradição que exprime a recusa em aceitar embalsamamentos e clichês, em aceitar fantoches e imitações. Por outro lado, como eu poderia ter trabalhado na limitação de um roteiro rígido, quando o ambiente do meu trabalho, a América, muda e se transforma, até no sentido físico, exigindo, portanto, uma mudança contínua?

Por exemplo, de que modo minha experiência foi marcada e influenciada pelo contato com as comunidades negras, nas cidades e nas universidades americanas? Eu, agora, creio realmente que os negros são, com os jovens brancos, conscientes desse fato, a esperança que resta à América. No meu filme está Kathleen Cleaver, e há negros como presença mesmo que marginal. Mas eu poderia ter pegado um ator e tê-lo chamado de Martin Luther King ou Malcolm X? Não sei por que, mas se tivesse feito isso, por alguma razão me sentiria culpado.

Cada filme se relaciona com a própria experiência. Por isso, a minha é uma história de jovens brancos que tentam entender, e depois fazer o que entenderam, e o problema é se tudo isso ainda é possível para eles.

Olhando ao meu redor, neste país, me parece claro que a aspiração inconsciente e profunda dos brancos (quer se exprima como solidariedade, ou, com mais frequência, como ódio e terror) é poderem ser negros, terem pelo menos um pouco da capacidade que os negros têm de não aceitar, de não tolerar. Os negros sabem que seus direitos são negados, porque experimentam isso na dor. O que me impressionou com frequência, na América, foi encontrar muita gente convencida realmente de que tudo seja permitido, que a liberdade do indivíduo, com exceção de poucas necessidades de ordem pública, não tenha limites. O fato é que nunca se perguntaram, muitos deles, o que estas duas ou três pequenas necessidades de ordem pública significam na vida privada de todos.

Como a maioria das pessoas pode aceitar o comportamento da polícia, deixar-se enganar pelas liberdades consentidas (incluindo as divagações e as distrações permitidas ao erotismo e ao nu, que agora se pode usar livremente por toda parte) sem se perguntar o que, em vez disso, é proibido, e sem sofrer por isso? Em Los Angeles, o toque de recolher que proíbe que os adolescentes circulem pelas

ruas depois das 8 da noite está em vigor há anos. Na Disneylândia, um garoto de cabelos compridos foi posto para fora feito um ladrão.

Entende-se que não é um problema de cabelos e de moda, mas o sinal de uma intolerância profunda, ou melhor, de uma intolerância que só funciona para quem aceita e se adapta. A adaptação e a aceitação compreendem tudo, desde a miséria do gueto ao Vietnã. E a liberdade continua sendo comprar um carro novo.

Nesse sentido, posso dizer que a minha relação com a América consiste em ter experimentado seu melhor e seu pior, e, aliás, acho que neste país existe no nível mais alto e mais límpido, e no nível mais baixo e brutal, aquilo que a nossa civilização e a nossa geração representa e produz. Se tiver que resumir os dados da minha experiência americana, posso dizer: o desperdício, a inocência, a vastidão, a pobreza.

Desde o modo de rodar um filme ao modo de viver dos ricos, neste país, o desperdício, como comportamento mental, hábito e artigo de fé, é de uma quantidade impressionante, de um alcance inimaginável, de dimensões das quais não é possível fazer um costume.

A inocência está nos olhos de muitos, mais do que em qualquer parte do mundo: garotos honestos que sonham com outra maneira de existir, soldados que não queriam fazer a guerra, os cidadãos disciplinados *middle class* que cozinham a carne no gramado acenando com a mão. Uma inocência sem suspeitas com a qual podem até se aproximar inconscientemente de uma grande tragédia, e oferecer-se a ela com boa vontade e aceitação como a uma das muitas obrigações silenciosamente aceitas na rotina cotidiana.

A pobreza tem níveis inacreditáveis, extensões inesperadas, como o desperdício. E por que tanta assim, no país que pode produzir e produz o bem-estar mais alto do mundo? Mas a pobreza, aqui, é verdadeira, dura, perceptível, um fato rotineiro acessível a todos, menos àqueles que, a essa altura, estão envolvidos demais no sonho e no entorpecimento.

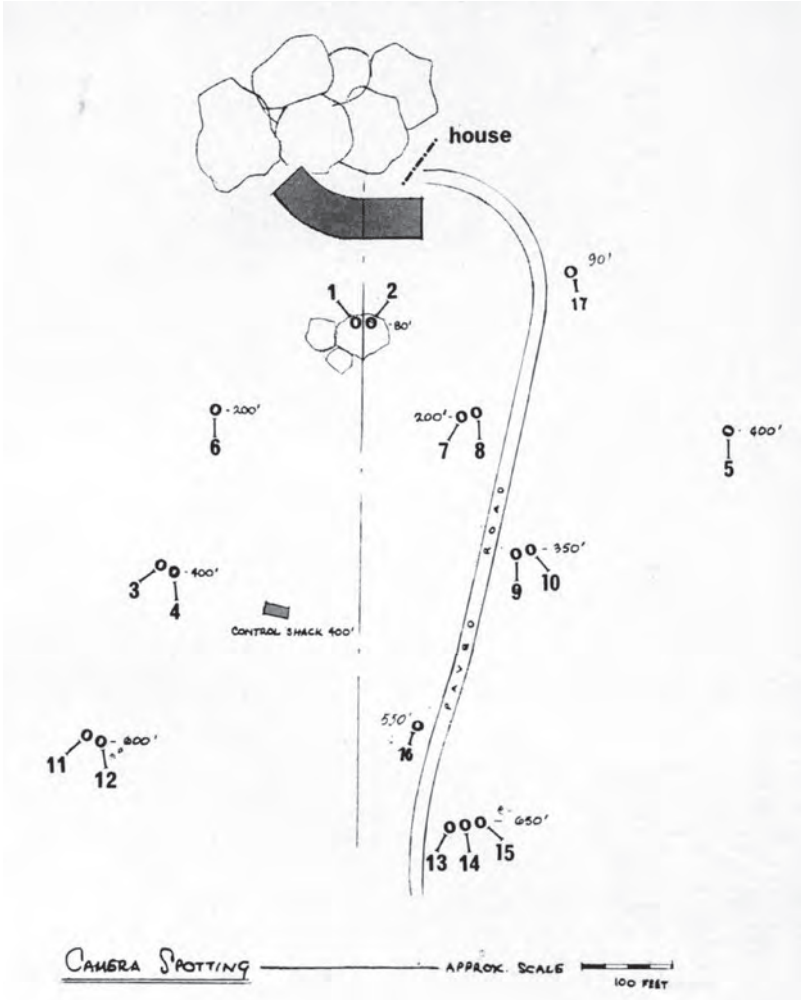
A vastidão é a outra experiência, e creio que tenha muito a ver com a alma americana. Um país com essa vastidão, com essas distâncias e esse horizonte não pode não ser condicionado no sentido do sonho, da ilusão, da tensão, da solidão, da fé, da inocência, do otimismo e do desespero, do patriotismo e da revolta, de suas dimensões. Pessoalmente, a experiência da vastidão, até do ponto de vista do

meu trabalho, contou e está contando muitíssimo. Como farei, eu me pergunto, para voltar atrás, para voltar à Itália? Naturalmente o sentido da vastidão é apenas o termo externo do problema.

No meio desse caos de produtos e consumos, de desperdício e de pobreza, de aceitação e revolta, corre uma tumultuosa e contínua mudança. Sinto a Europa como um museu remoto. Não a Europa com suas presunções intelectuais, com sua ilusão cínica de saber com antecedência. Neste sentido, me parece ter o império romano nas costas. O estorvo que carregamos, como europeus, tenho a impressão de que pode explicar muito bem o anti-intelectualismo dos jovens. Aqui, a aventura é a tentativa de mudar para sempre a própria vida física, literalmente "de não voltar mais para casa".

Pois bem, meu filme é, de um modo ou de outro, sobre tudo isso. Foi rodado (e ainda o estou rodando) com dificuldade, com raiva, e também com amor e com grande paixão. Uma queda de braço com a realidade mais bonita e mais repugnante do mundo.

Meu próximo filme deverá ser um filme italiano, porque preciso reencontrar minhas raízes. Mas não escondo de mim mesmo que será difícil, muito difícil, reencontrar a estrada e a medida certas.



Plano de filmagem de uma cena em Zabriskie point

A explosão da casa foi filmada com 17 câmeras, dispostas como se observa na planta acima.
As objetivas variavam. De 1000 a 25. A taxa de quadros ia de 24 a 140 quadros por segundo.
As explosões abstratas foram rodadas com equipamento especiais de alta velocidade. A taxa de velocidade variando de 2500 a 3000 quadros por segundo. Elas são câmeras sem obturador. Em seu lugar há um prisma.
O filme usado nessas filmagens é muito sensível, especialmente fabricado pela Kodak. É desprovido de perfuração porque seu enrolamento, durante a filmagem, não ocorre através dos grifos habituais, mas funciona por um mecanismo parecido com o usado para retirar o filme
de seu carretel.
Uma iluminação com ajustes especiais foi necessária para as locações, tais como o uso continuo do papel de prata que reflete os raios do sol sobre a parte pouco iluminada dos objetos.
Todos os tiroteios ocorreram no deserto.
O números: 80', 90' , etc, que são legíveis na planta, indicam a distância em pés. Um pé é aproximadamente 30 cm.

AS FÁBULAS SÃO VERDADEIRAS

Michelangelo Antonioni

Publicado originalmente em *Zabriskie Point*. Bologna: Cappelli, 1970, pp. 19–22. Tradução de Aline Leal

Vamos falar de *Zabriskie Point* (1970), se vocês quiserem. Vamos falar dele hoje, antes que estas linhas sejam impressas. Há uma marcha em Washington, as universidades americanas estão se rebelando, quatro rapazes foram mortos fuzilados em um campus de Ohio. É difícil rejeitar a tentação de se sentir, infelizmente, profeta. Em vez disso, prefiro refletir sobre alguns detalhes psicológicos da violência.

Estou convencido de que os policiais não pensam na morte quando entram armados em uma universidade ou quando enfrentam uma multidão. Eles têm coisas demais para fazer, instruções demais para seguir. Os policiais não imaginam a morte, assim como um caçador não imagina a morte de um pássaro. Do mesmo modo, o astronauta não tem medo não porque não sabe do perigo, mas porque não tem tempo. Se os policiais pensassem na morte, provavelmente não atirariam.

Fazer um filme na América comporta um único risco: tornar-se o objeto de um discurso tão abrangente que faz esquecer a qualidade do filme. O resto é uma experiência riquíssima. Fui para a América porque é um dos países mais interessantes do mundo neste momento. É um lugar onde podemos isolar, em seu estado puro, algumas verdades essenciais sobre os temas e as contradições do nosso tempo. Eu tinha muitas imagens da América na mente. Mas queria ver com os meus olhos, ou seja, não como viajante, mas como autor.

Meu filme certamente não tem a intenção de esgotar o que pode ser dito sobre a América. É uma história simples, embora seu conteúdo seja complexo. E é simples porque está no clima da fábula que o filme apresenta. Agora, mesmo se os críticos se opõem, eu acho uma coisa: as fábulas são verdadeiras. Mesmo quando, com uma espada mágica, o herói derrota um exército de dragões.

Se eu quisesse fazer um filme político, sobre a contestação juvenil, eu teria continuado pelo caminho que tomei no início com a

sequência do *meeting* estudantil. Muito provavelmente, se por acaso um dia os jovens radicais americanos conseguirem concretizar suas esperanças de mudar a estrutura da sociedade, sairão de lá, terão aqueles rostos. Mas eu os abandonei para acompanhar meu personagem em um percurso completamente diferente. E é um percurso que cruza, sim, um pedaço da América, mas quase sem tocá-la, e não apenas porque a sobrevoa, mas porque, a partir do momento em que rouba o avião, para Mark a América coincide com "a terra", da qual, justamente, *he needed to get off*, precisava se afastar. Eis porque não se pode sequer dizer que *Zabriskie Point* seja um filme revolucionário. Apesar de, ao mesmo tempo, ser, no âmbito de uma dialética espiritual.

Que para fazer um filme em um país estrangeiro seja necessário conhecer a fundo esse país não me parece um critério estético. Se fosse, como um crítico americano ou japonês poderia avaliar e elogiar, como fizeram, filmes como *A Aventura, Satyricon, La caduta degli dei*, sabendo bem pouco – eu imagino – sobre a Sicília, a Roma antiga, a Alemanha dos Krupp? Eu gostaria de perguntar aos americanos: quantos de vocês, atravessando um de seus desertos magníficos, pararam em um daqueles povoados abandonados por mais tempo do que uma parada normal de viagem?

Em poucas palavras, o que é essa coerção que se quer infligir a mim para limitar o discurso a "o que sei", que deveria corresponder, como defendia Aristóteles, ao que o público acredita que sabe, ou seja, ao verossímil, levando em conta as opiniões correntes, da maioria, da tradição etc.?

Claro, visto por esse velho ângulo crítico, o filme, sobretudo no fim, pode até parecer delirante. Ainda assim, como autor, eu exijo o direito de delirar, no mínimo, porque os delírios de hoje podem até ser as verdades de amanhã.

Eu não sou americano e não tenho a intenção de ter feito um filme americano, nunca me cansarei de repetir isso. Mas vocês não acham que mesmo um olhar estrangeiro, distanciado, tem sua legitimidade? Um filósofo francês famoso por seus estudos de estética dizia: "Se eu olho uma laranja iluminada de um lado, em vez de vê-la como ela aparece para mim, com todas as nuances de luz colorida e de sombra colorida, eu a vejo como sei que é, de cor uniforme. Para mim, não é uma esfera de tonalidades *dégradé*, mas uma laranja". Por bem, eu olhei a América como apareceu para mim, sem saber

o que é. Vamos conversar sobre isso nestes termos, se quiserem. Que, depois, de tanto olhar essa laranja, tenha me dado vontade de comê-la isso é um fato que diz respeito à minha relação pessoal com a laranja. Ou seja, o problema consiste nisto: se eu consegui exprimir as *minhas* sensações, impressões, intuições ou não, e não se elas correspondem às dos americanos.

Que um autor interiorize as próprias escolhas políticas e sociais para, depois, manifestá-las em uma obra – no meu caso, um filme –, que através de imagens ligadas à realidade por um fio fantástico remeta àquelas determinações, não basta para avaliar o filme apenas sobre a base delas. É o percurso da fantasia que entra no processo, e se, por acaso, a palavra "poesia" readquire um significado hoje (o mundo salvo pelos poetas?), se o atributo de poético for designado a *Zabriskie Point* (não cabe a mim julgar), é por essa abordagem que o filme deve ser visto, na minha opinião.

Por que muitos americanos viram em *Zabriskie Point* um filme contra seu país permanece um mistério para mim. "Antonioni nos deu seu desprezo, vamos devolvê-lo a ele", chegaram a dizer, imitando Ivan Karamazov. Que desprezo? Parece que estou sonhando. Os dois protagonistas talvez tenham sido vistos com desprezo? Por acaso eles também não são americanos? O crítico do "Herald Tribune" tem razão, quando se pergunta estupefato pelas reações de certos críticos compatriotas seus: será que eles viram outro filme?

Se somos levados instintivamente a abraçar a causa dos jovens rebeldes da América, talvez seja porque fomos atraídos pela vitalidade natural e animal deles. Quando vemos em Chicago garotos com cobertas nos ombros e flores nos cabelos, espancados por adultos de capacete, chega-se muito perto de estabelecer uma aliança total com eles, sem reservas. Talvez eu também não tenha podido evitar desejar o sucesso desses garotos: eles conhecem aquilo que os adultos ignoram, isto é, que a realidade é um mistério impenetrável, e está na natureza dos jovens de hoje não sucumbir passivamente diante desse mistério, nem aceitar com calma uma visão da realidade que parece ter produzido resultados monstruosos. São essas impressões e experiências que obrigam alguns símbolos pessoais a emergir, nos meus filmes. Mas depois de cada filme inevitavelmente me perguntam o que significa o símbolo, em vez de me perguntarem como se formou e como foi inspirado.

O dinheiro que se gasta para fazer um filme nunca passa pelas mãos do diretor. Grande parte das despesas não são causadas diretamente por seu autor. Filmando na América, as sensações são contrastantes: por um lado, quase parece que o dinheiro não tem importância, que conta menos. Mas, no fim das contas, não é verdade. Pelo contrário: consome-se mais. Mais do que se pode. Ensina-se na escola – eu acho – a consumir. E à medida que as pessoas se tornam adultas, elas pioram, ou seja, consome-se mais. E como o cinema é feito por pessoas adultas, há um desperdício de materiais e de dinheiro que nunca vi na Europa.

Certamente *Zabriskie Point* é o filme mais caro que já fiz. Não somente pela razão que acabei de mencionar, mas, também, por causa das leis absurdas que governam os sindicatos. Por exemplo, durante certo período, e precisamente no Arizona, eu me vi rodeado por um médico e uma enfermeira cuja função eu não sabia bem qual era. Ninguém de nós estava doente, eventualmente era o doutor que despertava algumas preocupações. Ficava deitado em uma poltrona roncando o dia inteiro. Já a enfermeira estava sempre ocupada tirando fotos. Um dia, em Los Angeles, pedi um figurante. Trouxeram trinta. Quando perguntei o motivo me responderam: *just in case*, que quer dizer mais ou menos: nunca se sabe.

TEMPO E REGRESSÃO INSTINTUAL NA AMÉRICA DE ANTONIONI

Cesare Musatti

Publicado originalmente em *Cinema Nuovo*, n. 207, setembro-outubro de 1970, pp. 328-333. Tradução de Aline Leal

Curioso e difícil personagem, Michelangelo Antonioni. Quando nos aproximamos dele para lhe pedir alguns esclarecimentos sobre elementos de sua obra, dispara nele um mecanismo de rígida defesa. Não apenas se recusa a responder, mas – para evitar o perigo de que a conversa de algum modo se dirija a isso – nega até mesmo que existam motivos para pedidos desse tipo. "Não há nada para se esclarecer. Absolutamente nada. Só fiz o que tive vontade de fazer". Não que ele esteja completamente errado. Quando alguém interpela um artista sobre os porquês de sua obra, sempre se torna culpado de indiscrição. Com Antonioni, porém, a impressão é que ele não esteja só aborrecido, mas um pouco assustado também.

Descobrir as motivações secretas dos atos, dos comportamentos, dos pensamentos e das palavras dos outros é um pouco o meu ofício. As pessoas que procuram o psicanalista no âmbito profissional querem definitivamente isso dele, e devem (embora, na prática, com frequência até elas resistam duramente) mais ou menos aceitá-lo nesta função. Mas se, fora dessa relação profissional, uma pessoa pensa em bancar o intérprete que ensina aos outros aquelas motivações que agem secretamente neles, torna-se de imediato insuportável e repulsivo. E não é só isso: ele também é recebido como um indivíduo ambíguo e perigoso, porque parece querer impedir aos outros de se sentirem, de serem (como todos desejam) senhores deles mesmos. Deste, temos que nos defender e devemos temê-lo. Então, para Antonioni, pessoa muito simpática e querida, não pediremos nada e não diremos nada. Ficamos satisfeitos com a declaração de que sua obra é fruto apenas da inspiração: sem nenhuma segunda intenção oculta. Mas – se não conseguirmos mesmo abrir mão – consideraremos, por nossa conta apenas, e sem que ele tome conhecimento, alguns problemas sobre seu último filme.

É, em grande parte, límpido e sem sustentação. A contestação juvenil, com suas específicas conotações americanas, que mesmo na semelhança a diferenciam de modo tão profundo das europeias, e com aquele fermento da questão negra que a permeia, é descrita – também e sobretudo em seus elementos ideológicos mais ingênuos – de modo estupendo. Assim, a dinâmica dos dois homicídios, com a tragédia que nasce fulminante no plano de uma violência desenvolvida como simples brincadeira (oh, nossos Ardizzone e Annarumma!). E ainda as disputas amorosas entre os dois jovens. Inicialmente à distância. A ave de rapina que se lança em cima da garota, e, depois, se ergue sempre, provoca nela uma ansiedade indignada, que aos poucos se transforma em curiosidade alegre e excitação: uma verdadeira cena de *galanteio*, no sentido técnico, que os estudiosos do comportamento animal observam em muitas diferentes espécies. E os dois se fundem com os objetos metálicos que estão conduzindo (não é por acaso que, mais tarde, o avião é camuflado de animal emplumado: ave de rapina que se torna passarinho, para terminar na isca que armaram para ela).

Em seguida, a disputa amorosa assume a forma do diálogo de bobagens, em uma regressão psicológica – sob o obstáculo dos residuais elementos inibitórios – a típicos comportamentos infantis. E, mais ainda, exprime-se com a explosão motora (necessidade de dançar, correr, pular, precipitar-se pelos declives do terreno ondulado). E, enfim, com a lenta e progressiva exploração do corpo, para além dos botões da leve túnica. Um amor castíssimo entre dois jovens na vastidão do deserto. Até que, terminada a fase da aproximação, e no momento em que o ato amoroso está prestes a realizar-se triunfalmente, a descrição assume um andamento completamente novo e, de certo modo, imprevisível.

É um tumulto, para o qual os dois personagens da história não são mais suficientes. Outros grupos de seres humanos, de ambos os sexos, de roupas frouxas ou nus, emaranham-se freneticamente. E as imagens dos dois jovens retornam, mas intercaladas com as destes outros, que não têm nada a ver com a história. É a orgia, uma orgia coletiva que toma o lugar, ou se alterna, ou se mistura, com a união do casal. Embora quase no final se restaure a dualidade, mas uma dualidade multiplicada, como em um jogo de espelhos, na qual todo o declive da colina desértica aparece salpicado de casais enlaçados, agora todos imóveis.

O que isso significa? Antonioni, como dissemos, não responde: "Nada. É o amor. O amor universal. Em todas as suas formas". No entanto, o amor a muitos personagens não é de nenhum modo o amor universal. É um aspecto peculiar, perverso, denso de elementos homossexuais, e, por isso, imaturo, e, de certa maneira, infantil e inibido, do amor. Já afirmei, justamente nesta revista e a propósito das realizações cinematográficas, que o que é comumente concebido como um "a mais" erótico, na realidade é apenas um "a menos": expressão, por isso, de uma, ainda que limitada, impotência sexual. Que de fato Antonioni, abandonando a inspiração genuína, tenha se deixado dominar pelo estereótipo do falso hipersexo? É difícil dizer. Certo é que o espectador e a espectadora, se forem sãos e maduros em relação à atividade sexual, enquanto até esse ponto identificaram-se com os dois protagonistas, no momento em que se desenrola, tumultuada, sustentada também pela trilha sonora, a orgia coletiva, sentem-se arremessados para longe. Naquele momento, de resto, o fio real da narrativa se parte. Estamos fora da história, que retoma apenas quando os jovens, de mãos dadas, voltam a subir a colina.

— Fora da história.

— Onde, então?

— No mundo da fantasia.

— Mas a história também é uma fantasia.

— Sim, mas aqui há uma fantasia na fantasia; como um sonho na fantasia.

— Um sonho de quem?

— Talvez um sonho (ou um delírio) da garota, que, basta lembrar, "fumou".

Por outro lado, no sonho (e no delírio), todos, mesmo o espectador e a espectadora que definimos "sãos e maduros em relação à atividade sexual", podem desenvolver motivos perversos (incesto, homossexualidade, situações orgiásticas, fetichismo, sadomasoquismo, e assim por diante). No sonho e no delírio é, de fato, fisiológica, é normal, a regressão instintual, ou seja, o retorno ao crisol dos instintos parciais e desorganizados: verdadeiro plasma cósmico do comportamento amoroso. Eis porque, embora falte nos espectadores a identificação com os protagonistas (pelo mesmo motivo pelo qual uma pessoa, que por acaso tem um sonho perverso, quando acorda não consegue mais se identificar com o próprio eu do sonho), essas

imagens, ainda que perturbadoras, não são, porém, sentidas – como deveriam – em absoluto contraste com a história.

Quando o tumulto se acalma e a colina se enche de casais, o público, todos os públicos, em todas as salas, e em todas as projeções, ri: algo que antes não se sonhava em fazer em absoluto. Aqui, sim, reconquistada a intimidade do casal, apesar de reproduzida em vários exemplares, tem-se aquela universalidade do amor do qual fala Antonioni. E o riso é o produto da descarga que se alcança com o repentino término de uma tensão, na base da situação permissiva ligada à passagem da orgia, sentida como perigo, ao amor apartado; e, ao mesmo tempo, por efeito da aceitação da universalidade do amor dual: portanto, pelo retorno à norma. E então permanece superficial (e, justamente, se liberta no riso) a energia antes ocupada com as múltiplas inibições promovidas pela visão das situações perversas.

Dissemos que existe fora da história, que é uma fantasia (ou, ainda, dentro da história, mas sobreposta e, por isso, levemente distinta), uma fantasia que é mais fantasia, ou sonho, ou delírio. E também vimos algo que distingue os dois planos para o espectador. A maior possibilidade de se inserir pessoalmente na fantasia que é história; enquanto os elementos da outra fantasia (ou do sonho, ou do delírio) podem encontrar ressonâncias em camadas profundas da personalidade, mas sem uma aceitação consciente: porque, aliás, essas mesmas ressonâncias provocam reservas e reações defensivas. Por um ponto de vista objetivístico, as diferenças são estruturais. A estrutura da história coincide com a que julgamos a lógica da realidade: a conexão ordenada dos fatos em uma série temporal, onde cada momento é conectado ao outro por nexos de acaso. Não assim os elementos fantásticos que são inseridos ou sobrepostos.

Por isso, um espectador despreparado, incapaz de aceitar a passagem, ou a alternância, de um e de outro plano, teria um bom motivo para dizer, diante da cena da qual tratamos agora: "Mas de onde surgiu essa gente toda? E o que tem a ver com os verdadeiros protagonistas?". Do mesmo modo quando, no fim, a mansão que se ergue sobre o deserto salta pelos ares, repetidamente destruída pelo ódio, pelo protesto, pela revolta, pela ira da garota, o espectador poderia se perguntar: "Mas por que a mansão destruída se reconstitui como era antes a cada vez? Com o objetivo de ser destruída de novo?". Claro que é reconstituída para isso. De novo, e de novo!

Não basta uma, ou duas, ou três vezes. De cada ponto de vista, em todos os seus aspectos, e em todos os seus valores (ou desvalores), deve sempre e sempre ser desintegrada.

Não é esta a lógica da realidade, obviamente. No entanto, é uma lógica que conhecemos bem (do mesmo modo, eu diria, de como pode ser a da realidade). Até nos surpreendemos exclamando: "Eu tenho vontade de matá-lo, não uma, mas cem, mil vezes". E acontece conosco também, quando estamos à espera de um fato importante para nós, antecipá-lo na fantasia: não em uma única edição, mas em muitas. E estas, às vezes, podem ser diferentes apenas em alguns detalhes, talvez secundários, como podem ser completamente diferentes, e até em contradição umas com as outras. Ou, ainda, passamos uma noite inteira agitados por um sonho, que continua a se repetir com infinitas variantes, e que retoma, a cada vez, motivos, elementos e cenas que já haviam sido sonhadas pouco antes. A unidirecionalidade do tempo, sua irrepetibilidade e seu ritmo uniforme e invariável, que nos parecem construir um princípio claramente óbvio e universal (sobre o qual muitas concepções e doutrinas científicas e filosóficas se fundam), não valem para aqueles outros mundos que são os mundos da fantasia.

Antonioni é especialmente sensível a um impulso, uma vocação, uma necessidade de romper o esquema do tempo rígido do mundo real, para substitui-lo por essa lógica diferente do tempo. Para tentar ser mais claro, aqui partimos de uma distinção clara entre os dois planos: o da história, que é certamente uma obra de fantasia, mas que aparece essencialmente engenhada de acordo com uma lógica do real (de tal modo que, a rigor, poderia até ser uma história real), e o das fantasias inseridas, que, ao contrário, são construídas mais livremente, seguindo o esquema, a lógica, a lei da ideação irracional. É claro, porém, que essa distinção vale apenas em uma primeiríssima aproximação. Na obra de Antonioni, em sua obra inteira, a tentativa de alterar o curso do tempo existe sempre. Como é possível produzir esta alteração? Eu diria que podem ser distinguidas quatro técnicas diversas (que certamente não são específicas somente para Antonioni, mas são identificadas de modo especial em suas produções).

A primeira, aparentemente a mais simples, é a *técnica da demora*: uma técnica clássica, por assim dizer, para o nosso autor. Consiste em "segurar a ação", como se, para permitir que o espectador sorva

por inteiro o significado emotivo de cada elemento, ou gesto, para deixá-lo saborear e desfrutar, fosse necessário lhe dar tempo: mais tempo, portanto, do que simplesmente seria preciso para o desenrolar das coisas. É uma técnica indiscutivelmente eficaz, e suscetível de obter um grau muito elevado de valor emotivo pelas situações apresentadas. Exige, porém, que já de partida o espectador acolha intensamente a ação. De fato, contém um perigo: se a desaceleração for excessiva, ou se a tensão do espectador diminuir de intensidade, produz-se um descompasso, um distanciamento, e a lentidão será então sentida como inatural, com a destruição do efeito desejado e o surgimento de um efeito negativo oposto ("Mexa-se de uma vez por todas!). Portanto, é necessário, por assim dizer, que o motor nunca perca velocidade demais.

É obvio que uma desaceleração também pode ser conseguida no cinema mecanicamente retomando a cena com um número de fotogramas superior ao na projeção normal. Esta, que é a *técnica da desaceleração*, pode ser usada, porém, somente em casos especiais, porque com a desaceleração da ação são alteradas as impressões ligadas às relações gravitacionais: todas as coisas *perdem peso*. A técnica, portanto, funciona bem apenas desde que este efeito colateral não se torne incômodo. É o caso de toda a segunda série de explosões na cena final de *Zabriskie Point* (1970): ali, o efeito colateral não só não age negativamente como contribui para gerar uma impressão que encontra utilização imediata: "Mundo de estopa, sem peso e substância, que salta pelo ar, assim como vão para o ar os trapos!". Impressão essa que se dilata e acomete também outros conteúdos mais complexos: "Até os livros e os aparatos técnicos que flutuam são imponderáveis, e pertencem a uma pseudorrealidade cultural, desprovida de qualquer consistência!".

Pode-se obter a impressão de uma desaceleração do tempo em um mundo indireto: mediante um achatamento espacial. É a *técnica da teleobjetiva*. Como é sabido, se uma cena, em vez de ser filmada de perto (ou de uma distância, digamos, normal) é filmada de longe, mas com uma teleobjetiva, o espectador na sala percebe tudo achatado sagitalmente: os objetos posicionados na direção de seu olhar aparecem aproximados "entre eles". Se esta deformação espacial não tiver um resultado agradável, ou até mesmo passar inobservada (como acontece quando é filmada uma paisagem ao ar livre), o único

efeito residual é que todos os deslocamentos do e para o espectador, embora as ações que os produzem pareçam normais, acabarão sendo reduzidos. Ou seja, as pessoas, como os meios de transporte, arrastam-se, arrastam-se, mas avançam sempre pouquíssimo. Em *Zabriskie Point*, por exemplo, Antonioni usa a teleobjetiva na cena em que a garota vai pegar na grama a camiseta vermelha que o rapaz jogou. Parece que a camiseta caiu em um ponto muito perto, mas para chegar naquele ponto – por mais que corra – a garota leva um tempo consideravelmente aumentado.

A quarta técnica é a da *iteração*. Esta técnica imita, como vimos, um natural elemento estrutural da atividade fantástica, que, não sendo sujeito aos vínculos da realidade, pode percorrer para cima e para baixo, muitas e muitas vezes, o mesmo fato, de certo modo prolongando-o. É isso o que faz uma criança ao pedir que os adultos repitam para ela sem parar sempre a mesma história, para viver por mais tempo a emoção de ouvir aquela história específica, ou que precisa realizar repetidamente uma brincadeira, curta demais para satisfazê-la se feita uma vez só. Claro, se a iteração também é um prolongamento, ela o é de um tipo específico. Outro é o alongamento de uma história em virtude de uma desaceleração geral do tempo, e outro aquele obtido com repetições. No entanto, o segundo sistema (ao lado de seus inconvenientes óbvios) apresenta uma vantagem também: a de poder conservar intacto o ritmo, que é um fator determinante para a significância e o valor emotivo da ação. É assim que se pode explicar o progressivo abandono por parte de Antonioni da *técnica da demora*, muito frequente em seus primeiros filmes, e o uso, agora – discreto –, onde é possível, das outras três técnicas indicadas.

De todo modo, entre elas se impõe, em *Zabriskie Point*, a *iteração*: a qual, na cena final da obra, assume a potência expressiva de uma terrível maldição, que se renova o tempo todo, proferida em direção a um mundo definitivamente rejeitado e repelido.

ZABRISKIE POINT: UMA METÁFORA DA LIBERDADE IMPOSSÍVEL

Fernaldo di Giammatteo

Publicado originalmente em *Bianco e Nero*, maio e junho de 1970, pp. 28–48. Tradução de Aline Leal

Unsere Wünsche und Unternehmungen gehen aus gewissen Bedürfnissen unserer Nerven hervor, die mit Worten schwer zu bestimmen sind.

—T. H. Mann, *Buddenbrooks (VII, 5.)*

Lukács, 1956, em "Marxismo e política cultural": "Hoje, na literatura e na arte, ao contrário do que acontece em épocas fortemente revolucionárias, em que as diferenciações são claras e amigos e inimigos estão de frente em dois campos adversários, as pessoas se veem diante de transições extraordinariamente complicadas, pelas quais existem poetas que, embora sejam formalistas, alcançam os problemas fundamentais da nossa época e aspiram, intimamente, à manutenção da paz e ao progresso, enquanto, ao contrário, há escritores realistas cuja inclinação ao naturalismo faz com que não tenham essas perspectivas". Antonioni ratificaria, não sendo marxista, essa declaração do filósofo húngaro. Acrescentaria, por orgulho, que na companhia dos formalistas fica totalmente à vontade. Podemos dar-lhe razão?

Interessa-nos pouco que certos formalistas queiram a paz e o progresso, enquanto nos interessa apurar se realmente chegam ao coração dos problemas da nossa época. Ou, melhor, para ser mais redutivo e até mais racional, não se pede a eles uma visão orgânica dos problemas (se a ninguém é correto pedir, pedir aos formalistas seria uma bobagem), mas apenas uma "inclinação" positiva para entender alguns dos fundamentais. Até agora, para Antonioni, existe um acordo da crítica sobre dois pontos: sobre o formalismo (definido de várias formas, mas em nenhum caso posto em dúvida) e sobre o fato de que pelo menos um dos problemas reais da condição humana contemporânea (a incapacidade do indivíduo de realizar-se a si mesmo dentro das coordenadas burguesas da sociedade capitalista) o diretor soube traduzir em substância visual. Menos unânime é, ao contrário, a crítica sobre o terceiro dos pontos que, juntos, formam o retrato de Antonioni: a falta de um sólido background *cultural, ou, melhor, a relativa "surdez" intelectual do diretor quando deve racionalizar – para*

além da elaboração cinematográfica da matéria – os dados da cultura em que vive.

Zabriskie Point (1970) *parece um ponto de chegada, ou de crise definitiva. Após* Blow-up – Depois daquele beijo (1967), *um filme fora da crise, volta-se às incertezas do Antonioni habitual. Estamos, aliás, no ápice da incerteza. Ou seja, no máximo do interesse. Um Antonioni "sereno" é o menos antonioniano que se possa imaginar (mesmo quando existe). Verdade ou não que* Zabriskie Point *seja o espelho de uma crise, é certamente verdade que nunca como dessa vez o diretor quis ser "tranchant", explícito, sucinto. Por ele ser um formalista, esta é uma boa coisa.*

O CATÁLOGO DAS NEGAÇÕES, EM ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

Não se pode entender o filme se não se aceita o discurso tendenciosamente sociológico que Antonioni faz sobre as "presenças" humanas descobertas na América. Sabemos que o resultado não é sociológico; porém, sabemos também que qualquer avaliação sobre o resultado é desprovida de peso quando se negligenciam o ponto de partida e os desvios que aconteceram ao longo do caminho. E isso também pode ser expresso de outro modo, com a proposta de uma operação de controle a ser realizada: como pôde acontecer que, partindo da intenção de fazer um filme sobre a América, Antonioni tenha feito, como sempre, um filme sobre o destino do homem.

Diante de Mark e Daria estão personagens negativos. Todos, dentro ou fora do *establishment*. Uma casuística impressionante, vale a pena reforçar. Vamos indicar alguns, dentro do *establishment*. Um mínimo, mas tão significativo que se desejaria tomar como emblemático, é o porteiro da Sunnydunes Development Co., sentado atrás de um balcão circular sob o qual despontam as telas de televisão pelas quais ele controla todo o prédio. Usa na cabeça um boné verde com frisos, está mergulhado em uma luz azulada, metálica (assim se introduz o sol, atenuado pelos grandes cristais da entrada). Antonioni gira em torno dele com um carrinho (que aumenta o efeito de alargamento do *panavision*) e o faz falar pouco, para lembrar que o regulamento da sociedade proíbe isso e aquilo ("*Company rules*", dito por ele, parece uma fórmula mágica: a magia do poder) e para repreender Daria por não ter almoçado na "cafeteria". No degrau mais baixo – mais idiota – o porteiro representa a rigidez

da ordem constituída, que também se exprime, completando-se, na obediência bajulatória que ele demonstra em relação ao patrão advogado ("*Working late, tonight*").

Mais "fáceis", mas igualmente eficazes, os dois armeiros aos quais se dirigem Mark e Bill para obter imediatamente, com um truque, as pistolas que usarão durante a manifestação. Assim que o primeiro armeiro escuta que as armas servem para se defender dos negros, esquece as cautelas legais e vende aos dois o que tem de melhor, de mais manuseável e eficiente ("*For your purposes, fellas, I wouldn't recommend anything smaller than a 38*"). É um sujeito insignificante, de marmórea normalidade. O segundo – o que explica como se pode evitar encrencas depois de se ter eliminado um negro – aparece mais caracterizado, uma cara redonda e dura, rígida e tranquilizadora como se pode esperar. Rostos semelhantes encontramos no bar onde Mark se refugia para telefonar para Morty e tentar comer algo. O atendente, e ainda mais os dois clientes (gordos, cúmplices, seguros de si, modelos de "brutalidade integrada"), enriquecem o quadro da negatividade dentro do *establishment*, no ambiente das classes subalternas.

Vamos subir o tom – após sair das ações introdutórias, a história começou a se desenrolar por ritmos longos – com o episódio do *saloon* de Ballister. "Average American", o proprietário é um monumento de egoísmo e de intolerância: odeia aquele James Patterson que Daria procura e que arrebanhou na área um grupo de rapazes desajustados de Los Angeles ("*He's gonna be the death of the town. He's gonna ruin a piece of american history*"), se enfurece selvagemente quando quebram o vidro de uma janela ("*That window cost me thirty bucks*"). Mas a América, para Antonioni, não é apenas o país da violência neurótica, disfarçada de bom-mocismo ou de patriotismo. É também o lugar onde se celebram, atrás da fachada de um ativismo obsessivo, as pompas melancólicas da decomposição mental e física (a cena no *saloon* de Ballister gira em torno da presença de um velho *cowboy* abobalhado, imóvel diante de seu copo de cerveja, e de um homenzinho petulante e desdentado que foi campeão do mundo dos pesos médios em 1920). No mesmo nível dos velhos, síntese de violência gratuita e de decadência, encontramos os rapazes de Patterson – o benfeitor nunca aparece, para que nada de "positivo" interrompa a exposição da negatividade –, que rodeiam Daria. Entre os vários gestos absurdos que fazem, um mais do que os outros

impressiona, pelo poder evocativo que possui em direção abstrata, e é aquele em que vemos um menino concentrado em beliscar as cordas de um piano arrebentado: o som, que ocupa todo o início da perambulação da garota no deserto de Ballister, tem um significado misterioso e incerto como sempre têm, em *Zabriskie Point*, essas olhadas repentinas "*inside America*", com as quais o diretor claramente se deleita. Deixando de lado por ora a análise da imagem que Antonioni dá dos policiais e dos homens de negócios (que formam o eixo de sua sociologia americana), lembramos, no quadro da decadência entendida como torpor mental e idiotice, os turistas (mãe, pai e filho) que estão diante do Vale da Morte, imediatamente depois do final da "*love scene*"; o dono do avião roubado por Mark; o locutor de rádio (apenas ouvido) que relata o desfecho trágico da aventura no aeroporto. Os turistas chegam em um extravagante *trailler* azul adesivado com garotas bonitas. Parecem – eles, o carro, a lancha a motor que está em cima, o sorvete rosa que o menino está tomando – excessivos, tão exagerados que provocam um gesto de espanto. Ele de bermuda vermelha e camiseta branca, ela de bermuda amarela horrível, conversam futilmente sobre a possível construção de um *drive-in* naquelas bandas. Seguem viagem depois de terem esticado as pernas. A geringonça com decalcomanias e escritos turísticos ("*Discover America*") passa diante dos nossos olhos, desfocada, filmada com a teleobjetiva, depois que acompanhamos em panorâmica Mark e Daria subindo a encosta. O estridor do sarcasmo nasce não tanto do lugar em que os turistas são colocados, mas da insistência no aspecto ridículo de três satisfeitos beócios que deveriam encarnar a América padrão.

Mais seco é o retratinho do proprietário de Lilly 7, o avião roubado por Mark. Interrogado pelo oficial de polícia, o simpático bobalhão comporta-se de acordo com uma coerência sociológica. Tem a cara que lhe é adequada, diz as palavras que o caracterizam como um belo campeão menor do *establishment* ("*It's a small plane. But they don't come very cheap. My wife was in love with that thing. I had it painted in her favorite color. Pink*"). Para o locutor de rádio da KALA News, que avistamos um instante a bordo de um helicóptero, no aeroporto, serão suficientes as palavras com as quais anuncia, com inigualável hipocrisia, o assassinato de Mark. (Daria ouve esta voz na clareira entre os altos cactos, no caminho para Phoenix): "*An apparent*

hi-jacking attempt has ended with one youth dead. After repeated attempts by the police to block the plane without success, several shots were fired into the cockpit by an unidentified police officer, killing the youth immediately". A violência narrada como um fato qualquer, burocraticamente. As palavras correspondem aos fatos, mas distorcem seu significado (isso também faz parte do ofício).

Fora do *establishment* as coisas não são menos negativas. Se entre aqueles que são o poder, ou estão do lado do poder, reinam brutalidade, egoísmo, insensibilidade, do outro lado há rebeldia em vão, impotência, neurose, fuga camuflada de engajamento político. Aqui, o discurso deve tornar-se mais complexo. A reunião dos estudantes, com a qual *Zabriskie Point* abre, revela as intenções do autor. A desconfiança nas capacidades de desenvolvimento da democracia americana adquire o tom de um profundo desespero. Antonioni vê os estudantes generosos e ativos, mas considera inúteis seus esforços. Não possuem armas adequadas para se oporem ao sistema, declaram ideias certas na teoria, mas ineficazes na prática. Assim, a contestação só serve para criar novas vítimas. Negros e brancos nunca chegarão a pontos de encontro reais, a rejeição à ordem nunca desembocará em uma ação construtiva. Pode até ser que o olhar do diretor seja irônico. Fica claro que não esconde o pessimismo. Esses jovens batem papo e não chegam a conclusões. Mark ouve irritado o mar de palavras e, no fim, levanta-se e vai embora porque não quer "morrer de tédio". Acusa Morty de ser um veleidoso, ele e seus colegas, que ameaçam violências e, enquanto isso, a polícia as realiza ("*I'm tired of it, man. It gets nabbing about violence and cops doing it*").

Não há saída, na América. A contestação é estéril, o poder é onipotente. Antonioni não vê alternativas. E, se as vê, as rejeita, com uma explosão de raiva que também é uma convicção indireta e, ao mesmo tempo, uma escolha ideológica. Embora seja em certo sentido (mas somente em certo sentido) arbitrário interpretar ideologicamente as opiniões (e as realizações) de um formalista, nunca como aqui é necessário identificar bem as características do *background* cultural sobre o qual se coloca a obra de um homem que, no fundo, tem outros interesses. A atitude de pessimismo desolado que o diretor ostenta sobre o futuro da civilização americana pode ser, se desejarmos, contestado, opondo-lhe outra posição ideológica (não vamos dizer a dos apologistas do sistema, mas, por exemplo, a da

intelectualidade radical, crítica ao interior do sistema, ou aquela da nova esquerda e dos grupos minoritários que estão fora do sistema). Mas seria uma operação inútil.

É melhor buscar a origem disso. Interessante é observar que o pessimismo extremo nasce da escolha da fronteira extrema da civilização dos consumos, justamente a dos Estados Unidos. Interessante é também lembrar que nessa linha de extremização progressiva o diretor sempre, e coerentemente, trabalhou. A vida de seus personagens – pelo menos a partir de *A aventura* (L'avventura, 1960) – teve como pano de fundo uma civilização industrial em fase de desenvolvimento desordenado dentro de estruturas capitalistas cada vez mais robustas. *A noite* (La notte, 1961), *O eclipse* (L'eclisse, 1962), *O deserto vermelho* (1964) poderiam até representar, se olhados em transparência de acordo com uma angulação sociológica, uma parábola italiana sobre o tema da "*affluent society*". *Blow-up – Depois daquele beijo* desloca a atenção para fora da Itália, em um terreno menos familiar ao autor, mas com a presença de um ambiente (a fotografia, publicitária e não, reflexo indireto das mídias de massa) que lhe é congênito. O resíduo das "inadequações" italianas em relação ao neocapitalismo maduro desaparece, o foco se fixa em um personagem sortudo, um "homem bem-sucedido". E o homem bem-sucedido é o homem mais em crise. Se a técnica da "suspensão" narrativa, da pausa evocativa (já observada em *Zabriskie Point*) tinha dado resultados excelentes nos filmes italianos – as melhores coisas de um *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964) quase sempre em más condições eram justamente desse tipo –, podemos notar que com *Blow-up – Depois daquele beijo* consegue efeitos de extraordinária exatidão, de grande fascínio.

Mas *Blow-up* era um filme sobre uma crise (crise aguda porque se referia a um personagem sociologicamente não em crise, que não tinha motivos evidentes para estar em crise), não era um filme de crise. Antonioni havia conseguido objetivar seu exame, ficar do lado de fora. Acrescentara um equilíbrio formal seu, usando uma abordagem psicológica que lhe permitia pilotar firmemente a história (a descoberta do crime torna clara uma impaciência e uma inquietação que no fotógrafo pré-existiam em estado latente: o fato externo, olhando bem, não importa nada, embora pareça ocupar toda a ação). Para resumir, *Blow-up* inseria, em um tecido social

mais "progredido" do que os anteriores, uma crise por paradoxo, captando no personagem mais integrado (e o mais feliz de sê-lo) o princípio da insegurança mais grave. Ao redor, o resto do mundo era indiferente ou até mesmo (os jovens que andam fantasiados por Londres) hilário e livre.

Com *Zabriskie* chegamos à ponta mais avançada do *progresso* e encontramos um retrato nebuloso da negatividade total, à direita e à esquerda. A crise não é mais paradoxal, mas lógica, não só inevitável, mas normal. Aqui dentro, o que são Mark e Daria? Antes de responder, é necessário completar o catálogo da negatividade, olhar seu centro.

COPS E BUSINESSMEN, A DUPLA FACE DO MONSTRO

O monstro, se verá, não é interpretado nem no sentido moral (o mal), nem no sentido sociológico rígido. Antonioni o posiciona em uma dimensão diferente. Uma dimensão física, objetiva. O monstro é um robô. Robôs são os policiais. Os primeiros que encontramos no filme cruzam com Mark quando ele sai da reunião dos estudantes e está a bordo de sua caminhonete vermelha, acompanhado por Morty. Dois *cops* de moto avançam, imponentes, "marcianos". Mark cumprimenta-os e debocha deles com a mão. Logo depois, vemos a face "humana" da polícia, na delegacia. De uniforme preto, apressados, levemente aborrecidos com o trabalho que realizam, mas diligentes como bons empregados, os policiais estão fichando os detidos em uma manifestação[1]. A atmosfera da repressão é realisticamente reproduzida: o balcão com a grade, as máquinas de escrever, o ritual monótono do interrogatório, o portão, os detidos contra a parede em uma luz amarelada. Atos e exigências gratuitas, de puro sadismo ("Tire os óculos", ordenado a um professor), o desprezo pelo indivíduo (ao mesmo universitário que declara ser "*associate professor of History*" o tenente responde: "É comprido demais, Bill. Vamos escrever funcionário"), a impaciência com as necessidades alheias (se o professor reclama, gentilmente, que alguns precisam de assistência, o mesmo tenente corta: "Você não disse que é médico"): há todo o necessário para se ter um quadro da situação.

A sequência começara em um tom mais "antonioniano". Dois rostos de mulher mal iluminados pela luz que entra da janela, um fundo quase preto, uma panorâmica revelando o ambiente, enquanto

1. A sequência foi rodada no distrito policial de Santa Mônica. Lembra Antonioni "com gratidão e espanto (mas a América é cheia de contradições)" que todos foram solícitos com ele, oficiais e agentes colocaram-se à completa disposição, deixando-o assistir a toda a atividade deles, livremente. O que contrasta com as acusações dirigidas a ele, em outro lugar, por um xerife, que intimou o diretor pelo crime de instigação dos estudantes à greve para poder filmar. Em relação à greve, devemos lembrar que a sequência engloba três manifestações diferentes, filmadas como "atualidade" em lugares diferentes, integradas com breves cenas reconstruídas (por exemplo, o gesto do policial que bate em um manifestante).

se ouve a voz do rádio de serviço ("*This is Control One to One L Five One. You are now clear*" etc.). Este início seguia a chegada da caminhonete com Mark e Morty à universidade. E logo revemos Mark no guichê do distrito policial, onde veio informar-se sobre o destino do amigo. Ele é posto para fora. O jovem sai, na rua assiste à chegada dos ônibus especiais cheios de detidos (uma tomada com a teleobjetiva, que achata objetos e figuras, aumentando a impressão de absurdo e de *irrealidade*), volta, também é detido com um pretexto arrogante ("*You thought maybe the rules didn't apply to you, you thought maybe you're someone special*"). Solicitado a fornecer seus dados pessoais, ele diz Karl Marx. O tenente, impassível e cretino, pergunta: "Como se escreve?". Mark soletra direitinho eme, a, erre, xis. São três os tons da sequência: suspensivo no início, realístico na parte central, suspensivo de novo com a cena dos ônibus, sarcástico na conclusão. O diretor é guiado por ideias contrastantes, compõe de improviso, exigido de vários modos pelas situações que constrói.

O filtro de uma máscara antigás. Panorâmica em direção ao alto, sempre permanecendo no detalhe fechadíssimo, *zoom* para trás até revelar o rosto de um *cop*. Assim aparece, pela segunda vez, a polícia. Em ação. Estamos no episódio da greve. Um enquadramento em teleobjetiva de calças pretas de policiais enfileirados para afrontar os manifestantes. Espera, tensão, atmosfera – de novo – um pouco irreal. Os policiais como robôs, não homens. Explode o tumulto, mas o ritmo continua relaxado: grupos de estudantes que avançam, feridos, objetos ensanguentados, cargas, sem nenhuma agitação na edição (planos abertos e planos aproximados se alternam, acompanhados pelos barulhos reais do embate). De repente, os rumores param, substituídos pelo zunido de um carro da polícia, sobre o qual pisca a luz vermelha. A pausa sonora coincide com uma passagem para cores escuras, desfocadas, em teleobjetiva. O carro manobra demoradamente, acompanhado em panorâmica. Som, cor, teleobjetiva, comprimento do enquadramento desaceleram mais o ritmo. A repressão da polícia se desenrola quase tranquila, a calma se torna completamente irreal, uma coisa distante, desbotada.

Um grupo de jovens, entre os quais Mark, refugia-se na faculdade das "*liberal arts*". Antonioni emprega de novo a teleobjetiva para obter formas e cores desfocadas (lembramos que havia adotado o procedimento pela primeira vez em *O deserto vermelho*), e reforça

ainda mais a lentidão do ritmo. Microfone na mão, ao lado do carro, o tenente Bell intima os fugitivos a se renderem para não obrigarem seus homens a desentocá-los "com outros meios". Os policiais tomam posição, cercam o prédio. Aproximam-se da entrada, de preto com o capacete branco, no fundo azulado dos cristais. Os gestos prudentes, os movimentos de emboscada, o cerco são elementos canônicos de uma cena típica de *western*, reproduzidos em sucessão pontual. A ação é interrompida pelo enquadramento de uma sala do edifício, vazia, desarrumada. Silêncio. Através do espaço de um cristal quebrado, um policial introduz uma bomba de gás lacrimogêneo, que rola devagar, crepitando, envolvida por pequenas chamas rosa, no vestíbulo. Os "homens do xerife" estão prestes a saltar em cima dos fugitivos, mas aqui, diferentemente do que acontece em um *western*, a tensão é atenuada, a emboscada é reduzida a um fato de administração costumeira. Não é mais um embate de paixões, é uma operação burocrática que não envolve homens, mas fantoches. A violência tem uma cor sinistra e um andamento seguro. De que adianta rebelar-se? De fato, o desfecho da sequência – quando o ritmo aperta de repente, seguindo o esquema do *western* – é linear, inevitável. Um policial mata a sangue-frio, assim como um caçador atira em uma lebre, um dos jovens. Mark está prestes a sacar a pistola da botina, mas não é necessário disparar: um tiro que chega não se sabe de onde derruba o policial. Tudo aconteceu por acaso, sem objetivo, mecanicamente. O decalque do *western*, aplicado à técnica da suspensão e do "afastamento" visual-sonoro, tem justamente a finalidade de reforçar a inevitabilidade e a previsibilidade dos fatos. O mecanismo só pode funcionar daquele modo. Nada conseguirá explicar por quê.

Análoga será a sequência da emboscada no aeroporto, na volta de Mark com o Lilly 7. O esquema *western* (espera, lenta aparição dos carros da polícia que surgem atrás dos armazéns, agitação repentina quando o avião é cercado, tiroteio) reproduz-se do mesmo modo. Antonioni, aqui, insiste em dois elementos: os contrastes entre cores soturnas ou intensas (um muro preto, uma lata de lixo amarela, com a qual a sequência se abre, um carro preto e branco etc.), os primeiros planos dos policiais, filmados na maior parte do tempo pelo para-brisa dos carros, que faz com que pareçam imagens de aquário (são rostos apagados, inexpressivos, vulgares). Em um enquadramento

de baixo, com a teleobjetiva, o diretor mostra dois *cops* avançando, guardando as pistolas: poderia até ser uma citação textual. O sentido de opressão comunicado pela estrutura *western* da sequência se dilui na luz acinzentada (o céu está nublado) que envolve o aeroporto; as cores acabam ficando como se achatadas, as formas atenuadas. Um delicado sufocamento das coisas, dos homens, da vida. A tragédia que se realiza não provoca indignação, porque – aqui também – o fato aparece afogado em uma espécie de irrealidade pacificada.

Outro agente, sozinho em seu carro, nós vimos no Vale da Morte, óculos amarelos no nariz, a mesma cara dos policiais de *Zabriskie*. Ele para olhando Daria, que caminha – de modo suspeito, segundo ele – entre aquelas pedreiras. Interpela-a bruscamente e fica um longo tempo em silêncio escutando a resposta irônica e observando-a. O policial que parava, em circunstâncias não muito diferentes, a garota no início do hitchcockiano *Psicose* (Psycho, 1960) é – figurativamente e dramaticamente – um parente próximo deste. Mais inquietante com óculos escuros, mas também mais "falacioso", o *cop* de Hitchcock (servia apenas para desviar a atenção do espectador); mais realisticamente crível, mas também mais necessário ao clima geral do filme, o *cop* antonioniano. Não são casuais essas coincidências entre *Zabriskie* e certo cinema *western* e de suspense, porque demonstram, pelo menos, a natureza heterogênea da experiência vivida pelo diretor. Experiência direta[2] e indireta ao mesmo tempo. Existencial e cultural, feita de "preconceitos" ideológicos e de intuições imediatas. Distinguir os primeiros das segundas seria possível, mas nos tiraria do caminho. Devem permanecer sobrepostas, a fim de que se possa compreender sua natureza.

Os "*businessmen*" são a face boazinha do monstro. O advogado presidente da Sunnydunes Development Co., seus colaboradores, os colegas com quem se prepara para fechar negócio (se é que fechará) aplicam a mesma "tática" dos policiais – cada ação conduzida com eficiência tão calculada a ponto de parecer natural, agressividade, obstinação –, mas com um estilo diferente. Veem os negócios, e nada mais, como os policiais veem seus adversários "subversivos", e nada mais. Predispõem cuidadosamente as jogadas (a publicidade televisiva para "lançar" as férias no deserto), preparam o terreno (os homens de negócios convidados na mansão de Phoenix, em um ambiente confortável, para favorecer o acordo), sabem retirar-se no momento certo e voltar

2. A ideia de *Zabriskie Point* nasce durante uma longa viagem de Antonioni aos Estados Unidos, realizada em companhia da escritora inglesa Clare Peploe. Faz-se uma primeira versão do argumento. Antonioni faz uma segunda viagem com Tonino Guerra, para aprofundar os dados recolhidos, mas percebe-se de imediato que o roteirista não lhe é de grande ajuda, já que não sabe inglês. Neste momento intervém o comediógrafo anárquico Sam Shepard, escritor "de acordo com Antonioni" rico de fantasia, mas não "disciplinável", e, por isso, inadequado para um trabalho em equipe. A contribuição decisiva ao roteiro será fornecida, sobretudo para os diálogos, por Fred Gardner, homem politicamente muito mais engajado que os anteriores.

a atacar em uma ocasião mais propícia. É o estilo da classe dirigente. A "normalidade" do homem americano influente não apresenta falhas. Não podemos surpreendê-lo em atitudes inconvenientes ou ameaçadoras, como as dos policiais, mas, exatamente como para os policiais, sua normalidade impecável, fruto de aparente segurança, esconde um fundo opaco, uma "doença" incurável. Também são robôs.

Para fazer tocar, para além do aspecto físico e dos gestos que já são expressivos o bastante, mas não são suficientes, a obscura raiz do mal, o diretor imagina uma *variante* e aplica-a no personagem do advogado. Seria apenas mais um, e se comportaria até o fim como as regras do jogo impõem, se não se apaixonasse por Daria. Na superfície nada acontece, e se o negócio não é fechado é por razões puramente técnicas. É justamente, porém, essa irrupção de humanidade na couraça do *manager* que provoca a derrapada. O advogado procura Daria, manda telefonarem para ela na casa de Nathalie (essa secretária inserida como contraste, tão prestativa, com uma camiseta laranja tão anônima, em um enquadramento que a põe decentralizada para a direita, com elementos metálicos cinza-azulados à esquerda), telefona ele mesmo para outro número e ouve um desconhecido atender com escárnio (e seu prestígio despenca miseramente), tenta acompanhar através do alto-falante a discussão de seus colaboradores na "*conference room*", mas não consegue (a "tranquilizadora" bandeira americana atrás dele, no telhado do edifício à frente, certamente tem um valor irônico). Finalmente Daria dá sinal de vida, frente a Ballister, deixando-o preocupado e obrigando-o a comportar-se desajeitadamente. A essa altura, o advogado se vê desprotegido. E começa a errar. Com os outros é como sempre, ninguém se dá conta de nada, mas o pensamento de Daria fugindo dele colocou à mostra a insegurança do personagem (que, justamente por isso, é um personagem interessante). Observemos: se concretamente – nas ações que realiza agora e nos resultados que não obtém – se estabelece uma relação entre a "distração" nos negócios e a mágoa por causa da indiferença da garota, nos vemos diante de um caso banal, sem consistência. Mas, de fato, a relação não é visível nem declarada. Pode-se apenas supô-la. Assim, a opacidade que agora emerge do fundo do homem e do *manager* eficiente (do robô) é um fato bem mais importante do que a consequência do mal-estar psicológico. A insegurança que põe em destaque tem origens distantes.

Opacidade, insegurança, insensibilidade são vistas em toda parte. São motivadas de maneiras diferentes, ou não são nada motivadas. Podem ser intuídas nos "*businessmen*" e nos *cops*, nos gestos brutais e nas inquietudes sentimentais, na paciência de um dever mesquinho a ser cumprido e na obstinação posta em um negócio a ser fechado. Concluindo, são o retrato de uma América interpretada – é evidente até demais – no modelo de uma linha de pensamento sociológico que vai de Adorno-Horkheimer a Marcuse, e ao mesmo tempo vivida em um traumático contato direto. A América dos robôs.

COMO ANTONIONI OLHA O MONSTRO

"*So anyway ought to be one word. The name of some place or a river. Anyway river*". Esta reflexão de Daria – palavras livres, sem sentido – revela outra *impossibilidade* que está na base do filme. A garota, como Mark, é uma excluída que, não sabendo se integrar na sociedade dos monstros, escolheu sua liberdade. Fala e age sem orientação que não seja a dos humores passageiros. Suas energias não são expressas no trabalho (na sublimação do trabalho, ou, em sentido marcusiano, do "desempenho"), porque o trabalho é uma forma de não liberdade. Até se manifestam – ainda segundo a concepção marcusiana – no jogo. Daria transfere suas tendências profundas em uma distraída "loucura", que a faz devanear seriamente (o jogo, e o amor, são as únicas esperanças em uma vida alienada) com um "rio de-todo-modo", que a faz brincar com a droga e a estimula a buscar aventuras insólitas no deserto (refugiar-se em um lugar onde seja possível meditar, e meditar para ela significa "pensar as coisas").

Daria é, ao lado de muitas negativas que vimos, uma das duas presenças positivas de *Zabriskie Point* (a outra, naturalmente é a de Mark, mas em medida diferente). Como o advogado, interpretado com grande aderência psicológica e sutil inteligência por Rod Taylor, Daria é um personagem extraordinário, bem mais do que é o rapaz. A perspicácia de Antonioni não falha aqui: o físico (saudável, sólido, viçoso), o rosto liso e cheio, a voz macia com inflexões infantis, os gestos ao mesmo tempo graciosos e decididos de Daria Halprin proporcionam ao personagem uma vida intensa. Entre os personagens femininos do diretor, talvez seja o mais limpidamente realizado. O infantilismo de certas reações, e, sobretudo, da voz (aquele encantador

"*you and me*" em resposta a uma reflexão de Mark sobre o modo de se unirem para derrotarem os malvados), torna persuasivo o divagar pueril sobre os problemas da vida ("*It would be nice if they could plant thoughts in our heads. So nobody would have had bad memories. We could plant, you know, wonderful things you did, like a happy childhood, real groovy parents… only good things*"). Prepara de um modo acertado a reação de Daria diante da *impossibilidade* definitiva.

Mark é uma presença menos incisiva principalmente porque menos feliz foi a escolha do ator Mark Frechette. Ex-estudante (foi expulso da universidade por aquilo que chama de "extracurricular activities", infrações de vários tipos às regras acadêmicas), operário para se sustentar com independência (abandonou uma família burguesa rica), companheiro de contestadores (mora no mesmo quarto de Morty, que é um dos mais ativos) e participante das ações deles, mas não da ideologia ("*I couldn't stand their bullshit talk. It really bored the hell out it*"), sempre pronto para acudir onde se cometa uma injustiça e, ao mesmo tempo, alheio às tendências evasivas dos *hippies* (a "trip", a viagem, para ele não é no atordoamento da droga, mas se for o caso na realidade, uma "reality trip"). Mark tem sobre Daria a vantagem de ser uma pessoa que à *impossibilidade* não se rende, porque não só conhece o monstro como o repele, o combate. Combate isoladamente, e, diferentemente de Daria, que segue seus pensamentos infantis, raciocina sobre o que faz. Rejeita os planos de ação de seus amigos. Segue por um caminho que é, sim, mais livre e aberto (para Daria, que lhe pergunta por que roubou o avião, ele responde: "*I needed to get off the ground*", precisava me afastar do chão), mas que o induz estranhamente a respeitar as regras arcaicas da convivência social, por uma espécie de gosto pela insolência ("*You don't borrow someone's private plane* – diz quando decidiu voltar para Los Angeles no Lilly 7 – *take it for a joy ride and never come back to express your thanks*") e para ser fiel à imagem de imprudente que inventou para si mesmo ("*I wanna take risks*").

Dois tipos de liberdade se unem: a despreocupada de Daria, a agressiva de Mark. A característica da garota é o olhar, os pontos culminantes da ação a encontram concentrada em observar o que acontece, alegre ou hesitante ou angustiada. A do rapaz é o gesto de impaciência, brusco, com frequência incontrolado. Após fugir do lugar onde aconteceu o embate com a polícia e chegar de ônibus

aos subúrbios do norte de Los Angeles (a sequência foi feita em primeiro lugar, durante a fuga, na teleobjetiva que desfoca em uma panorâmica rápida o verde dos arbustos atrás dos quais corre Mark, e, depois, no ônibus, em um extraordinário detalhe no rosto do rapaz, verde-escuro levemente esfumado), entra no aeroporto, sobe despreocupado a bordo de um pequeno avião de turismo, mantém sob controle um mecânico ingênuo que queria detê-lo, decola, se vê no céu, feliz. O que ele faz é desafiar os monstros, da manifestação estudantil ao roubo. A ação que realiza não serve tanto para colocar o personagem na situação, mas para destacar, por contraste, o poder (inumano, mecânico) que a sociedade exerce sobre os próprios súditos. O que Antonioni faz é sempre um discurso sobre o monstro.

O céu, as pistas, os anéis rodoviários, Los Angeles imensa, mais céu, entre cores brilhantes e vivas. A liberdade em algumas imagens, com o início de uma música na decolagem que confirma a perspicácia linguística e o rigor compositivo do diretor. A sequência é uma das mais harmoniosas de *Zabriskie*. Pausa, a música se interrompe por alguns instantes. De uma tomada aérea muito do alto passa-se a uma tomada rente ao chão, rápida, para a frente, na areia do deserto. A câmera continua em direção a um carro velho em movimento. E outra música lenta, de violão, é ouvida, baixíssima, e depois gradualmente mais alta. Outra pausa. A câmera, ainda no avião, agora está mais alta e acompanha o carro em sua corrida na pista cinza da estrada que corta o deserto: Daria está ao volante, o braço apoiado na janela. A música é altíssima.

A liberdade como distanciamento do mundo do poder e refúgio na solidão. A aproximação fuga de Mark-viagem de Daria introduz muito bem o tema, praticamente fechando a longa, movimentada introdução do filme (vamos lembrar na ordem as sequências que precedem a decolagem de Lilly 7: a reunião dos estudantes, o encontro entre Daria e o advogado no vestíbulo da empresa, o deslocamento de Mark e Morty para a universidade, os detidos no distrito policial, Mark e Bill com o armeiro para comprar a pistola, a sessão na Sunnydunes Development Co. Para analisar a publicidade televisiva, o advogado e seus colaboradores atravessando a cidade para ir ao escritório, na casa de Morty há os preparativos para a manifestação, a chegada do advogado à sede da sociedade, Daria, começando a viagem, em um cruzamento consultando o mapa, o advogado procurando

Daria no escritório, o embate na universidade e o tiroteio, a fuga de Mark, Mark no bar telefonando e depois no aeroporto).

Um intervalo depois da introdução do tema, com o telefonema de Daria para o advogado e o episódio de Ballister (os personagens do "saloon" e a descoberta dos rapazes desajustados), e se chega ao encontro dos dois jovens. Não é casual a tentação que se tem de falar, mais que do encontro entre Mark e Daria, do encontro entre Lilly 7 e um velho Buick. A imagem, sugerida pelo filme, evoca a presença dominante da máquina: ou, melhor, de duas máquinas que, diferentemente daquelas em mão do poder, são pequenas e frágeis. O "jogo" de Mark e Daria no deserto – ele rodopiando feito um palhaço, ela tremendo e se escondendo – ocupa cerca de dez minutos de projeção, é mais longo até do que a outra sequência central de *Zabriskie*, a cena de amor, que dura pouco mais de sete minutos (o filme tem uma duração total de uma hora e 45 minutos).

Em princípio, as duas máquinas se movem por conta própria; Lilly 7 passa por cima de um trem, o carro avança no deserto, envolvido um instante pelo silêncio. O primeiro contato acontece quando Daria para e pega água para o radiador em um tonel amarelo à beira da estrada. Quando o Buick parte de novo, começa a dança do avião acima do carro que corre. Mark faz cinco passagens em baixa altitude. A segunda, longuíssima, é vista pelo avião que voa no centro da estrada, de um lado e de outro das faixas brancas que a dividem[3]. Depois da quarta, Daria desce, joga-se no chão, enquanto Lilly 7 volta e, balançando como um pássaro que bate as asas, passa a poucos centímetros por cima dela. A garota se levanta, desenha com as mãos na areia riscos que deveriam formar uma palavra de insulto, ilegível[4]. Ao retomar altitude, Mark joga pela janela uma camiseta vermelha que encontrou a bordo. O pano ondula demoradamente no ar límpido antes de tocar o chão, como um cumprimento, uma mensagem, um laço especial que se estabeleceu entre os dois especialíssimos personagens. Filmada com a teleobjetiva, de costas, Daria corre para pegar a camiseta e a sacode em direção ao avião. Uma pausa, e revemos o carro correndo do avião, que avança para a esquerda; enquanto isso se ouve de novo, baixa, a música de uma canção. Um grupo de enquadramentos cada vez mais próximos nos leva quase para cima do Buick. A cada pausa (realisticamente), o volume da música aumenta. Na última, Daria vira-se para a direita e sorri.

3. Nota no final do texto

4. Nota no final do texto

O "jogo", começado de modo tão extravagante, ganha mais simplicidade. Desfocado e distante, o avião de Mark, que aterrissou; e imediatamente entra em campo, em foco (segundo um procedimento de edição que, como se notou, o diretor usa com frequência desde a época de *O deserto vermelho*), o carro de Daria. O encontro se articula rapidamente com uma fala espirituosa da garota, filmado primeiramente com objetivas de foco curto e, depois, assim que se torna mais *pessoal*, com a teleobjetiva[5]. Aqui vem a calhar a resposta de Mark à pergunta de Daria sobre o roubo do avião: "*I needed to get off the ground*". Nós os vemos em primeiros planos fechados. Entram no carro, afastam-se enquanto o enquadramento se demora em uma visão ampla do deserto, salpicado de árvores contorcidas. Vamos encontrá-los de novo em Zabriskie Point, no Vale da Morte.

Um duelo entre máquinas terminou com um encontro de seres humanos. Os monstros estão distantes. Em uma civilização mecânica, em que até os homens são máquinas, dois jovens superaram por acaso (o acaso, sabe-se, tem um papel fundamental no estilo narrativo de Antonioni) o muro da solidão dentro da sociedade e, por uma extravagância em que justamente a máquina foi a protagonista, firmaram um pacto natural (foi muito fácil se entenderem) contra o inimigo comum. Um inimigo que tem uma aparência concreta para ambos (o "*boss*" que espera Daria em Phoenix, a polícia que persegue Mark, que presumivelmente matou um agente), mas que também é a síntese, a marca de um sistema social. Justamente por que se aliaram – se sentem aliados – contra ele, Mark e Daria, a partir deste momento, vagueiam apenas aparentemente livres. Na realidade, serão vinculados – gesto por gesto, palavra por palavra – pela presença do monstro que rejeitam. Tudo o que farão será, daquele monstro, a imagem invertida.

5. Antonioni, quando perguntado sobre este ponto, chega até mesmo a teorizar o uso da teleobjetiva com função psicológica. Sobre Mark e Daria, a intervenção da teleobjetiva com esta finalidade também acontece na conversa ao lado das latrinas. Mas é evidente que a teleobjetiva desempenha uma função bem mais ampla em *Zabriskie*, e que não existem as correspondências mecânicas que o autor pensou em adotar.

A LIBERDADE NA PRÉ-HISTÓRIA COMO REJEIÇÃO (INGÊNUA) DA HISTÓRIA

Mark e Daria farão amor em um deserto de borato e de gesso que dez milhões de anos atrás era coberto por lagos (como informa, em Zabriskie Point, uma lápide minuciosamente lida pela garota), depois de serem envolvidos em uma série de jogos que têm vez por outra – por infelicidade (e defeito) de Antonioni – o aspecto desagradável, inesperado, do *kitsch*. Existe, hoje, uma tendência ao

uso exagerado do sol em contraluz na cor: um "*backlight*" tão forte e ofuscante não apenas quando mantido o aspecto terroso das cores iluminadas frontalmente ou lateralmente, mas, sobretudo, porque "fica bonito", brilhante, sugestivo. A essa altura já é um lugar-comum, grudou até em um formalista rigoroso como Antonioni, e, assim vemos Daria muitas vezes – pensativa, sorridente, alegre – com os longos cabelos aureolados pela faixa branco-ouro do sol atrás dela, imagem tão superficial que em nosso hábito, como espectadores, a comparamos imediatamente com as fotos das revistas ilustradas. À contraluz, a garota fala – sentada na borda do terraço ao lado de Mark – das magníficas plantas do deserto: à contraluz Mark e Daria descem correndo por um declive, levantando uma nuvem de poeira. Perdidos em um mundo vazio e novo, os dois descobrem a alegria, e a contraluz certamente seria um modo de exprimi-la visualmente se tal traço de estilo não fosse tão ultrapassado e, por isso, além de ser um exemplo de *kitsch*, é praticamente ineficaz. Algo vai se desfiando no tecido do filme, não por um enfraquecimento repentino da fantasia, mas por razões mais profundas, que em parte vimos e que em parte, resumindo e coordenando o que já dissemos, tentaremos ver.

A cena de amor, que se desenrola em um afunilamento do vale, com as cores sem brilho da sombra, constitui a proposta da única liberdade possível em uma sociedade como a atual. Dentro de *Zabriskie Point* representa o lugar de maior distanciamento do mundo onde os personagens vivem: distanciamento no espaço (um deserto sem nem a menor presença de vida, com exceção das plantas admiradas por Daria, remotíssimo de qualquer centro urbano), distanciamento no tempo, entendido alegoricamente (um salto na pré-história). Aquele lugar tão inóspito é, justamente por isso, o paraíso. Os gestos, conectados por uma edição delicadíssima, têm a doçura de uma felicidade natural que parecia estar perdida para sempre. O abraço com o qual o amor começa, em primeiro plano, Daria de costas cobrindo quase completamente o rosto de Mark, introduz, no gesto dela que inclina a cabeça, uma trilha sonora improvisada na guitarra de Jerry Garcia. Desde este ponto até quase o final, as imagens e a música (as cores opacas, a execução da trilha sobre os movimentos, os ângulos diferentes em planos sempre fechados, os ataques e as demoras da guitarra) fundem-se em uma unidade compacta.

Que coisa significa, alternada ao amor de Mark e Daria, a avalanche dos jogos eróticos em casais e em grupos representados pelos atores do Open Theatre, não é fácil de explicar porque não possui um sentido racional. É como um segundo clímax, que se adiciona ao primeiro, e o reforça. Se o amor de Mark e Daria é a proposta da única liberdade possível hoje, o amor coletivo no estado selvagem (mas sofisticadíssimo) vale por uma proposta posterior, mais radical, a ser considerada duplamente utópica e, por isso, duplamente certa. O enquadramento final do amor grupal (os atores espalhados pelos declives e no fundo do vale) lembra certas ilustrações de Doré para o *Inferno* de Dante: imagens de horror bem representado colocadas a serviço de uma proposta de felicidade infinitamente livre. Devemos notar, ainda, que para a eficiência rítmica desses sete minutos de cinema contribuem a inclusão de cenas rodadas em câmera lenta e o uso dos elementos naturais (a luz, a sombra, a poeira), tudo sagazmente dosado. Mas termina-se com uma nova queda no *kitsch*: após o plano geral do amor coletivo, um primeiro plano de Daria, rodeada por uma leve nuvem de poeira, um movimento de grua subindo, que revela em plano aberto as silhuetas pequeniníssimas dos dois à contraluz e, enfim, o sol que entra "triunfalmente" na câmera, à esquerda atrás, de um esporão. A guitarra de Jerry Garcia se calara sobre o rosto de Daria, o último longo enquadramento desliza em silêncio.

Filme dos opostos extremos, em uma situação sociológica extremizada, (iliberdade absoluta-liberdade absoluta e utópica; máximo progresso tecnológico no âmbito do neocapitalismo mais avançado), *Zabriskie Point* mostra, mesmo através dos episódicos enfraquecimentos, o quanto é difícil sustentar, para Antonioni, uma condição de conflito exasperado, e quais perigos comporta. Caso contrário, não seria compreensível a escolha de um lugar fora do espaço e do tempo para ambientar a proposta da liberdade, que é, sem dúvida, uma escolha ingênua. E, também, fácil demais. Fazer com que os dois jovens "excluídos" se refugiem em um deserto sem vida, que evoca a pré-história (em um espaço e em um tempo mentalmente incompreensível), comporta desconfiança, por parte do diretor, no próprio poder de persuasão e um abandono instintivo das ilusões da solução mais evidente. Tudo deve ser claro, nas premissas, no desenvolvimento e nas conclusões. Em confronto com o Antonioni

insinuante de *Blow-up – Depois daquele beijo* (e também de *A Aventura*, de *A Noite*, de *O Eclipse*), este parece até mesmo outro Antonioni. Um homem que perdeu o dom da paciência e da investigação. Ao dizer que *Zabriskie Point* é um filme de crise, mais do que sobre uma crise, pretendia-se isso também. Só que, no início, relacionava-se a última experiência às anteriores, para descobrir nelas as marcas de uma genérica e quase constante incerteza, e agora precisamos acrescentar que a incerteza atual é um sinal diferente: não nasce da tentativa de começar uma busca difícil, mas do esforço de se camuflar e de parecer o contrário do que se é. uma certeza ostentada programaticamente para não se sentir incerto.

A um formalista como ele não interessava a América enquanto tal, mas como teatro de uma história de sentimentos que envolvem o destino do homem. O que aconteceu com ele, porém, para satisfazer sua impaciência, foi ter que se interessar justamente pela América, penetrar em suas estruturas sociais e estudá-las com um olhar crítico específico. Apoiou-se na sociologia marcusiana e nas sugestões dos intelectuais americanos que encontrou durante as viagens e as inspeções de locais, enriquecendo-os com o que a observação direta lhe oferecia. Acabou tendo à disposição um panorama todo igual, sombrio, sem relevos. Sobre isso delineou sua pesquisa formal de sempre, por isso foi condicionado. Eis mais uma razão para os desequilíbrios que foram esparsamente ressaltados.

Para esclarecer completamente a situação, convém nos referirmos aos mecanismos expressivos que o diretor emprega. Fazendo assim, veremos que em *Zabriskie Point* convivem dois Antonionis; ou, melhor, que as duas faces de Antonioni (como as duas faces do monstro americano que ele analisa), coexistentes desde sempre em sua personalidade e nos filmes realizados até agora, aqui entram em um conflito clamoroso entre elas. Citemos alguns exemplos. Foi mencionada a satisfação pelos olhares "suspensivos" lançados "*inside America*", com o objetivo de captar, em uma atmosfera rarefeita, o segredo de certa ação, de um sentimento que aflora e se coagula em gestos e palavras significativas (significativas não no sentido imediato de uma investigação sociológica, mas, sim, em um sentido mais figurado, indireto, evocativo). Lembrou-se da sequência em que se vê Daria andando entre os rapazes desajustados de Ballister, o som misterioso das cordas de um piano destruído, os rostos inquietantes

dos mutilados que agridem a garota e a obrigam a fugir. Mas "suspensões" semelhantes são recorrentes no filme todo: vemos exemplos disso na sequência do embate entre polícia e manifestantes, no tiroteio do lado de fora do edifício das "*liberal arts*", na chegada do advogado à sede da sociedade (os corredores, as salas que atravessa), na apresentação da atmosfera do aeroporto (os aviões filmados com a teleobjetiva, a parte da frente e os reatores daquele *jet* particular que taxia na pista, os personagens que descem dele), nas sequências do voo (a euforia de Mark acima de Los Angeles; o cumprimento ao trem bufante sob ele, no deserto), em um diálogo entre Mark e Daria deitados um ao lado do outro ("*Would you like to go with me?*", "*Where?*", "*Wherever I'm going*", "*Are you really asking?*", "*Is that your real answer?*"), na cena de amor (que é, por outro lado, quase por inteiro uma "suspensão"). Mais adiante encontraremos exemplos na sequência da despedida (a partida do avião no meio da poeira do deserto, essa também filmada com a teleobjetiva; Daria entrando no enquadramento e sorrindo, leve e já "distante", como um fantasma) e na cena da morte de Mark dentro de seu avião todo repintado, rodeado por carros da polícia. Falava-se de satisfação, tendo constatado o cuidado com o qual o diretor orquestra – fotograficamente e sonoramente – seus momentos evocativos. Agora se entenderá melhor o motivo da observação.

Do outro lado, o segundo Antonioni. O que é obrigado a ser por desejo de clareza. O exemplo da "irrupção" dos turistas no Vale da Morte, entre o fim da cena de amor e o encontro de Mark e Daria com o policial, é bem convincente. Mas há mais coisas em *Zabriskie*. Às vezes são contrastes, às vezes são aproximações que constituem o contrário exato das "suspensões". Na introdução, à cena no bairro popular onde Mark mora (uma rua horrível ladeada por um pitoresco estacionamento de carros usados) segue-se um comportado plano aberto de uma área elegante da cidade (branco-azul é a cor dominante, uma longa e ampla rampa leva ao edifício de vidro e aço da Sunnydunes), onde chega o carro do qual descerá o advogado. Pouco mais à frente, Mark sai do bar cujo dono lhe recusou um sanduíche, e diante dele, faminto, destaca-se um *outdoor* de propaganda de comida. De novo. Mark está com medo, tenta fugir, mas como? Olha para o lado e vê, à frente, um *outdoor* da United Airlines, que convida a viajar para Nova York (os rostos felizes de

uma familiazinha de turistas aparecem pelas janelas do halo que a Estátua da Liberdade tem na cabeça; um escrito especifica melhor: "*Let's get away from it all*"). Entre pequenas e grandes, há muitas agressões descaradas semelhantes. Vamos para o penúltimo episódio do filme, o retorno de Mark a Los Angeles. O proprietário de Lilly 7 acabou de dizer que tinha mandado pintar o avião de rosa, a cor preferida da esposa, e vemos em destaque a máquina voando, repintada e desfigurada pelos rapazes.

Estamos diante de dois módulos narrativos opostos. Nunca como agora o contraste é tão gritante, embora toques de estilo análogos tenham aparecido no passado. Pode-se dizer que Antonioni sempre foi combatido entre sua tendência mais autêntica à evocação (uma interrupção no fluxo casual da história, às vezes com tons irreais, ou mágicos, ou de abstração pura) e uma fraqueza – sentida como necessidade – pela declaração peremptória, pela união ou contraposição brutal (quase sempre desajeitada) de imagens, situações, ideias. *Zabriskie* aprofunda a fratura, torna-a um fato realmente dramático. Ontem, a fraqueza podia ser atribuída à escassa capacidade do diretor de organizar intelectualmente a própria matéria (um defeito cultural, sobre o qual muito se discutiu). Mas, hoje, a que atribui-la?

UMA DESPEDIDA CASUAL, UM PÁSSARO MORTO, O FIM DO MUNDO

Com a ajuda do velhinho que mora em um barracão no deserto, Mark e Daria pintam Lilly 7, transformando-o em um fantástico pássaro. Cobrem-no de escritos "irreverentes" e de símbolos revolucionários: *Suck Bucks*, *No words*, *No war*. Assim, renovado, o avião realmente parece um "*strange prehistoric Bird spotted over Mojave desert with its genitals out*". Pouco antes, ao lado das duas latrinas vermelhas no deserto (duas: uma para os homens, outra para as mulheres), haviam trocado palavras de amor e uma das mais graciosas, compactas sequências do filme. Haviam começado discutindo seriamente sobre o perigo que o rapaz corria, com aquela acusação de homicídio sobre os ombros. Da tragédia iminente, o diálogo fluíra para um tom de distraída superficialidade juvenil. Três falas no total ("Se você cortar o cabelo, ninguém vai te reconhecer", "Por quê, eu preciso cortar o cabelo?". Daria anda em volta dele, passa a mão em sua cabeça, ri:

"Não, você está ótimo assim"), o uso apropriado da teleobjetiva nos primeiros planos, um momento de abandono que dá um sentido à proposta de liberdade contida na cena de amor anterior. Nessas três falas, no gesto de Daria, no sorriso de Mark, existe toda a liberdade. E o presságio da tragédia.

Mark decidiu partir, correr seus riscos. A despedida – porque se trata de uma despedida, o recurso à teleobjetiva e o "distanciamento" que o diretor aplica a toda a sequência mostram o quanto ele está consciente disso – repropõe o tom da "suspensão" na melhor veia antonioniana. A simplicidade despojada das imagens, o fervilhamento do ar entre cores esvanecidas, o movimento lentíssimo para a frente de Lilly 7 decolando, o sorriso tranquilo de Daria à direita do fotograma (raramente a tela larga no *panavision* foi usada, neste filme, com maior sabedoria compositiva) introduzem um elemento de espera, que deixa aberto o caminho para qualquer solução, até a mais negativa. Nós sabemos o que aconteceu até agora e conhecemos os perigos aos quais Mark se exporá aterrissando no aeroporto de Los Angeles. A breve liberdade já acabou.

A ação seguinte se desenrola em três linhas: o aeroporto onde a polícia aguarda (mais uma emboscada) o retorno do jovem, o avião no qual Mark voa, o carro onde Daria viaja para Phoenix. As linhas se cruzam em fragmentos, ora breves, ora longos (breves, aqueles em que os fatos são apenas "preparatórios", como no avião e no carro; longos, os do aeroporto, onde a operação se conclui e se conduzem investigações sobre o roubo de Lilly 7). Tudo converge na organização da emboscada (depois de um enquadramento do avião voando, o destaque é para o preto de um muro, do qual uma panorâmica – com câmera baixa – leva a um latão amarelo e, enfim, às pernas de um policial). Dilatada em uma série de enquadramentos abertos (primeiros planos de policiais, torre de controle em alarme, movimentos de carros que se espalham aos lados da pista), a espera cresce de intensidade. O avião de Mark desce. Uma pausa sonora quebra a atmosfera tensa, entram em ação as sirenes da polícia. Alternam-se filmagens do chão e do alto: Mark tenta fugir, derrapa na pista, os carros se aproximam, um *cop* faz mira, inclinando-se para fora da janela (aqui estamos no chão, com elementos desfocados que entram e saem dos enquadramentos). Tiro. O barulho da sirene para. Do alto, o avião imóvel. Na luz amarela, rodeado pelos carros, com seus

escritos e suas cores alegres, como um pássaro morto. Um movimento espiralado que progressivamente desce, interrompido na metade e filmado mais de baixo para acelerar (a pausa não parece muito feliz; o "salto" incomoda), leva o carro à altura da janela de Lilly 7. Outra pausa: lá dentro, Mark com a cabeça caída em cima do manche, sem vida. Os policiais aproximam-se, prudentes, em silêncio. Acabou realmente. O helicóptero do locutor de rádio desce na pista.

A terceira linha de ação volta somente agora. Plantas suculentas, altas no céu. Ouve-se a voz do locutor anunciando o desfecho da aventura. Começa a música (guitarra doce, ritmada), panorâmica lenta, até revelar Daria de costas. Uma pausa: Daria, o carro, os cactos. Outra pausa, Daria de costas em plano médio, os cabelos compridíssimos mexidos pelo vento. Como se estivesse no ritmo da guitarra, Daria se balança devagar, por um tempo que parece interminável, verde (a roupa) e castanho (o cabelo) no verde-amarelo (a vegetação), no esplendor do sol. Um primeiro plano frontal, Daria corre para o carro, liga-o, faz uma manobra, para, fica um instante com os olhos fixos. Parte de novo, na estradinha entre os cactos. Um plano geral sobre o panorama dos cactos e do céu fecha a sequência.

As imagens do episódio são orientadas em uma única direção, que o diretor indica com coerência obstinada. Em outro lugar oscilava entre soluções diferentes; aqui, é preciso em alguns toques de estilo (uso da teleobjetiva, achatamento das perspectivas, lentidão nos movimentos internos dos enquadramentos, cores em geral desbotadas, exceto para as cenas de Daria – sobre a qual "explodirá" o drama – dilatação dos ritmos de edição, despersonalização progressiva dos personagens, cada vez mais identificados como presenças reais e cada vez mais enquadrados em um universo misterioso, peões de um jogo mais amplo da situação contingente) que já havia mostrado preferir e saber tratar corretamente. O objetivo a ser alcançado lhe parece, a essa altura, bem mais visível do que era antes. A direção na qual se move agora, lucidíssimo, é a de uma construção metafórica que absorve todas as marcas espalhadas pelo filme. Indícios que antes eram incompreensíveis deveriam, agora, adquirir um significado determinado; a preocupação realística que muito intrigou e constrangeu Antonioni (com muita frequência desviando-o) deveria cair definitivamente diante dessa "figura" cada vez mais clara. Preparamo-nos para assistir e, enfim, assistimos à morte de um rapaz

americano que não soube (não pôde) conquistar sua liberdade, mas o que vemos é apenas a morte da liberdade.

A sequência final dupla completa o processo de metaforização, exasperando (com uma invenção temerária, mas esplêndida) o tema da suspensão sobre o qual se sustenta toda essa parte de *Zabriskie*. Daria, subindo pelas ruas do Arizona, chega à mansão do *boss*. A paisagem é verde escura, não se enxerga sinal de vida. A mansão, debaixo do sol a pique, parece vazia. De fato, no salão vemos o advogado e os homens de negócios que finalmente deveriam chegar a um acordo, mas não os ouvimos: os vidros os fecham em uma gaiola insonora (o único ruído perceptível é o som levíssimo de um sininho japonês). Na piscina, três mulheres com roupas de banho de cores cafonas (o detalhe das pernas na água parece um achado anatômico). Daria entra em uma cavidade escura, abandona-se, exausta, encostando-se em uma parede de rocha sobre a qual escorre uma pequena cascata, fica completamente encharcada, explode em choro. Nenhum contato é mais possível entre ela e a vida que tem ao redor, e o que vê não é mais vida. Agora, descobrimos (e também ouvimos), atrás de um plástico, as cabeças dos homens de negócios. "Se essas são suas últimas condições…", não se faz nada, no fim das contas, mas que importância tem para esse grupo de nulidades? Sequer é suficiente que o advogado se alegre ao ver a garota que esperou tão ansiosamente. O que conta, porém, é Daria, que desce ao andar de baixo da mansão e se vê rodeada por paredes de cristal, ela também na gaiola. Uma garçonete indiana vem ao encontro dela, sorri (o diretor mostra grande sensibilidade no uso desses elementos cada vez mais "enigmáticos", a construção da primeira parte da sequência final prossegue de acordo com ritmos impecáveis, não diferentes daqueles impressos no desfecho de *O Eclipse*). Daria começa a correr. Em primeiríssimo plano, seguida por uma panorâmica e pelo *zoom* (nossa atenção concentrada nela transtornada: não se pode fazer nada), ela vai em direção ao carro, entra nele e parte. No ar domina a luz amarela do pôr do sol (atenção, porém: a suspeita do *kitsch* continua presente).

O carro de Daria está aos pés da grande costa onde a mansão está situada. A luz caiu mais, o amarelo se degrada no ocre e no violeta. Começa a segunda parte do final. O "ataque" é como em *O Eclipse*: cômodos vazios, uma série de objetos, uma revista largada

em uma mesa com a capa levantada pelo vento. Daria olha, sentada no carro. No salão da mansão os homens de negócios cochicham seriamente sobre bobagens, suas imagens chegam a nós um pouco alteradas porque são filmadas de baixo, através do cristal onde o plástico está pousado. Enquanto o cochicho continua, eis a visão, "insensata" e rapidíssima, da mansão saltando pelos ares. Primeiro plano de Daria que se vira, com os olhos arregalados. Acaricia a camiseta vermelha que Mark lhe jogara do avião. Desce. Uma visão total da mansão, já escura, um bloco inerte e inútil na encosta de uma montanha. Daria olha.

Uma explosão rompe, com estrondo ensurdecedor, a tensão. A mansão salta pelos ares, sobe no céu uma fumaça pretíssima que toma a forma de um cogumelo atômico (a luz ofuscante do lampião que concluía a sequência inanimada de *O Eclipse* era como uma deflagração atômica). Outras explosões seguem a primeira, muitas, uma depois da outra, com insistência raivosa. Mas são sempre a mesma explosão, revista por ângulos diferentes, com objetivas de várias distâncias focais, em câmera lenta e não[6]. O estrondo se repete a cada vez. Uma pausa, na fumaça preta. Detalhes do fogo que se originou da explosão, o vermelho ocupa a tela toda. Uma música eletrônica se sobrepõe ao barulho, enquanto começa a sequência da destruição – em forte câmera lenta – dos objetos da mansão[7]. Tudo voa pelos ares, mas cada coisa se move levemente, ondulando. Explode e voa uma estante, salta nos ares uma televisão e as peças flutuam no espaço, estoura uma geladeira e os alimentos vão para a frente, balançando feito meteoritos ou astronaves (um frango, uma lagosta, uma garrafa), aparecem suspensos no azul do céu livros, jornais, revistas, mesas e cadeiras de jardim, e mais livros e se folheiam (vem à lembrança outro final de filme: o livro queimado que se recompõe folheando-se, graças à marcha a ré da película, no *Don Quixote* de Pabst. Um aceno figurativo emergido da memória para mostrar – não inutilmente, talvez – qual é o abismo entre a concepção da cultura em um mundo que ainda acreditava em certos valores e a opinião que um diretor contemporâneo tem destes valores. Trinta e sete anos dividem os dois filmes). Da primeira explosão sonora ao último enquadramento da sequência passaram-se cinco minutos. Mais um minuto, e *Zabriskie Point* acabou. Daria tem um sorriso hesitante nos lábios. Vira-se, entra no carro. Filmado novamente com

6. Nota no final do texto

7. Nota no final do texto

a teleobjetiva, o velho Buick se afasta entre os cactos avermelhados à contraluz. Uma panorâmica lenta para no círculo branco do sol que se põe. Abaixo, no vale, uma cor suja e soturna, muito parecida com o preto.

A aniquilação mental do mundo – a ira última da impaciência e do desespero – fixa a metáfora na forma definitiva. A América somos, ou seremos, nós. Mas Antonioni, com essa metáfora da liberdade impossível, interessa-se por nós, por cada um, muito mais que pela sociedade (que, de todo modo, é a nossa de amanhã). A impossibilidade radical, contra a qual lutou Mark (sucumbindo) e Daria (imaginando se rebelar), desemboca em um êxito de pessimismo absoluto. O sol que se põe é o último sol que se vê sobre a terra. Nunca, porém, Antonioni terminara um filme com um gesto de rebelião, ainda que vã. Os outros finais eram sinais de rendição, diante de uma natureza indiferente ou dos produtos (hostis) do homem: um amanhecer que consolida um fracasso em *A Aventura*, um parque onde se perde a dor de dois seres humanos em *A Noite*, os objetos de *O Eclipse*, uma fábrica em uma paisagem desolada em *O deserto vermelho*, um gramado verde onde até mesmo o homem desaparece, em *Blow-up – Depois daquele beijo*.

Com *Zabriskie Point*, Antonioni constatou que não existem formas eficazes de rebelião para fugir do controle da máquina social e do egoísmo individual. Em outro lugar, embora cético, ele ainda conseguia entrever uma esperança. Aqui, não tem mais esperança, e até tenta explicar (minuciosamente até demais) a razão disso. Ainda assim – com uma invenção que poderá parecer absurda, mas da qual ninguém negará o valor – se rebela. A rebelião não leva a nada, termina nela mesma, e em um vago sorriso de mulher, diante da natureza indiferente de sempre. Mas o eco daquela raiva permanece, influenciando o comportamento que o espectador assume em relação ao significado final do filme. Trata-se, no fim das contas, de insatisfação. Agora que se chocou de frente com a impossibilidade de viver (e forneceu um retrato só aparentemente psicológico disso), o diretor revela as insuficiências de sua ideologia, aberta e também sutil, mas incompleta e como se fosse enrijecida em torno de algumas convicções discutíveis.

A rebelião mental, produto de um individualismo que parece sem saída, representa para ele um fato novo. Mas ele continua

delimitando-a aquém de qualquer possibilidade de desenvolvimento da personalidade humana. Descobrir o reflexo do fim do mundo na desesperada conclusão da aventura de um homem e uma mulher, e gritar a própria rejeição de aniquilação, provavelmente equivale a um recurso às únicas energias que ainda se consideram disponíveis, as irracionais. Antonioni confirma que é fascinado pelo mistério das coisas (sua técnica da suspensão, da espera, de tornar as ações impalpáveis, injustificáveis) e, ao mesmo tempo, revela que esse mistério começa a oprimi-lo além do suportável: tenta penetrar dentro das coisas e, no fim, desmantelá-las, tomando uma posição clara. Do contraste entre suas duas faces (nunca evidente como agora) nasce este filme de crise. Tendo que responder à pergunta feita no início (se Antonioni pode ser incluído entre aqueles formalistas que – como diz Lukács – melhor do que os realistas chegam aos problemas fundamentais da nossa época), propenderíamos para o sim, com algumas hesitações, porém, depois de *Zabriskie Point*.

Sobre ter tocado em certos problemas fundamentais, com os filmes anteriores e com este também, não parece haver dúvidas. Como não há dúvidas sobre o fato de que um formalista possa chegar a tanto. No entanto, não podemos esquecer as renúncias às quais o formalismo antonioniano dá origem, e, sobretudo, as ingenuidades que derivam deles. A insatisfação que às vezes toma o espectador é motivada não apenas pelas "banalidades" contidas em algumas sequências, mas também pela desconfiança de que um formalismo semelhante (que, por exemplo, utiliza o sol à contraluz para exprimir felicidade, e a cor preta, bastante recorrente aqui, para ressaltar a ameaça da morte) repouse sobre mais que um equívoco. E então: as magníficas "iluminações" são suficientes para dar uma base durável à busca antonioniana nesse período de crise? Quando se vê que um mesmo procedimento técnico (digamos: o uso da teleobjetiva) pode servir tanto para fazer fervilhar um encontro entre os dois jovens (a cena ao lado das latrinas) ou sua separação (a decolagem do avião), quanto para apresentar achatada, repulsiva, uma realidade urbana (como no início, quando Mark e Morty vão para a universidade), a dúvida é legítima. É verdade que a lembrança de um detalhe mesmo minúsculo (de lembranças assim existem muitas, voltando a *Zabriskie Point*) é capaz de anular de repente qualquer dúvida, tão grande parece sua força evocativa: aqui aflora uma que

nunca se mencionara, o detalhe de uma mão erguida para pedir a palavra, durante a reunião dos estudantes, que representa uma espécie de pausa (o sinal de um espanto sem motivo) na confusão desesperadora do debate. Basta isso também, se quisermos. Porque Antonioni é isso.

NÃO PERGUNTE AO FORMALISTA A RAZÃO DE SEU FORMALISMO

Trazemos sempre nos ouvidos a litania dos sociólogos. Quando dizemos que o individualista Antonioni está em crise e descobrimos as contradições entre a natureza profunda de uma personalidade como a dele e a vontade que se sobrepõe à natureza, sabemos o que os sociólogos objetam: o diretor, trancado na gaiola de ferro de uma concepção limitante e "interior", não tem meios para penetrar no tecido das coisas e não consegue captar os nexos entre o comportamento dos indivíduos e as motivações histórico-culturais de suas ações. (Assim, seu quadro é inevitavelmente incompleto. Os fantoches continuam fantoches, sem que saibam o porquê).

A objeção é justa, mas não deve ser dirigida a Antonioni. Acusar um indivíduo de ser tal é como acusar um negro de ser negro. O que está acontecendo, porém, é que o diretor tem sentido cada vez mais o peso (e a exatidão abstrata) da acusação, e se machuca com ela como se fosse uma culpa infamadora. Reage descomedidamente (*Zabriskie Point* é a prova disso). Tenta, a seu modo, adequar-se às exigências alheias, que intui serem justificadas, e sair de sua pele. Se Antonioni está errando (como se pode supor), erra por isso. Se a técnica da "suspensão" não tem nenhuma relação com a técnica da aproximação e da contraposição (que é uma técnica racionalizadora, enunciativa de uma tomada de posição direta, enquanto a outra é uma técnica evocativa, indireta), as duas dificilmente podem conviver no mesmo autor e dar resultados equivalentes de eficácia. Mais provavelmente, no embate tenderão a anular-se uma à outra, banalizando-se, e o autor se sentirá dividido e infeliz. Continuando assim, no fim não saberá onde se refugiar. É a situação do Antonioni de hoje.

Mas um formalista tem outros recursos e outros dotes a serem cultivados. Seus personagens e suas paisagens existem porque são

arrumados em uma estrutura linguística que, no mesmo momento em que é posta de pé, adquire um valor preponderante, absoluto. Os elementos da história, imersos na estrutura, são totalmente absorvidos por ela (imersão e absorção são conceitos que definem, tecnicamente, todo formalismo). Antonioni mostra, tendenciosamente, as coisas e os seres humanos envolvidos pelo halo do desfoque, do achatamento, da câmera lenta. Faz com que assumam um aspecto "distante" e vago. Isso, no entanto, ainda não seria nada (seria apenas um artifício, ou uma brincadeira) se distância e vagueza não fossem as marcas distintivas da estrutura na qual estão inseridas. Já que, só a essa altura, compreende-se que a história estruturada assim não é uma história (por que, então, querer atribuir a ela um significado racional?), mas uma descrição, de tipo pessoal. Então, nada de Daria e Mark como rebeldes ou "excluídos", mas "presenças" ou partes de uma estrutura que os elimina como dados físicos e os transforma. Em fantoches? Também, porque seria absurdo esquecer o sentido racional da operação (os homens, em uma sociedade de neocapitalismo, tornam-se fantoches alienados), mas não somente isso.

A forma que Antonioni imprime ao filme – a todos os seus filmes, e também a *Zabriskie Point*, que é até o mais hesitante – tem a aparência de um objeto. Bonito, lustrado, suave, e, ainda assim, salpicado de minúsculas fendas, de vazios. Um objeto brilhante – produto sofisticado da civilização em que nasce –, mas também um objeto inquietante. A ambivalência não deve ser atribuída ao contraste entre as duas técnicas que coexistem, mas à forma geral que o diretor deu ao objeto. O deserto (o deserto da convivência amontoada nas cidades e o deserto na total solidão em Zabriskie Point), as cores de tonalidades baças (a areia, os pretos sujos, os brancos leitosos, os avermelhados, os azuis-claros, os violetas embaçados) quebradas aqui e ali por irrupções de tintas vivas para destacar melhor a tonalidade geral, o achatamento das perspectivas unido à desaceleração do ritmo, as conexões fluidas entre cada segmento linguístico, a redução das figuras humanas a elementos da natureza, a compreensão dos sentimentos (da psicologia) em gestos elementares (que, no entanto, não são simples como poderiam parecer, mas que testemunham uma pretensão muito sutil de sublimação), tudo isso colabora com a construção de um objeto que se apresenta unitário – nos melhores casos – à atenção do observador.

Entende-se, agora, como dizer que *Zabriskie Point* constitui outra reflexão sobre o destino do homem é um erro em certo sentido. Porque já o fato de usar uma expressão do tipo soa artificial e, referindo-a a Antonioni criador de objetos (de formas, de uma forma), enfático, um pouco ridículo. Um objeto não reflete nem sobre o destino do homem nem sobre o da América. É uma simples existência, na qual não podemos entrar forçando sua estrutura com as ferramentas da sociologia. O discurso sociológico (ideológico, racional) intervém somente depois da observação, que deve permanecer, no primeiro e único grau, analítica. Com o objeto verificado e descrito, pode-se ver que coisa significa hoje para nós, entre nós. A um formalista não se deve perguntar a razão de seu formalismo. Assim, ao objeto produzido por um formalista seria ilícito pedir para "falar", colocar-se em comunicação racional (exprimível em conceitos) conosco. É sua pura essência que comunica.

Estas reflexões, óbvias, não teriam finalidade se não fosse constatado – mais uma vez – que Antonioni, sofrendo a influência de seus críticos e da cultura da qual participa (cultura que, como formalista, não sabe dominar), cedeu à necessidade (à vontade, à veleidade) de ser explícito, ideologicamente preciso. Do mesmo modo, não faria sentido acompanhá-lo pelo caminho que nos indicou (por isso, distinguindo, dentro da obra, o explícito e o implícito, a "suspensão" e os contrastes, o *kitsch* submetido e o *kitsch* julgado) se não se soubesse que aqui era preciso chegar, e que toda distinção interna seria apagada para dar lugar à distinção decisiva entre as obras-"tomadas de posição" e os objetos formais. Com isso, obviamente não pudemos devolver a Antonioni sua integralidade de formalista, nem fazer desaparecer seus erros (o drama do diretor continua, as sirenes da sociologia ainda o atraem, as insuficiências culturais permanecem). *Zabriskie Point* continua a ser o que é, um objeto dilacerado, um objeto "impróprio".

Por absurdo (mas nem tanto, no fim das contas), devendo dizer se este objeto tem um significado para nós, e voltando novamente a Lukács, diríamos sem mais hesitar que significa algo justamente porque se apresenta tão dilacerado. Um objeto que nos obriga a nos empenharmos diante de sua "impropriedade" provavelmente coincide com algumas tendências profundas de nossa vida em sociedade. A metáfora da liberdade impossível seria apenas uma enunciação

(gratuita) se não fosse inserida em uma estrutura desconexa. O objeto desconexo tem um significado. Naturalmente, porque é objeto, forma.

3. Foi filmando este enquadramento que aconteceu um incidente no qual um assistente correu o risco de perder a visão. Para as filmagens do alto, utilizava-se o autêntico Lilly 7, avião com o carrinho retrátil, mas com uma cabine de pilotagem alta demais para poder colocar a câmera e permitir que ela filmasse para baixo sem ter no plano a frente do avião. Esta última exigência levou os técnicos a mudarem do avião para as filmagens dos sobrevoos, em baixa altitude, do carro de Daria. Encontrou-se um com a cabine adequada, mas que não tinha o carrinho retrátil. Foram justamente as rodas do carrinho que bateram no teto do Buick durante a longa descida da estrada. O carro, com o teto arrancado, saiu da estrada: dentro estavam Daria Halprin e um motorista assistente, que foi encontrado seriamente machucado nos olhos e na cabeça. Mas tudo acabou bem, em poucos dias, e o trabalho pôde ser retomado.

4. De fato, Daria escreve "*Fuck off*". Antonioni, que filmara a garota enquanto começava a traçar as marcas na areia, propunha-se a filmar a cena do avião, como se fosse vista por Mark. Mas um curioso imprevisto o impediu. Ao voltarem para o set no deserto alguns dias depois, descobriram que toda a área, acometida por um temporal, havia se transformado em um lago (como era na pré-história). O diretor teve que desistir, e o escrito no filme ficou incompleto, enquadrado parcialmente e ilegível. A trupe teve muitos contratempos parecidos no deserto. A realização foi muito mais longa e complicada que o previsto, e assim os custos aumentaram desproporcionalmente. Podemos mencionar os números por alto. *Zabriskie Point* custou seis milhões de dólares (cerca de quatro bilhões de liras, na época). Sem contar com os imprevistos, Antonioni afirma que o custo subiu para as estrelas (a ponto de comprometer o sucesso comercial do filme) por muitos motivos concomitantes: as despesas gerais da Metro, que naquele período produzia apenas *Zabriskie*, os transportes organizados de modo irracional, o peso do aparato e os hábitos de excessiva "abundância"que regem as filmagens nos EUA (um dia foi pedido um figurante e trinta se apresentaram ao diretor; ao mandar reconstruir o escritório do advogado no topo do edifício da Sunnydunes, descobriu que o gasto fora de cem mil dólares).

6. A sequência da explosão foi filmada com 17 câmeras, de vários tipos, posicionadas em distâncias diferentes da mansão (algumas em casamatas), e todas unidas a uma espécie de "central de disparo". Montavam objetivas que iam das grandes-angulares às teleobjetivas muito fortes, e filmavam em várias velocidades (de todo modo, quase todas em câmera lenta, até muito exagerada). A mansão a ser destruída foi construída " com materiais 'verdadeiros' " a pouca distância da mansão habitada, em um esporão totalmente parecido com aquele onde surge a outra. Algumas câmeras eram comandadas por controle remoto, outras foram colocadas em movimento pelos operadores alguns segundos antes do estouro, para terem tempo de se protegerem nas trincheiras. Não se podia repetir a explosão, evidentemente. O efeito do cogumelo atômico foi obtido misturando gasolina com o explosivo preparado pelos fogueteiros.

7. A sequência da destruição dos objetos foi realizada com câmeras especiais para filmagens científicas e militares ("*High Speed Cameras*"), que permitem uma velocidade de deslocamento de 2500–3000 fotogramas por segundo. A grande dificuldade foi a da iluminação, que, dada a velocidade de deslocamento, devia ser extremamente intensa, para que a película em cores pudesse ser impressionada. Outra dificuldade foi a da explosão, que, lançando os objetos para o alto, fazia-os sair depressa demais do campo visual. A primeira foi superada posicionando os objetos (a estante, os móveis da sala, a geladeira etc.) no deserto em pleno sol, arrumando uma imponente bateria de projetores do lado contrário do sol (para anular a sombra) e colocando dezenas de metros quadrados de papel refletivo ao redor de todo o local da filmagem. A segunda foi evitada colocando atrás dos objetos um tubo que emitia um fortíssimo jato de ar comprimido, em direção à câmera, no momento da explosão.

Alguns objetos foram filmados, mas os enquadramentos descartados em seguida, na hora da edição. Assim aconteceu com o carro, objeto certamente indispensável para o discurso antonioniano. Mas o carro se esfarela depressa demais para que até uma "high speed camera" possa registrar sua explosão.

A CHINA E OS CHINESES

Michelangelo Antonioni

Publicado em *Il Giorno*, 22, 25, 26 julho 1972. Tradução de Aline Leal

Não gosto de viajar por turismo. Chega-se em um lugar, começa-se a girar seguindo as indicações de um guia que raramente está atualizado, a telefonar para as pessoas das quais se obteve o endereço através de amigos que estiveram naquele lugar anos antes, às vezes estas pessoas são impossíveis de encontrar, às vezes, não, e aí acontece o encontro e dizem, frequentemente querendo se livrar de você: você tem que ver isso e aquilo, e você vai e vê tudo com os olhos deles ou, melhor, você se deixa levar pela mão no olhar, sofre o bombardeamento de impressões que vêm de fora, pelo menos até que comece a escolher e avaliar você mesmo aquilo que está vendo. Porque acontece que, no caminho, você descubra outras coisas por sua conta e isso é um passo adiante, e depois que encontre pessoas novas que lhe dão outras indicações, outro passo adiante. Pouco a pouco você aprende a olhar completamente com seus próprios olhos.

Esta também é uma maneira de viajar. Eu não gosto. Além de tudo, me provoca certa melancolia. Esses mundos em que não é permitido penetrar porque basta somente sua presença para que o comportamento naquele lugar mude, essas conchas que se fecham diante de você e tudo aquilo que dali sai é uma hospitalidade gentil e a história, sempre parcial, de como se vive dentro da concha.

A primeira imagem que tenho da China é a de uma dezena de bonés vermelhos na cabeça de homens vestidos de azul que descarregam as mercadorias de um vagão, na fronteira de Lo Wu.

O azul não é o uniforme dos carregadores (não existem carregadores na China, viajando cada um carrega a sua própria mala), é a cor predominante nas roupas dos chineses: azul, verde, cinza e, menos comum, bege. Alguns azuis, alguns verdes desbotados que despertam inveja em quem, entre nós, ama se vestir com elegância desleixada.

Os casacos são de estilo militar, mas normalmente são usados abertos no pescoço. Um alfaiate ocidental diria que são muito

grandes, que "não vestem bem", e realmente, são roupas todas feitas em série, somente no campo são feitas em casa para economizar as duzentas liras de confecção.

No campo, muda também a cor. Usa-se muito o algodão bruto, ou tingido de preto, para os velhos. Também muda o modelo, é mais antiquado, os casacos possuem alamares ao invés de botões, as calças são mais apertadas na parte debaixo e deixam a cavilha aparecer. As mulheres vestem camisas de gola alta abotoadas na diagonal. De acordo com o gosto ocidental, eu diria que as roupas camponesas são mais bonitas.

Aqui, toda manhã, entre cinco e meia e sete e meia, as ruas se tingem de azul. Milhares, dezenas de milhares de casacos azuis em bicicletas que vão para o trabalho, filas sem fim que ocupam a rua inteira, a cidade inteira: tem-se a impressão de que passem sob nossos olhos oitocentos milhões de chineses azuis.

Disseram-nos, na embaixada de Roma, que deveríamos apresentar um itinerário. E, assim, em nosso primeiro encontro com os funcionários da TV chinesa em Pequim, mostramos um mapa da China no qual estavam marcadas as etapas de nossa viagem imaginária, que teria que permanecer tal. Era realmente um itinerário ideal e, portanto, absurdo, que para ser percorrido seriam necessários seis meses. E esta foi a razão alegada pelos chineses para rejeitá-lo. Mas não era a verdadeira razão [...].

Foi uma batalha áspera e gentil, que não teve vencedores nem vencidos. Surgiu um acordo. O filme que eu fiz na China é o fruto deste acordo.

Devo acrescentar que não tenho tanta certeza de que um acordo seja sempre redutivo em relação ao resultado imaginado. Antes de tudo porque o resultado poderia também ser um erro, e, depois, porque aos limites impostos pelo acordo acho que corresponderam, no meu caso, a uma maior agressividade para chegar, de todo modo, a um resultado bom. A raiva que eu colocava, algumas vezes, no trabalho, que deixava os chineses perplexos e que meus próprios companheiros de trabalho criticavam, posso dizer, agora, que possuía aquela justificativa.

O nome do filme é *Chung Kuo*, que quer dizer China. Na realidade, não é um filme sobre a China o que eu fiz, mas sobre os chineses. Lembro-me de ter perguntado, no primeiro dia da discussão, o que

era, segundo eles, o que simbolizava de maneira mais clara a mudança ocorrida no país depois da Liberação. "O homem", me responderam. Nossos interesses, pelo menos nisso, coincidiam. E ao homem, mais do que às suas realizações ou à paisagem, eu procurei olhar. Para ser claro, considero a estrutura político-social da China de hoje um modelo, talvez inimitável, digno do mais atencioso estudo. Mas o povo foi o que mais me marcou. O que, especificamente, me marcou dos chineses? Sua candura, sua honestidade, o respeito recíproco.

Em Shangai, um dia, eu queria ver o Huang Pu, o rio que atravessa a cidade e acolhe o porto, pelo lado oposto ao qual eu estava habituado a olhar. Convenci com certo trabalho um dos meus acompanhantes a me levar até a outra margem. Estando lá entendi porque meu acompanhante tinha hesitado. A outra margem era ocupada por uma série ininterrupta de fábricas e era impossível chegar ao rio sem ter que atravessar uma delas e, para fazer isso, era preciso pedir permissão à Comissão Revolucionária da fábrica. Da Comissão estava presente, naquele momento, somente o vice-presidente: um jovem abaixo dos trinta, corpulento, face volitiva, olhos pequenos e frios. "Cinema… Fotografias?" comentou sorrindo. Dirigiu o olhar para o edifício escuro que estava acima de nós e depois nos olhou. "Não, não…" disse. Meu acompanhante explicou a ele que éramos da televisão italiana e vínhamos de Pequim, e me parecia que a autorização de Pequim, isto é, do governo, deveria bastar, e não entendia porque o meu acompanhante não usava este argumento para forçar o outro a ceder. Mas este não era um argumento para eles. Em uma sociedade de burocracia descentralizada como a chinesa, o único que tinha poder de decisão naquele momento era o jovem, e o meu acompanhante, sem insistir, não fazia outra coisa a não ser respeitar sua autoridade, sua responsabilidade.

Um dia, em Nanquim, fui aos correios para passar um telegrama. Deram-me o módulo, que lá é uma folha maior do que a nossa porque a escrita em ideogramas requer mais espaço, e começo a escrever o texto, em italiano. Em certo momento, sinto um peso no meu braço direito que me impede de escrever. Levanto os olhos e percebo que uma pequena multidão se reuniu em torno a mim. Muitos são crianças. As crianças chinesas são extraordinárias e mereceriam um discurso a parte. Elas sobem umas em cima das outras e sobre a mesa, o módulo está cercado de cabeças cujos narizes estão

a três dedos da minha caneta para poder vê-la, de perto, escrevendo letras ocidentais, uma após a outra. Não sei descrever o espanto daqueles olhos. Os olhos das crianças na China, e muitas vezes dos adultos também, são sempre cheios de admiração, como os dos recém-nascidos que começam a ver.

A funcionária me pede, com um inglês hesitante, para onde vai o telegrama. "Italy", digo. Não entende. Não sabe o que é. Escrevo. Ela lê e corre para outra sala, rindo. Através da porta de vidro, vejo-a falar com outros funcionários com a minha folha na mão. E todos vão em direção a uma parede em que há um mapa e começam a procurar e, finalmente, encontram a Itália. Um deles aponta e, então, todos começam a dar risada: este país tão pequeno que quase não se vê…

Que no trabalho exista um quê de prazer é um conceito que, normalmente, não faz parte da nossa ideologia. Se existe um lugar em que se pode verificar a veracidade desta afirmação, este lugar é a China. Operários e operárias que saem da fábrica e não correm para casa, mas ficam no pátio da fábrica, sentados em círculo, discutindo problemas de trabalho, são um espetáculo comum. E, depois, são eles mesmos os donos da fábrica e me pareceu evidente que todos têm consciência disso.

Aconteceu de eu ver uma cena do tipo e filmei. Não era uma cena organizada. Nada do que filmei na China é organizado. Qualquer um que veja o filme poderá notar naqueles rostos de garotas que discutem e leem juntas um jornal (apenas um homem entre elas) não expressões de quem está cumprindo um dever, mas um real e sincero interesse misturado com prazer.

Tive a impressão, observando aquelas pessoas trabalhando, que cada um aceita a tarefa que lhe foi destinada, ainda que seja a mais pesada, em paz e com consciência de estar fazendo algo de útil para a comunidade, sentimento muito radicado nos chineses de hoje. Em minha breve estadia naquele país (pouco mais de um mês) não achei que este sentimento entra em conflito com a individualidade.

Su Chow é uma pequena cidade que lembra Veneza. Vielas, pequenas praças, pontes, casas baixas, tranquilidade. Ao contrário de Veneza, seus habitantes sorriem com prazer, são gentis e curiosos com discrição. Lembro-me da espasmódica curiosidade, mas calma, composta, de uma multidão de cinco-seis mil pessoas reunidas em frente a um restaurante em que estávamos filmando. Quando virei câmera para

fora e pedi que a rua fosse liberada por alguns minutos, a multidão se dissipou obedientemente. E depois foi um problema fazer com que alguém passasse para não ter a rua vazia.

Em Su Chow eu queria gravar uma trilha sonora com vozes de mulheres: cumprimentos, chamados, conversas. E disse isso a um dos meus acompanhantes. Era uma pessoa muito educada e eficiente, e falava perfeitamente inglês. Chamava-se Sing. Com ele, uma noite, saímos à procura de um lugar silencioso onde fazer a gravação. Escolhemos um pátio cercado por grupos de prédios de três e quatro andares, uma quantidade de janelas iluminadas, ecos de rádio. Mas isso não foi um problema. Pedimos a todos que desligassem o rádio e, em poucos minutos, obtivemos silêncio.

As quatro mulheres não eram atrizes, obviamente; eram, diríamos, donas de casa. Tinham um ar de inteligência e uma grande vontade de serem úteis. Já sabiam o que eu queria. Predispus certos movimentos para criar planos sonoros e começamos. O primeiro ensaio não me convenceu. Fiz algumas observações e repetimos. Três, quatro vezes. A quinta vez ainda me deixara insatisfeito, mas não tive a coragem de dizer. Por alguns minutos falei de outra coisa. Depois levantei os olhos e vi, nas janelas, silhuetas que apareciam, contra a luz de dentro das casas, de pessoas que nos olhavam. E, de repente, a situação me pareceu tão absurda que experimentei um sentimento agudo de vergonha. Na minha carreira dirigi filmes em francês e em inglês, e até mesmo um marinheiro turco e nunca me senti um peixe fora d'água. Mas dirigir em uma língua que nunca tem, em nenhuma palavra, um som ou uma tonalidade que sejam parecidos com os nossos, é desconfortante, além de absurdo. Olhei para o meu engenheiro de som que estava mexendo em seu Nagra. Olhei para o meu intérprete, que sorria como sempre. Olhei para as mulheres e disse que estava bom. Pareceram-me muito contentes.

Mas agora eu posso dizer: eu não estava contente. Parecia-me que as quatro mulheres, para me agradar, excediam-se, perdendo a naturalidade e, como velhos atores, falassem muito pausadamente. Chinês, mas pausado.

O Honan é uma província situada quase no centro da China. É famosa por um sistema de irrigação artificial construído a custo de um enorme trabalho manual, que permitiu que toda a região se tornasse uma das mais férteis do país. Chegando ali de trem, vemos

campos muito bonitos e doces, cortados de vez em quando pelo brilho dos arrozais. Nem um metro quadrado sem ser cultivado.

A cidade em que nos hospedamos se chama Linhsien, uma cidadezinha alegre, industrial, onde, ao contrário das cidades do norte, cujas casas são fechadas dentro de quintais, a vida acontece ao ar livre. Parecido com o sul da Itália. Pessoalmente, eu prefiro mais comer sentado em uma pedra falando com os vizinhos, com os que passam, circundado de crianças que brincam, do que fechado em uma sala. É o que acontece nestas cidades distantes dos grandes centros, e também na periferia dos grandes centros; Shangai, por exemplo, que é dois terços periferia.

Linhsien possui um ar de interior e antigo que nos deixa à vontade. Poucos ocidentais chegaram nestes lugares e, nas vilas espalhadas nos campo ao redor, ocidentais nunca foram vistos.

Entramos em um destes vilarejos com a nossa câmera no ombro (o ombro do operador, lógico) e percorremos algumas ruas. As principais. Nas outras, pequenas ruas estreitas, sugestivas, profissionalmente tão convidativas, não foi possível entrar. Não sei se o que filmamos será tão eficaz para revelar a subversão que nossa passagem provocava. Pessoas desconcertadas que se escondiam nos corredores das casas ou fugiam e depois voltavam em grupo para nos olhar. Faces semiescondidas, olhos no escuro de dentro das casas. Na China, normalmente, a multidão aplaude os ocidentais que passam. Aqui, estavam paralisados, não ousavam nem mesmo a se aproximarem.

Detalhe curioso: o presidente do Comitê Revolucionário do país, que tinha nos dado a permissão para fazer as filmagens e que nos acompanhava indo na nossa frente, tão logo via um velho, aproximava-se dele e lhe dizia para ir embora, se esconder.

AINDA É POSSÍVEL FILMAR UM DOCUMENTÁRIO?

Michelangelo Antonioni

Publicado originalmente em Lorenzo Cuccu (ed.). *Chung Kuo. Cina*. Torino: Einaudi, 1974, pp. VII-XVI. Tradução de Aline Leal

Mais uma vez tinha prometido a mim mesmo escrever um diário da minha viagem e, mais uma vez, não escrevi. Talvez dependa da minha bagunça, do ritmo frenético de trabalho (cinquenta enquadramentos por dia), das novas imagens que me sobrecarregaram. Mas talvez exista uma razão mais profunda para que minhas anotações tenham permanecido anotações, e é a dificuldade, para mim, de ter uma ideia definitiva daquela realidade em contínua mutação que é a China popular. Para entender a China talvez fosse necessário viver lá por muitos anos; mas um ilustre sinólogo, durante um debate, mostrou como quem passa um mês na China se sente capaz de escrever um livro, depois de alguns meses, somente poucas páginas e, depois de alguns anos, prefere não escrever nada. É uma brincadeira, mas confirma como é difícil captar a verdade mais profunda daquele país.

"A verdade, naturalmente, não é fácil. Por exemplo, é difícil comportar-se de modo verdadeiro. Quando faço um discurso, meu comportamento nunca é completamente verdadeiro porque eu falo de maneira diferente com amigos ou com crianças. Mas é sempre possível dizer coisas bem verdadeiras com uma voz bem sincera", dizia, dirigindo-se aos jovens, o escritor revolucionário Lu Hsün. Depois que voltei, respondi a infinitas perguntas. Acho que nunca falei tanto de um assunto, mesmo porque esperava de algum modo esclarecê-lo a mim mesmo. Às vezes quem me fazia as perguntas, sobretudo se nunca estivera na China, já tinha uma resposta. Digo isso sem ironia, porque é natural que seja assim. Aquele imenso país é, para os homens de nosso tempo, um símbolo de contradição. Existe em nós uma "tentação da China", como naquele personagem de Malraux, Ling W.Y., existia uma "tentação do Ocidente". Os movimentos políticos que se inspiram naquela grande revolução são chamados "chineses" e tal é o hábito de indicar com este adjetivo

os militantes maoístas que frequentemente tive que esclarecer se estava falando dos chineses de Cantão ou dos "chineses" de Roma ou de Paris. Existe uma ideia da China fundada nos livros, na ideologia, na fé política, que não precisa, para se confirmar, de uma viagem como a que tive a sorte de fazer. E existem perguntas às quais eu não sei dar uma resposta direta. Mas entre os comentários sobre o meu documentário há um que me recompensou este difícil trabalho: "Você me fez ir para a China". Era justamente o que eu queria e não ouso dizer ter conseguido, mesmo porque, vivendo entre os chineses por cinco semanas, eu deveria ter aprendido a ser um pouco modesto. "…Reflita com frequência sobre seus pontos fracos, defeitos e erros", escreveu Mao à sua esposa. E é uma dica útil para todos.

Eu também, antes de ir à China, tinha em mente uma ideia da China, não tanto derivada dos livros mais recentes, da agitação da revolução cultural, das discussões sobre o maoísmo. Eu penso por imagens e as que prevaleciam em mim eram imagens dos contos de fadas: o Rio Amarelo, o Deserto Azul, o lugar onde há tanto sal que com o sal se fazem as casas e as ruas e que, portanto, são todas brancas, os desertos, as montanhas com formas de animais, os camponeses vestidos com roupas de contos de fadas. Esta China, na realidade, eu não encontrei senão talvez por um momento, quando cheguei de avião a Pequim em uma noite fria e ventosa: um quadrado enorme de garotos e garotas cantava e dançava nas luzes do aeroporto. Recebiam, assim, um líder somali. Personagens de contos de fadas pareciam também os camponeses de Honan, na China central, com suas roupas brancas e pretas. Mas são exceções. A China que eu vi não é um conto de fadas. E é a paisagem humana, tão diferente da nossa, mas também tão concreta e moderna, são os rostos que invadiram a tela.

Não sei que sentido tem lembrar estas fantasias, talvez um pouco infantis, que levava comigo da Itália, mas queria fugir da tentação, tão comum depois de terminar um trabalho, de fazer coincidir os resultados com as primeiras intenções. E me parece positivo não ter desejado insistir na busca de uma China imaginada, de ter confiado na realidade visível. De resto, esta escolha, de considerar os chineses – mais do que suas realizações ou sua paisagem – como protagonistas do filme, foi quase imediata. Lembro-me de ter perguntado, no

primeiro dia da discussão com meus anfitriões, o que, na opinião deles, simboliza mais claramente a mudança ocorrida depois da Liberação. "O homem", me responderam. Sei que queriam dizer algo mais e diferente das imagens do homem que podem ser captadas por uma câmera, falavam da consciência de um homem, de sua capacidade de pensar e viver, lógico. No entanto, este homem também tem um olhar, um rosto, um modo de falar e de se vestir, de trabalhar, de caminhar pela sua cidade ou pelo campo. Possui também um modo de se esconder e de querer parecer, às vezes, melhor, ou, de qualquer modo, diferente do que é. É presunção aproximar-se desta multidão de homens filmando em vinte e dois dias trinta mil metros de película? Seria, creio eu, se um diretor dissesse: "Pronto, esta é a China, este é o novo homem (ou o contrário), este é seu papel na Revolução Mundial (ou o contrário)". Mas eu sabia isso (ou não sabia) antes de ir à China. Se, pelo contrário, eu digo: "Estes são os chineses que eu pude filmar em poucas semanas de trabalho, em uma viagem que me proporcionou emoções inesquecíveis. Querem me acompanhar nesta viagem que me enriqueceu e que poderia enriquecer vocês também?" Se eu digo isso acho que estou fazendo uma proposta legítima.

Perguntaram-me, na volta, se as autoridades chinesas limitaram as minhas possibilidades de movimento, se me impuseram a visão de uma realidade que coincide com os esquemas da propaganda deles. Um jornalista notou no filme que "enquanto nas cenas organizadas, os chineses sorriem sempre; nas espontâneas, estão mais sérios, por vezes carrancudos". É verdade, ainda que não sempre. Mas não acho que o documentário seria mais próximo da realidade se não houvesse as cenas "organizadas". As crianças que cantam no jardim de infância e todo o resto da "representação" são evidentemente a imagem que os chineses querem passar deles mesmos, e não é uma imagem avulsa da realidade do país. Quando nos mostram o busto ou as obras de Mao bem à vista sobre a cômoda, não se preocupam em saber se no Ocidente existe quem os acusa de culto da personalidade. É propaganda, mas não é uma mentira. O nome de Mao é pronunciado muito raramente e com um grande respeito. Às vezes, quando acontecia que eu o citasse, eles me olhavam como se eu falasse impropriamente, talvez com insuficiente gravidade. Ou seja, me olhavam desconfiados.

Moravia diz, justamente, que se trata de uma moderna forma de culto. Para os chineses a história da China começa com Mao. "Para encontrar homens de estilo e engenho/ volte seu olhar para o nosso tempo". São dois versos de uma poesia sua.

Talvez seja o caso de falar de minhas relações com a burocracia chinesa, porque estão entre as poucas coisas que ficaram nos bastidores da viagem, que não se tornaram imagens do filme. Disseram-nos na embaixada de Roma que deveríamos apresentar um itinerário. E, assim, em nosso primeiro encontro com os funcionários da televisão chinesa em Pequim, mostramos um mapa da China no qual estavam marcadas as etapas da nossa viagem imaginária, que teria que permanecer tal. Era realmente um itinerário ideal e, portanto, absurdo, que para ser percorrido exigiria seis meses. E esta foi a razão alegada pelos chineses para rejeitá-lo. Mas não era a verdadeira razão. O itinerário, para nós, já estava estabelecido e era completamente diferente. Discutimos por três dias. Três dias inteiros fechados em uma sala de hotel, sentados em poltronas dispostas ao longo das paredes, diante de mesinhas e xícaras de chá que uma jovem passava enchendo sem parar. O centro da sala, vazio, era um espaço imenso que deixava pouco à vontade, como se os dez mil quilômetros que separavam a China da Itália estivessem todos concentrados ali. Lá fora estava Pequim, a China, e eu tinha uma curiosidade frenética de começar a vê-la, passear, mas tinha que ficar ali rejeitando as propostas deles, fazendo outras, aceitando, e assim por diante, em altos e baixos extenuantes de argumentações.

Percebi depois que, também aquela discussão e as faces de meus interlocutores, suas risadas repentinas e o estranho modo de reagir e acalorar-se, eram "a China", e que o labirinto verbal e, às vezes, sacerdotal no qual eu parecia me perder era muito mais "chinês" do que as ruas que me esperavam do lado de fora, que, realmente, não são muito diferentes das nossas.

Somente depois de ter alcançado certa familiaridade com os chineses pode-se chegar a interpretar e intuir, se é que é possível, o comportamento deles. A gentileza habitual às vezes desaparece de repente, dando lugar a uma dureza que tem todo o ar de ser implacável. Quando se chega ao limite de ruptura, eles mesmos fazem uma pausa, para voltarem algumas horas depois ou no dia seguinte como se nada houvesse acontecido. Poderia parecer uma forma

de jesuitismo, mas não é verdade. Como não é verdade que nunca dizer não, mas mudar de assunto ou rir para dissimular a rejeição, seja somente uma tática. Ignorar o "não" é uma lei do pensamento qualitativo, isto é, analógico, que é a base do raciocínio chinês. O choque com um pensamento quantitativo como o nosso é inevitável e todas as incompreensões no plano da racionalidade surgem aqui. Não estou dizendo que eles são menos racionais do que nós. Somente que o são de maneira diferente.

Foi uma batalha áspera e cortês, que não teve vencedores nem vencidos. Dela surgiu um acordo. O filme que eu fiz na China é o fruto deste acordo. Devo acrescentar que não tenho tanta certeza de que um acordo seja sempre redutivo em relação ao resultado, antes de tudo porque o resultado poderia também ser fruto de uma intuição errada, e depois porque aos limites impostos pelo acordo acho que corresponderam, no meu caso, a uma maior agressividade no olhar, no escolher. De todo modo, foi um acordo, com o tempo e também com a "burocracia" deles. Uso de má vontade esta palavra porque me faz pensar em uma pirâmide burocrática, na espera, kafkaniana, das ordens que vêm do alto e de longe. Mas no que diz respeito à minha experiência, a burocracia chinesa lembra pouco *a mensagem do Imperador*. Em Shangai, um dia, eu queria ver o Huang Pu, o rio que atravessa a cidade e acolhe o porto, pelo lado oposto ao qual eu estava habituado a olhar. Convenci com um certo trabalho um dos meus acompanhantes a me levar até a outra margem. Estando lá, entendi porque meu acompanhante tinha hesitado. A outra margem era ocupada por uma série ininterrupta de fábricas, e era impossível chegar ao rio sem ter que atravessar uma delas e, para fazer isso, era preciso pedir permissão à Comissão Revolucionária da fábrica. Da Comissão estava presente, naquele momento, somente o vice-presidente: um jovem abaixo dos trinta, corpulento, rosto decidido, olhos pequenos e frios. "Cinema… Fotografias?" comentou, sorrindo. Dirigiu o olhar para o edifício escuro acima de nós e depois nos olhou. "Não, não…" disse. Meu acompanhante explicou a ele que éramos da televisão italiana e vínhamos de Pequim e me parecia que a autorização de Pequim, isto é, do governo, devesse bastar e eu não entendia por que meu acompanhante não usava este argumento para forçar o outro a ceder. Mas este não era um argumento para eles. Em uma sociedade como a chinesa, o único que tinha poder

de decisão naquele momento era o jovem, e o meu acompanhante, sem insistir, não fazia outra coisa a não ser respeitar sua autoridade, sua responsabilidade. Mas não acho que sua autoridade fosse consagrada por um documento escrito, que derivasse de uma lei.

Por milênios, o Estado chinês conseguiu desenvolver uma das mais altas culturas da humanidade com um número mínimo de princípios jurídicos, de leis formais e de funcionários. No lugar das leis existiam a moral e a sabedoria de vida, e me parece que isso constitua ainda hoje um aspecto específico da realidade chinesa. Claro, Mao Tse-Tung não é Confúcio. O "marxismo-leninismo-pensamento de Mao" quis ser uma ruptura com o confucionismo e, por isso, acelerou ao grau máximo o processo que levou um bilhão de homens a serem protagonistas no cenário mundial. Mas Mao também é um mestre da moral. Tenho certeza de que, verdadeiramente, a vida cotidiana dos chineses, mais do que obedecer a leis formais, é condicionada por uma ideia comum do justo e do injusto e que daqui deriva uma maior simplicidade, ou seja, uma maior serenidade nas relações humanas.

Por exemplo, são poucos os policiais vistos orientando o trânsito com um casaco branco, mas não se nota a presença da polícia, pelo menos sob a forma de polícia militar. Todos os bairros têm seus representantes encarregados de manter a ordem e quase sempre são mulheres: se acontece algo surgem rapidamente e mantêm efetivamente a ordem. São respeitadas e ouvidas, representam o poder, mas de maneira modesta. Com certeza de uma maneira muito diferente do que acontece entre nós, em que o guarda de trânsito é um homem cujo uniforme lhe dá um poder, talvez, excessivo.

Disseram-me que esta modesta imagem do poder poderia esconder uma realidade diferente, mas eu atribuo a elas muita importância, considero uma contribuição importante para o conhecimento da China, pelo menos no que poderia ser, para a Itália, uma imagem da polícia italiana com a ostentação de suas armas e de seu treinamento. Creio ainda, depois de tantos anos de cinema, que as imagens tenham um sentido.

Por isso, não sei o que pensar quando leio em uma crítica que "o socialismo não é algo que pode ser visto" e que, uma vez entendido que a revolução é uma coisa mental e material e moral, mas não necessariamente visível, não se pode fazer nem um documentário

de Antonioni, nem de Ivens, nem um filme de Godard. O autor da crítica, escritor habitualmente sério e compromissado, viu bem o filme, lembra-se de muitos detalhes, reconhece que é um "monólogo honesto" e conclui escrevendo: "Chega de documentários cinematográficos e vida longa à República chinesa". Como se houvesse uma ligação de causa e efeito entre a morte do documentário e a vida longa da República chinesa. Mas tentando entender melhor as intenções deste discurso, extraímos dele uma conclusão que eu rejeito, ou seja, que qualquer forma de cinema é desprovida de sentido e que para "a mais burguesa e positivista das artes" era impossível fazer melhor. Se o filme de Antonioni é errôneo, a culpa é de Antonioni, não do fantasma sem face que é o cinema, a concepção abstrata de cinema.

Lembro que, uma vez, em Su Chow, eu queria filmar a cena de um casamento. O intérprete respondeu que, naqueles dias, em Su Chow, ninguém se casaria. "Bastam um rapaz e uma moça – eu disse – para reconstruir a cena de um casamento". Então o intérprete repetiu que em Su Chow, naqueles dias, ninguém se casaria. Repeti que bastaria que fingissem se casar. Mas ele concluiu que não era correto que fingissem se casar, já que não estavam se casando.

Assim, não se vê, no filme, a cena do casamento chinês. Não há nenhuma cena construída com critérios de *set* de filmagem.

Talvez o intérprete fosse simplesmente um ingênuo, mas eu quis lembrar este pequeno acontecimento porque me parece típico da importância que se pode dar à imagem e ao modo como é captada. Os chineses têm uma ideia muito terrestre, concreta, *visível* da realidade.

CHUNG KUO CINA

Sam Rohdie

Publicado originalmente em Rohdie, Sam. "Chung Kuo Cina". In: *Antonioni*. London: BFI, 1990, pp. 128–137. Tradução de Julio Bezerra

Em 1972, a convite do governo chinês, Michelangelo Antonioni fez um documentário de quase quatro horas sobre a China, *China* (Chung Kuo Cina, 1972). O filme foi produzido pela televisão estatal italiana. Antonioni esteve na China por apenas um breve período de oito semanas, durante as quais rodou o filme (30.000 metros em 21 dias) com a ajuda, a cooperação e também a supervisão dos chineses. Era o período da Revolução Cultural de Mao.

Um ano depois, o filme e Antonioni foram condenados pelos chineses com grande violência e persistência. Cartazes apareceram ao longo das ruas de Pequim com Antonioni desfigurado e com suásticas; a imprensa chinesa acusou-o, simultaneamente, de ser o lacaio de Mussolini e Brezhnev. De uma hora para a outra, ele se tornou uma figura a ser odiada por 800 milhões de chineses: "um insulto ao povo chinês", "um terrível evento antichinês", "este aparente documentário a serviço da reação internacional", "uma obra abertamente antichinesa, anticomunista e contrarrevolucionária"; "em vez de trabalhar para fortalecer os laços entre o povo italiano e o chinês, demonstrou sua hostilidade para com os chineses e, usando meios desprezíveis, aproveitou sua visita à China para atacar e caluniar a nação e seu povo".

A acusação principal contra Antonioni era a de que, ao invés de falar "das realizações da nova China", ele teria criado "maliciosamente imagens que a desfiguraram e deformaram"; Pequim, em seu filme, dizia-se, apareceu como uma velha e decadente cidade de ruas estreitas, com mulheres cujos pés tinham sido atados, "um povo sofrido, miserável, como se de um tempo antes da Libertação"; em Xangai, os chineses sublinham que, em vez de mostrar as grandes e novas fábricas, Antonioni concentrou-se na produção artesanal, insistindo que aquela era "uma cidade feita pelos capitalistas no século XIX". Antonioni era "um verme que falava pelos russos", que

demonstrou um "ódio extremo" pela China, da parte "do grupo dos imperialistas e dos socioimperialistas".

No final de seu prefácio ao roteiro publicado de *China* (Chung Kuo Cina), em um pequeno ensaio intitulado "É ainda possível fazer um documentário?", Antonioni relata:

"Lembro-me que certa vez, em Su Chow, eu queria filmar uma cena de um casamento. Meu intérprete me disse que no momento ninguém casava em Su Chow. 'Tudo o que precisamos', eu disse, 'é um menino e uma menina para reconstruir uma cena de casamento.' Meu intérprete só podia repetir que ninguém estava se casando naquele momento em Su Chow. Reiterei que seria bom fingir um casamento. Ele concluiu contudo que não seria certo fingir um casamento dado o fato de que ninguém, na realidade, estava se casando.

Assim, o filme não contém a cena de um casamento chinês. Não há nada no filme encenado como poderia ter sido em um estúdio.

Talvez o intérprete fosse simplesmente ingênuo, mas lembrei-me desse pequeno incidente, porque me parece típico da importância que se pode dar à imagem e à maneira de sua formação. Os chineses têm uma noção muito terrestre, concreta e visível da realidade".

Antonioni viajou pela China acompanhado por seus anfitriões chineses. O que foi filmado foi assunto de discussão e de negociação. Quase tudo que foi filmado passou pela aprovação dos chineses. Antonioni relatou apenas um incidente de conflito entre ele e os chineses quando usou sua câmera para gravar um mercado livre em uma aldeia em Hunan, uma prática tolerada, porém oficialmente proibida; ele não insistiu e finalmente parou de filmar diante do óbvio descontentamento de seus anfitriões, que, embora não o proibissem de filmar, deixavam claro quando não gostavam. "Tudo o que fiz na China foi feito em total acordo com as pessoas que estavam lá para me acompanhar. Geralmente havia oito deles. Em Nanquim, havia catorze. Sendo assim, nunca fiz nada que não fosse permitido e nunca rodei nada sem a presença deles".

Antonioni sustenta que os chineses haviam inicialmente gostado do longa. Foi apenas um ano depois, ele costuma ressaltar, e como resultado de conflitos internos na China relacionados com a Revolução Cultural, que o filme veio a ser condenado.

Tudo isso pode ser verdade, mas há algo decididamente perverso em sua filmagem em *China* (Chung Kuo Cina): um certo vagar

para além do assunto; uma perda de interesse no que concerne ao detalhe significativo em nome do aparentemente insignificante; uma espécie de negligência em relação às possibilidades políticas para uma perseguição gráfica e estética, uma mecha de cor, uma sensação atmosférica; um plano fixo, aparentemente interminável, sobre uma parede, por suas texturas, sua qualidade compositiva, mas apenas por um instante em uma fábrica, na Revolução, naquilo que foi oficialmente sancionado.

Ao invés de seguir o fluxo do tráfego em uma manhã no caminho do trabalho, Antonioni acompanhou o movimento lento, metódico, controlado dos gestos de alguém fazendo Tai Chi, um conflito disciplinado com uma sombra imaginada, braços e dedos estendendo-se para tocar um oponente fantasma; uma nação inteira se apressava para o trabalho e Antonioni fazia uma pausa em um jogo silencioso e irreal de sombras, movendo-se em ritmos inaudíveis, um exercício que o regime queria abolir como um resíduo do passado, da antiga superstição, mas talvez justamente por isso e por causa de sua existência sombria e irreal, é algo difícil de se apossar e, portanto, eliminar. Na praça principal de Tien An Men, em Pequim, Antonioni iniciou um longo plano perseguindo ciclistas, multidões de pessoas, os poucos ônibus que passavam, mas sua câmera logo se afasta para terminar o plano em dois grandes pilares cuja superfície estava coberta de colunas escritas, nenhuma das quais, pelo menos para Antonioni, ou para uma audiência ocidental, tinha "significado"; era a escrita divorciada de toda a função, exceto como desenho e como efeito de superfície, uma espécie de grafite, mas não para expressar uma mensagem, antes uma atividade de trabalho sobre uma superfície, uma transformação dos pilares, como Antonioni tinha transformado o corpo de Maria Schneider, na planicidade de uma imagem.

O filme estreia em Tien An Men. Vale a pena lembrar da abertura do filme, especialmente pungente após o massacre recente de estudantes em julho de 1989 ocorrido na praça e a subsequente e sistemática perseguição de "dissidentes".

É um dia normal, sem maiores acontecimentos, um dia como qualquer outro em Tien An Men. A câmera observa os nódulos das pessoas, o rosto de uma menina com tranças compridas, inquieta por ser fotografada, mas muito calma, com uma extraordinária delicadeza.

A câmera se move por outras garotas, entre soldados e estudantes em fila em pequenas barracas com guarda-chuvas brancos de um lado da praça; pessoas tirando fotos umas das outras e cabines de fotografia, este é o motivo das filas, para ter uma foto tirada. A câmera observa um grupo de ciclistas e um outro de soldados. Essa abertura transmite todo o sentido do filme: diários, vidas comuns e ritmos graciosos de cada dia, coisas que não são facilmente compreendidas ou formadas por uma política, certamente nada dramático, e uma câmera observando essa superfície, encontrando não exatamente um objetivo, ou um centro, ou um tema, mas multiplicando-os e, ao fazê-lo, descentrando-se, ou melhor, para ser mais exato, abrindo-se à observação, rastreando e acariciando as coisas. O que é preservado está fora do alcance de uma política e de uma narrativa precisamente alinhada: gestos, hábitos, olhares.

O NARRADOR

"Praça Tien An Men, um dia de maio. Começamos nossa breve viagem à China a partir de hoje, colocando nossa câmera aqui. A canção que você acabou de ouvir, 'Eu amo a praça Tien An Men', é cantada por crianças em todas as escolas na China. Para os chineses,

este grande espaço silencioso é o centro do mundo, a "porta para a paz celestial", o coração de Pequim, e Pequim é o centro político da China. E a China é 'Chung Kuo', o país do centro, o núcleo antigo da civilização mundial. É um quadrado de desfiles, de discursos, de exposições. A República Popular da China foi proclamada aqui, e aqui as ondas de Guardas Vermelhos passaram na Revolução Cultural. Mas nós preferimos vir aqui em um dia comum, quando os chineses aparecem para tirar fotos um do outro. São eles, os chineses, que são os protagonistas de nossas notas fílmicas. Não pretendemos tentar explicar a China: tudo o que esperamos é observar esse grande repertório de rostos, de gestos, de hábitos".

China (Chung Kuo Cina) é um filme sobre uma China vista, mas não conhecida, observada, mas não explicada, e que é o seu poder maravilhoso e sua felicidade secreta.

A câmera se move, corre, gira, retrocede, retarda, pausa, segue, encontra, atende, procura recolher, encontrar um detalhe, perde-se em um movimento; há campos que a atraem, fazendo-a perseguir algo, outros que parecem não ter nenhum interesse, dos quais a câmera se afasta. Antonioni, como ele mesmo disse, se mostra respeitoso. Ele seguiu seus guias chineses, nunca criou, exceto naquele caso em Hunan, imagens roubadas e ainda menos proibidas; ele se manteve sempre dentro do permitido, obedecendo às regras da visita. No entanto, essas regras, os limites que elas impunham, as fronteiras que elas criavam, uma espécie de parede entre o legal e o ilícito, jamais se mantinham de pé, eram sempre imperceptivelmente anuladas como se as regras políticas e sociais que tinham criado essas barreiras fossem sem poder, vazias, ineficazes. O chefe de um comitê local do Partido e o deputado deixam uma pequena casa e andam por um caminho; a câmera fica para enquadrar um homem sentado, imóvel, entre árvores. Enquanto os dois continuavam a caminhar, agora flanqueados de ambos os lados por dois grandes muros, a câmera mais uma vez para, atrasa e se concentra nas grandes figuras de escrita nas paredes brancas, os oficiais do Partido são deixados de lado, desapercebidos pela imobilidade e o vazio da parede; toda a cena é descentrada.

No final do filme, a câmera faz uma pausa em uma área operária de Xangai. Está molhado, chovendo, apenas alguns transeuntes com guarda-chuvas. O que é notável é a luminosidade da rua, o

pavimento na chuva, o vazio da cena. De repente a câmera corre ao longo da rua, mas sem seguir nada, até chegar às margens de um rio onde um barco é amarrado e um pescador, em uma longa linha, é gravado contra a água pesada e opaca. Uma discussão política está sendo filmada e a câmera se afasta para explorar a sala: a cama, as paredes nuas, a lareira, as poucas peças de mobília.

Visibilidade, como seus anfitriões chineses definiram, se esvai lentamente. A substância e a ordem das coisas não estão mais cheias, certas, auto-evidentes. A cor é drenada. É difícil encontrar um centro para as imagens. A câmera parece ser sem motivação, seguindo desenhos independentemente do que está sendo exigido dela, subjetiva, impulsiva. Não é o trabalho que é filmado, não é a produção, mas momentos de quietude, de inatividade, de gestos privados e silenciosos, que muitas vezes são bonitos, mas sempre ilegíveis e, nessa medida, ocultos, secretos e acima de qualquer controle, política e institucionalização, como as sequências de Tai Chi no início do filme.

Antonioni não só cria imagens "ilegais" dentro do que é permissível movendo-se apenas para o lado do que limita o legal, apenas na fronteira da visibilidade, precisamente no momento em que o presidente do Partido deixa o quadro, e a câmera gira seu olhar para uma parede, uma expressão vazia, um gesto congelado; mas a imagem dessas imagens, a longa duração de um olhar, a dissolução de um tema, tudo isso são gestos ilegais e perversos que implicam uma política diferente (daí um filme diferente) àquela exigida por uma política comprometida com o poder e o controle.

A narração de *China* (Chung Kuo Cina) conclui:

"A China abriu suas portas para nós, mas permanece, no entanto, um mundo remoto, na sua maioria desconhecido. Não fomos capazes de fazer muito mais do que olhar para ele. Há um antigo ditado chinês que diz: 'Você pode desenhar o casaco de um tigre, mas não os ossos dele. Você pode desenhar a face de um homem, mas não o coração dele'."

Antonioni, na China, observava algo que não podia esperar saber, nem tentou compreender. O filme não é um documentário sobre a China, mas um documentário sobre Antonioni olhando para a China.

Seu tema é este olhar, ou, mais precisamente, como Antonioni o expressou, um relance, um vislumbre sobre os efeitos em uma

superfície, não sondando, mas algo mais suave que isso, tocando ligeiramente, como uma carícia, e, como uma carícia, atenta ao que é olhado, sentido e aos sentimentos despertados, descritos por Antonioni como doce e tocante. Antonioni ficou muito magoado com a reação chinesa, a violência, o ódio, a rejeição de seu toque, de seu apreço, de seu amor.

Os filmes de Antonioni são muitas vezes preenchidos com planos de mãos se movendo, tateando, estendendo a mão, em busca de algo que só fica claro quando é encontrado e às vezes nem assim. É algo mais evidente em sequências de amor: Giuliana se retorcendo, girando, buscando mãos em *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964), seus dedos estendidos de dor e em êxtase, procurando algo sólido, no leito, no corpo de Corrado; Vittoria, na abertura de *O eclipse* (L'eclisse, 1962), deixando as mãos e os olhos acariciar as superfícies dos objetos, até mesmo tocar o ar movido pelo ventilador na atmosfera tranquila e pesada de uma longa noite e o fim de um caso de amor; Lidia, em sua caminhada pelos arredores de Milão, em *A noite* (La notte, 1961), passa o dedo sobre as superfícies, pega uma criança chorando e observa, horrorizada, a violência da luta de gangues, os corpos nus se esmagando, o contrário à sensação de seu olhar e seu toque no mundo, como a violência das disputas na bolsa de valores de Roma tão visivelmente contrastada com as carícias gentis, felizes e maravilhadas de Vittoria em *O eclipse*.

As instâncias são de fato inumeráveis. Dois, talvez três, são muito notáveis: Claudia, no final de *A aventura* (L'avventura, 1960), estendendo a mão a um Sandro gritando e o remorso no terraço do hotel ao amanhecer em Taormina, um movimento que só se encontra no curso de seu próprio progresso. Claudia não estende a mão em uma carícia (o que se torna), mas simplesmente estende-a, incerta, indecisa, como se procurando descobrir-se, o sentido de seu próprio movimento, uma direção, estando atenta, dolorosamente, a esse movimento, mas ainda mais deliciosamente para o ar, a atmosfera, o silêncio, a aurora, os soluços silenciosos de Sandro. As qualidades deste movimento de atenção, tenacidade, suavidade e uma observação aguda, de fato requintada das coisas e do eu, uma sensualidade intensa, são as mesmas qualidades que caracterizam o movimento da câmera em *China* (Chung Kuo Cina), seus passeios, corridas, olhares, pausas, seu olhar e seu toque, como são as qualidades da caminhada

de Lídia, não só através de Milão, mas em toda parte em *A noite*, na festa, na boate, no lançamento do livro e, finalmente, no parque, assediada, agarrada, atacada por Giovanni, tão desesperado como se já não mais a sentisse. A violência do ato de Giovanni lembra a violência da observação de Sandro a Anna, em *A aventura*, antes de desaparecer em Lisca Bianca: "E você não me sentiu na noite anterior?", e também, em *O deserto vermelho*, a incapacidade de Corrado para acompanhar a intensidade dos sentimentos de Giuliana, que pode tocar as coisas com os cabelos, os olhos, com todas as superfícies de seu corpo, onde ele só pode rasgar, empurrar, tirar, tomar, ansiosamente procurando possuir algo que, necessariamente, o escapa.

Outro exemplo é a sequência de Tai Chi em *China* (Chung Kuo Cina), o toque, a tentativa de esboço de um corpo imaginário, um duplo fantasma, que é feito e refeito na ponta dos dedos, em um arco lento através da luz do amanhecer, em um movimento que toma forma e que é também, como uma carícia, uma busca, sensível. A câmera em *China* (Chung Kuo Cina) e, portanto, suas imagens, são como esses movimentos de Tai Chi, um movimento de imaginação delicada, procurando não só encontrar o corpo que traça, mas encontrar-se no curso de seu próprio toque, que simultaneamente se encontra e se perde ao longo de uma superfície e no vazio da luz e do ar.

O terceiro exemplo está em *Identificação de uma mulher* (Identificazione di una donna, 1982), e tem talvez reverberações menos óbvias em outros filmes de Antonioni do que as duas instâncias já mencionadas. Esta instância envolve duas cenas, uma em que a ação está fora de vista, e a outra em que essa visão é restaurada por Mavi contando a Niccolo o que tinha acontecido e que nem ele nem o público foi capaz de testemunhar. No caminho para a festa aristocrática, Mavi é parado em uma escada em espiral por um dos convidados; é a espiral e a parede que bloqueia a vista. Tudo o que resta para o público é a parede. Mais tarde, quando ela se lembra da cena, fala-se da alegação do convidado de que ele é o pai de Mavi. A prova é semelhança anatômica de suas mãos. O que é mostrado são as mãos, esticadas, em *close-up*, alinhadas umas contra as outras, estabelecendo uma identidade.

A revelação da visão oculta revela muito pouco. Não importa quase nada para a narrativa quem é o pai de Mavi. Um aspecto

da cena se relaciona com a constante figuração antonioniana de descobrir uma superfície para revelar não uma profundidade, mas somente uma outra superfície (o que talvez explique sua preferência por superfícies como água e areias do deserto; não importa o quão profundo você consegue ir, o quanto você perfura, é sempre a mesma coisa, reduplica sua superfície, cobre o corte); e se relaciona também, no filme, à busca infrutífera por identidade (por certeza), à permutabilidade entre o judeu e sua reprodução, a pessoa e sua imagem. Mas há outro aspecto. A identidade de Mavi está além dela, escapa dela, está fora de seu alcance. São suas mãos que a traem, que contam uma história apesar de sua vontade e consciência; daí seu lugar privilegiado para Antonioni, a mão que move a câmera, que procura encontrar as razões de seus próprios gestos, sua corporeidade, a razão de seus movimentos, que se move, e que documenta esse movimento. Fazer um filme é um processo de descoberta, mas quem conta é o corpo, são os olhos, as mãos.

O ataque chinês contra Antonioni foi doloroso, vulgar, agressivo, repugnante, embora não fosse incomum. Umberto Eco tentou entender o ataque como uma má compreensão de Antonioni pelos chineses, por razões históricas, por razões de desejos políticos e compromissos ideológicos. O entendimento de Eco estava encerrado dentro de uma estrutura de leste e oeste, de incompreensibilidade mútua; ele mesmo, embora apenas ligeiramente, tocou a noção de um mundo oriental que não poderia ser plenamente conhecido, para sempre misterioso. Sua tarefa, eminentemente racional, clara e louvável, era fazer com que o ataque chinês fosse credível, e assim mostrar até que ponto eles entendiam mal o filme de Antonioni, o quão distante ele estava de suas necessidades, suas sensibilidades e sua história.

Uma década antes, Eco escrevera uma linda peça curta sobre *O eclipse*, sobre a incompreensão de um estudante a respeito do filme, um estudante naturalmente considerado típico, e, ali, nesse artigo, Eco mais uma vez procurava esclarecer Antonioni, explicar as razões de suas estratégias de incomunicabilidade, de reserva, de estética, e as razões pelas quais o estudante talvez não pudesse compreendê-las.

Os dois artigos, extremamente interessantes, separados por uma década, são muito parecidos, não apenas pela estrutura do argumento, pelo apreço pelos desentendimentos e, sobretudo, pelo gosto pelo

paradoxo (presente talvez nas duas instâncias de Antonioni, embora também colocado lá por Eco e seu amor pelos paradoxos), também porque não há uma diferença tão grande, entre o estudante italiano de 1962 e o chinês maoísta de 1972, pelo menos não como Eco os molda.

De fato, acusações de imperialismo, fascismo, revisionismo e lacaios de Brezhnev à parte, os chineses criticavam Antonioni por apresentar uma visão supra-subjetiva da China, ignorar as realizações políticas e o progresso social, de se concentrar no insignificante, de apresentar imagens principalmente por sua beleza e não o seu conteúdo, de drenar a China das suas cores, do seu brilho e da sua esperança, dos contextos dissolventes, das figuras desamarradas, de favorecer o perene e o tradicional contra o histórico e o novo, de fazer as estruturas mais estáveis, a ponte de Nanking, não segura, frontal ou gloriosa, mas distorcida, assimétrica, desequilibrada, fora do verdadeiro, instável; e embora se pudesse argumentar, como faz Eco, que os chineses haviam interpretado mal as intenções de Antonioni, transformando sua doçura em malícia, suas apreciações em hipocrisia, seu amor em ódio, críticas desse tipo já tinham sido feitas a Antonioni desde seus primeiros anos como crítico de cinema em *Cinema*, se repetiram por quase todos os filmes que ele fez (os chineses foram menos civilistas do que o público de Cannes em 1960, que vaiou e gritou na exibição de *A aventura*) e continuam a ser dirigido a ele hoje.

E não vem apenas de uma esquerda vulgar, ou mesmo de uma direita reacionária. Não há diferença substancial, exceto talvez de tom, entre as críticas chinesas a Antonioni por *China* (Chung Kuo Cina) e as críticas americanas a *Zabriskie Point* (1970). A discussão de Seymour Chatman sobre *Zabriskie Point*, em seu algo indigesto livro sobre Antonioni, poderia ter aparecido facilmente em *Renmin Ribao* e Eco poderia ter escrito um artigo sobre ele, apontando para as confusões, os mal-entendidos, os paradoxos, não agora entre leste e oeste, ou comunista e capitalista, mas América e Europa, ou algo assim, e teria sido igualmente maravilhoso como foram seus outros dois artigos, recheados por uma razão doce. As críticas americanas a *Zabriskie Point*, quase unânimes, eram tão agressivas, tão estúpidas, tão incompreensíveis, tão insultantes e certamente tão vulgares quanto qualquer coisa que os chineses pudessem ter criado.

O PENÚLTIMO ENQUADRAMENTO

Michelangelo Antonioni

Publicado em *Carlo di Carlo*, "Professione: reporter" de Michelangelo Antonioni, Cappelli, Bolonha 1975. Tradução de Aline Leal

O penúltimo enquadramento do filme, que tem cerca de sete minutos de duração, exigiu o uso de uma câmera específica, inventada no Canadá.

Tentei também outros modos de realizar a mesma ideia, mas todos se demonstraram menos práticos e mais elaborados.

O problema era nem tanto sair pela janela, mas percorrer o amplo semicírculo na praça à frente, até voltar para a frente da mesma janela.

Isto foi possível, como disse acima, com o uso de uma câmera montada sobre uma série de giroscópios. Dentro do quarto, a câmera se movia pendurada em um trilho preso ao teto. O operador de câmera a empurrava, com as mãos nas grandes alças curvadas que estão nas fotos.

Quando chegava à grade, surgia o maior problema. A grade era montada sobre dobradiças e abria-se um instante depois que as barras haviam saído dos lados do enquadramento. Obviamente, eu controlava tudo por um monitor instalado, junto com os comandos para o zoom e as panorâmicas, em um furgão. Dali eu dava as ordens ao meu assistente, com um microfone, e o assistente as transmitia aos atores, aos figurantes, aos carros, a tudo que formava o "movimento" da praça.

Por trás do edifício do hotel surgia a haste de uma grua altíssima, com mais de trinta metros, da qual pendia um cabo de aço. Assim que estava do lado de fora da janela, a câmera saía do trilho e, ao mesmo tempo, era engatada no cabo. Naturalmente, ao abandonar um suporte fixo como o trilho para se prender a um mais elástico e móvel como o cabo, a câmera sofria um desvio e balançava, enquanto um segundo operador de câmera, especializado neste trabalho, a pegava. Era exatamente aqui que os giroscópios entravam em ação, neutralizando completamente as oscilações e os desvios.

Onze dias foram necessários para a realização deste enquadramento. Também por causa de outras dificuldades, a primeira de todas o vento.

Era uma época ventosa, o ar estava nervoso, vibrava, anunciando um ciclone que, depois, chegou, destruindo cidadezinhas inteiras. Para funcionar independentemente do tempo, em geral essa câmera opera fechada em uma esfera. Mas a esfera era grande demais e não passava pela janela. Abrir mão da esfera significava expor-se aos imprevistos do vento. Mas eu não tinha escolha. Além disso, eu era obrigado a filmar das 15h30 às 17h, por causa da luz, que em outras horas seria violenta demais. Não posso esquecer que eu partia do lado de dentro, e que a relação de luz interna/externa condicionava a abertura do diafragma de todo o enquadramento.

Outro problema: a câmera era de16mm. Depois de muitas discussões, os técnicos se convenceram a tentar a passagem para 35. No entanto, me pediram para montar uma bobina de 120 metros, que não era suficiente para o comprimento da sequência, como eu a tinha imaginado. Chegar à bobina de 300 metros exigiu uma rearrumação de todo o equilíbrio giroscópico da câmera.

As fotos demonstram bem o trabalho feito por nós para chegarmos ao resultado final.

Uma multidão muito numerosa assistia todos os dias aos nossos esforços. Quando, finalmente, no 11º dia, conseguimos chegar ao fim da primeira das duas tomadas boas, houve um longo aplauso, como acontece em um estádio quando um jogador faz um gol.

O "REPÓRTER" QUE VOCÊS NÃO VIRAM

Michelangelo Antonioni

Publicado em "Corriere della Sera", 26 de outubro de 1975. Tradução de Aline Leal

Confesso que eu gostava dessa sequência, não só porque era interpretada esplendidamente por Jack Nicholson e pelo ator alemão, mas porque, exasperando o tema do filme, dava ao personagem do repórter uma dimensão bem alucinante. Conduzida sobre o fio ambíguo da memória – sabe-se que a memória não oferece nenhuma garantia –, abria ao jornalista Locke algumas frestas oníricas nas quais, para ele, era agradável entrar. O nome de uma mulher desconhecida – Helga – faz aflorar inexplicavelmente entre suas lembranças uma bicicleta vermelha. Helga e a bicicleta nunca se encontraram, mas é justamente nisso que consiste o fascínio do jogo. Para alguém como Locke, que já abdicou da própria identidade para assumir a de outra pessoa, só pode ser excitante perseguir uma terceira. Ele sequer sente a necessidade de se perguntar aonde tudo vai dar.

Eu tinha filmado a cena com movimentos de câmera sinuosos e levemente perceptíveis. Lembrando-me disso agora, parece-me claro que o que eu buscava inconscientemente realizar era o movimento próprio da nossa imaginação, quando nos esforçamos em dar vida a imagens que não nos pertencem, mas que tomamos como nossas aos poucos, as colorimos, damos sons a elas, vislumbres de cor e de som, mas vivos como nossas próprias lembranças. Ou, como os sonhos, que são enxutos e lacônicos de conteúdo, mas riquíssimos de sensações e de pensamentos.

Munique. Uma praça dominada pela abside de uma igreja e pela lateral imponente de outra. Uma praça que poderia parecer uma interna, se não fosse por um som arejado de sinos que se enfraquece à medida que Locke se afasta das igrejas. Começa-se a ouvir um coro de vozes jovens proveniente de outro edifício, levemente perturbado pela vassoura de um gari que se arrasta no calçamento de pedra. Locke para e ouve por alguns instantes, e depois volta a andar. As mãos enfiadas nos bolsos da calça, a camisa desabotoada, ele deixa

que os saltos batam levemente na pedra sem um ritmo preciso. Talvez também esteja procurando um novo jeito de caminhar.

Entra em uma rua. Para diante de uma vitrine instalada em uma janela. Poucos objetos, coisas velhas ou exóticas, sofisticadas. Destacam-se na escuridão da loja como se fossem iluminados por luz própria. Lá dentro há um homem alto e grande, com cerca de 45 anos, um carão infantil muito expressivo. O homem interrompe um gesto ao perceber Locke do outro lado do vidro. Parece reconhecê-lo. Diz, como que para si mesmo: "Charlie". E, então, mais alto, para Locke: "Charlie!". Naturalmente, nenhuma reação por parte de Locke. O homem chama de novo e, desta vez, Locke inclina-se para olhar dentro da loja, de onde vem aquela voz. E vê o homem dirigir-se para a porta ao lado da vitrine, sair à rua e ir ao encontro dele com a expressão feliz de quem tem um encontro tão agradável quanto inesperado. O homem repete, estendendo-lhe a mão: "Charlie!". Locke vira-se, pensando que o sujeito está falando com alguém atrás dele, mas não vê ninguém. Então, um pouco hesitante, também estende a mão, que o alemão aperta vigorosamente. "Mas que prazer… Que prazer! O que está fazendo aqui? Faz séculos que não nos vemos". Tem uma voz robusta, que combina com o físico. Locke observa-o, esforçando-se para reconhecê-lo, mas é evidente que os traços um pouco vulgares daquele rosto são totalmente desconhecidos para ele. E limita-se a dizer: "Estou de passagem…". "Mas que prazer", repete o alemão, "inacreditável… Depois de tanto tempo".

Dá um tapa no ombro esquerdo de Locke e continua a fitá-lo visivelmente submerso por uma onda de recordações. "Temos que comemorar esse encontro. Vamos beber alguma coisa". "Vamos", responde Locke, com benévola resignação. "Como nos velhos tempos", conclui o outro. Vão andando. O passo deles é ágil, juvenil. Depois de um segundo tapa do alemão, Locke responde pegando-o pelo braço. Atravessam uma rua lotada. Em ambos os lados, casas amarelas e cor de rosa. Um ar limpo, sereno. Locke é mais ágil e chega à calçada oposta correndo. Já o alemão hesita, tem medo do trânsito. Locke espera-o e, juntos, entram em uma cervejaria.

É um típico bar bávaro, com decoração pesada. Barris vazios, troféus, objetos de cobre. Rostos entorpecidos pela cerveja. Os copos são enchidos em uma espécie de porão e entregues a garotas que os levam para cima. Uma destas garotas vai ao encontro deles.

O alemão dirige-se a Locke com um tom de vaga cumplicidade: "Campari soda?". "Campari soda", concorda Locke. A garota afasta-se e os dois sentam. O alemão continua a olhar Locke com seu sorriso aberto e um pouco obtuso. Parece realmente feliz de estar ali com um velho amigo. "Bem, como foram as coisas?", pergunta. Locke dá de ombros. O outro continua: "Com todos aqueles seus planos… Dava para ficar louco acompanhando você, sabia?". Ri.

Fala e ri, fazendo barulho. Já Locke mantém um tom pacato, quase como se criasse uma barreira entre ele e o amigo desconhecido. Não se sente mais desconfortável. Aliás, seu constrangimento de minutos antes começa a se desmanchar. Porém, sente que essa é uma experiência que deve fazer sozinho, não na companhia daquele homem. O qual, no meio-tempo, começou a imitar seu velho amigo Charlie, citando com ênfase as frases dele que evidentemente ficaram impressas em sua memória. "Construiremos um mundo novo… O espírito humano está pronto para ser livre… Me lembrarei disso para sempre". Locke evita olhá-lo.

A poucos metros dele, na escada que leva ao andar de cima, veem-se as pernas de quem sobe. O ruído dos passos nos degraus de madeira tem um curioso ritmo militar. Locke desvia o olhar dali também e o leva para fora, para além das vidraças, na animação da rua. É uma rua despreocupada. É de manhã. O alemão quebra o silêncio: "Nada de filhos?". "Não. Adotei um, mas não deu certo". "Você sempre dizia que não teria filhos". Locke vira-se para olhá-lo. "Não me lembro de alguma vez ter dito uma coisa dessas", observa pacatamente. "Mas eu, sim", insiste o alemão. Enquanto isso, tira uma fotografia da carteira. "Os meus cresceram, sabe?". Põe a foto na mesa em frente a Locke. "Esta é Maria… E este é Heinrich. Heinrich é fanático por música pop". Locke dá uma olhada na foto por educação. A garota chega com os Campari. Ambos tomam um gole.

Após colocar o copo na mesa, o alemão muda literalmente de expressão. Torna-se malicioso, alusivo. Deixa que se passem alguns segundos antes de dizer: "Você se lembra de Helga?". Locke sorri. Agora está começando a se divertir. "Helga? Que nome". "Ela se casou. Lembra-se do policial? Com certeza ele teria me prendido se não fosse você… E tudo teria sido descoberto, meus tráficos, minhas pequenas aventuras. Tudo. Agora ela se casou. É uma dona de casa.

Locke acende um cigarro, para reagir a uma sutil tristeza que o acomete. Depois de um momento começa a falar, ainda de voz baixa: "Pois é. É curioso como as pessoas se lembrem de certas coisas e se esqueçam de outras. Se, de repente, nos lembrássemos de tudo o que esquecemos e nos esquecêssemos de tudo o que lembramos, seríamos pessoas completamente diferentes.

O alemão faz um ar de aprovação, sem ter entendido bem. E muda de assunto. "Lembra a música que cantávamos?". "Não, acho que não…". O fato de que Locke não lembre e ele, sim, parece dar ao alemão certa satisfação, tanto que começa a cantarolar, mexendo a mão ao ritmo da melodia. "*Living doll… A walking talking living doll…* Lembra?". "Me lembro de uma bicicleta que eu tinha. Vermelha", responde Locke. O alemão se anuvia. "Uma bicicleta? Não, estou falando de… quando ficávamos juntos". Locke torna-se cada vez mais irônico. "Quando ficávamos juntos? Como era?".

O alemão, agora, parece consternado. Olha Locke bem nos olhos, demoradamente, com um espanto que dá a entender que a dúvida atroz do equívoco lampejou em sua mente, embora tenha sido repelida depois. Locke está imperturbável, e o alemão não encontra nada melhor para fazer do que soltar uma gargalhada estrondosa que se apaga devagar, sincronizada com o balanço de sua cabeça. Locke também ri. "Helga", murmura, "que engraçada ela devia ser!". "Ah, sim", o alemão lhe faz eco.

Mais um silêncio. O alemão termina de beber e depois tamborila os dedos na mesa. É ele quem está constrangido agora. Pouco depois levanta-se dizendo: "Tenho que ir… O trabalho, sabe". Procura o dinheiro no bolso para pagar a conta, mas Locke o detém. "Não, não… Deixe comigo". O alemão suspira, quase para evidenciar seu pesar por ter que ir embora. "Então… Venha me visitar de novo", diz. Locke faz sinal que sim. O outro caminha para a saída. Atravessa a sala que, no meio-tempo, quase se esvaziou, chega à vidraça, vira-se. Locke responde ao seu cumprimento balançando a mão. "*Goodbye*", diz em voz baixa. Mas o alemão não pode ouvir, já está na rua, concentrado em captar o momento certo para atravessá-la.

Locke abaixa a cabeça e olha nos copos o resto dos Campari soda.

"Sempre achei que roteiros são páginas mortas. Até escrevi isso. São páginas que pressupõem o filme e que, sem o filme, não têm razão de vida.

Sequer têm um valor literário. A sequência que segue não foi inserida em Profissão: Repórter por motivos de metragem. Portanto, não haveria nenhuma razão para publicá-la. Salvo o fato de que eu a filmei, é, logo, uma sequência que existe em algum lugar, dentro de uma caixa no fundo de algum depósito, e existe na minha memória e na de quem a viu projetada, de quem a editou comigo, por exemplo".

DAVID E MICHELANGELO

Enzo Ungari

Publicado em *Gong*, março 1975
Tradução de Aline Leal

Um branco, ao volante de um jipe maciço, para em um tórrido vilarejo africano. O homem procura algo, pergunta onde é a cabana do costureiro, em uma língua que não é a sua. A linguagem ainda está, com o mundo lá fora, fora de quadro, mas a cena é cheia de gestos que tomam imperiosamente o lugar das palavras: mãos ossudas contra lábios enrugados, estalos de dedos, mudos pedidos de cigarros, olhares aquosos de velhos, corridas de crianças. Assistimos a permutas secas e sibilantes, uma pré-história do valor de troca: assim como a palavra, o dinheiro ainda deve chegar; irromperá no filme muito mais tarde, dentro de uma igreja de outro mundo. O branco sai da penumbra da lojinha do costureiro, guiado por um menino. Um cortejo de figuras esguias e morenas o conduz de um lado para outro, até o deserto, em busca de um grupo de guerrilheiros.

"Eles têm armas?", pergunta o homem no último trecho do caminho pelo qual o conduz. É uma das incontáveis perguntas que fará ao longo deste filme de respostas, mas nós a guardamos na memória porque descobriremos em seguida que será justamente ele que obterá as armas das quais, agora, pergunta sobre a existência. Mais tarde, sua solidão se tornará mais essencial: o jipe inclina-se para um lado, os pneus cobrem-se de areia, ele solta um grito terrível e cai na areia. Passa-se mais tempo, e o vemos arrastar-se para um hotel docemente imundo, verde e branco, onde se hospeda, naquele lugar do fim do mundo. De pé em um corredor, olha para a câmera, desesperado. Depois descobre que outro homem, branco como ele, inglês como ele, parecido com ele feito o reflexo de um espelho antigo, dotado de seu mesmo nome, David, morreu em um quarto semelhante ao seu. Arrasta-o para seu próprio quarto, troca as roupas e, usando a camisa azul do cadáver, vai anunciar a própria morte ao atônito *boy* do hotel. David Locke, profissão repórter, cansado da vida, do passado, do ofício, sequer tem que trocar de nome para

viver a desesperada ilusão de poder ser outro, diferente de si: torna-se David Robertson, homem de negócios. No meio-tempo, a palavra entrou no filme, entregue a um gravador, e reativa a memória: os dois David, o verdadeiro e o falso, o repórter e seu sósia, o homem e seu reflexo, conversam no terraço do hotel. "Eu prefiro os homens às paisagens", diz David. "Existem muitos homens que vivem no deserto", responde David. David, o repórter, é pessimista e desiludido como outro repórter excepcional, o autor do documentário *Chung Kuo* – China. Ambos estão às voltas com gestos, olhares, sorrisos e recusas enigmáticas. "Como conquistar a confiança deles?", pergunta David. "O senhor trabalha com palavras, imagens, coisas vagas. Já eu trabalho com mercadorias", responde David. Mas o repórter, embora seja um homem sem qualidades, é cheio de talentos; o mais notável é "um espírito de observação realmente extraordinário", para citar as palavras de seu produtor, pronunciadas durante uma transmissão televisiva que o celebra. É outro ponto que une a "criatura" e o "criador". E todas as ações de David, que levam à ideia de viver atuando, e de atuar vivendo, parecem-se com as modalidades com as quais se constrói um filme de ficção: tomar o lugar de outro, representar uma existência que não é a própria, projetar-se nela para se compreender, perder-se para se reencontrar, pôr em crise a identidade para reafirmá-la. David torna-se um traficante de armas. David se cansou de filmar a morte dos outros, protegido pela objetiva; vai para a frente dela e põe em cena a própria morte, tentando fazer da nova vida uma obra-prima. À medida que o *filme de David* torna-se mais invasivo (um filme-verdade, improvisado dolorosamente sobre a história de outro, conduzido a partir do mais essencial dos roteiros, a agenda dos encontros do traficante morto), o *filme sobre David* retira-se, dissimula-se preguiçosamente entre as dobras do primeiro. *Profissão: Repórter* contém pelo menos três filmes: o de David, um *filme de aventura* como vemos muitos, a obra de alguém que "aceita demais", para usar as palavras de sua esposa; aquele para David, realizado por seu amigo produtor utilizando as partes do repórter; aquele sobre David, o filme definitivo que contém os outros dois e entra constantemente em jogo e em relação com eles, *a aventura de um filme*. Naturalmente, as coisas não são tão simples.

Assim como existem dois David diante da câmera, existem dois Antonioni atrás dela: um *director* tragicamente obrigado a narrar uma

história, a usar galãs, corajosamente decidido a fazer o que David, quando era um repórter, limitava-se a sofrer passivamente, "as regras do jogo"; e um *documentarista* didático, talvez o maior que o cinema nos tenha dado até hoje (com Robert Flaherty, Dziga-Vertov e Jean Rouch), que filma os homens como paisagens e as paisagens como homens, o cinema da realidade e a realidade do cinema. Em todo caso, o filme do velho repórter e o do novo repórter entram em curto-circuito (na cena da entrevista com o feiticeiro, uma auto-crítica genial e uma resposta dialética "chinesa" aos detratores de *Chung Kuo – China*): se David cuida do que dizer e do que fazer, Antonioni tem a responsabilidade de interrogar-se e de mostrar o *como* desse dizer e desse fazer.

Este filme (o entrelaçamento destes filmes) parece-se com um anel de Moebius, uma figura que abole o *dentro* e o *fora*, convertendo-os em um *continuum* espaço-temporal, de acordo com um procedimento utópico que regula o penúltimo enquadramento do filme: uma cura esplêndida e terrível daquela neurose do cinema moderno que responde pelo nome de plano-sequência. Mas vamos em frente. David reencontra uma mulher que tinha entrevisto em Londres, sentada em um banco e perdida na leitura de um livro como uma garota de Jacques Rivette, uma Céline ou uma Julie que já atravessou o espelho (*Profissão: Repórter* é cheio de espelhos, velhos e crianças). Viajam juntos, pela Espanha, por exemplo, perseguidos por agentes secretos como em um romance de Conrad, por policiais-centauros como em um filme de Cocteau, através de uma paisagem que antigamente foi a dos quadros de Velázquez (quando pensamos neste filme, não existem outros; como nos parece delicadamente presunçoso e vazio o Godard de *O demônio das onze horas*!). O herói e a heroína param em um restaurante, almoçam protegidos por portas de cristal, suas conversas se entrelaçam com as conversas de um homem de negócios sombriamente poético, são interrompidos pela chegada de um garçom: há um policial do lado de fora esperando por eles, seu carro tem que ser escoltado para a cidade.

David, agora, tem todos atrás de si: não apenas o produtor, mas também a esposa, além dos agentes da anti-guerrilha. Começa a ficar cansado, toda a responsabilidade da história pesa sobre ele e o esmaga. Sente vontade de parar em algum lugar. Mais tarde entra em um túnel…

No entanto, não são nada além de imagens de cinema, a trapaça de uma trapaça, tão parecida com a identidade fictícia que o homem se concedeu. Truques, violações, mentiras, trocas de pessoas, regulam tanto a aventura do filme quanto a do personagem. Mas o fim se aproxima. O anel de Moebius se prepara para tornar-se o Aleph tecnológico do genial plano-sequência do Hotel de la Gloria.

"Do que está fugindo?", perguntara a garota, olhando David, que dirigia o carro. "Vire-se e olhe para trás", responderam a ela David Locke-Robertson e Michelangelo Antonioni. O primeiro fugia do vazio que a aleia dupla de árvores sugeria. O segundo preparava um movimento mais impossível e radical, o da evasão de uma *perspectiva* que sempre foi a dor e o prazer de seu cinema, a mesma perspectiva que tinha enlouquecido Paolo Uccello e que *Profissão: Repórter* explora, até destruí-la, nos sete minutos do pré-final, com a mesma violência do tríptico da batalha de São Romano. Alguns instantes antes de seu encontro com a morte, em um quarto do Hotel de la Gloria, David pergunta à imagem da garota refletida no espelho: "O que você vê?". "Um menino e uma velha, que estão discutindo sobre qual caminho tomar", é a resposta. Logo depois o filme conclui o próprio caminho, redistribuindo no espaço de um olhar circular todos os personagens que, por duas horas, foram tocados, perseguidos, afastados. Este plano-sequência não é somente uma extraordinária performance técnica, que se tornou possível pelo conhecimento dos filmes "conceituais" de Michael Snow e por alguns aparatos eletrônicos moderníssimos que descaracterizaram o papel tradicional do operador de câmera, mas o sentido último de todo o filme, que para de ser o olhar sobre uma aventura para tornar-se a aventura de um olhar.

O autor de *Profissão: Repórter* definiu sua obra como "um filme intimista de aventuras": esta aventura íntima é a peregrinação de seu olho anti-humanista.

Este último trabalho de Michelangelo Antonioni é um filme perturbador, no sentido que produz um movimento vertiginoso dentro da cena do cinema industrial. Se aparece para nós sujo e impuro, cheio de detritos e escórias, isto é a consequência inevitável de sua natureza peculiar: de tanto vasculhar, remover e cavar no pântano das retóricas cinematográficas, o filme, depois de reemergir, conservou cicatrizes e estrias, as algas e os filamentos da matéria turva

que remexeu. Por isso seus lampejos são ofuscados por uma pátina, a mesma gosma que envolve uma concha à beira do mar, ou um diamante em uma lata de lixo.

Por outro lado, sua impureza, unida à qualidade singularmente granulosa da fotografia, só faz inaugurar uma galeria de atributos que lhe são próprios, como a aspereza dos blocos espaço-temporais que o compõem como tijolos de uma arquitetura evidente, e a homogeneidade profunda do som que o atravessa. O que *Profissão: Repórter* afirma (até enjoar os espectadores idealistas que se sentem, com todo o direito, profundamente traídos por alguém que consideravam injustamente seu autor por excelência) é seu caráter obstinadamente material, seu aderir tão profundamente a si mesmo a ponto de fazer do próprio processo de fabricação a única coisa persistente, justamente onde todo o resto, a partir da história que é contada, é efêmero e evasivo (mecanismo que regula as obras de outros dois grandes "autores policiais", a quem Antonioni, por motivos diferentes, une-se depois deste filme: Carlo Emilio Gadda e Jorge Luis Borges). O próprio David Locke não é ninguém além de um passageiro (como destaca o título inglês do filme, *The Passenger*), e este princípio de impermanência acomete seu parceiro, David Robertson, e os outros personagens.

Vamos parar por aqui.

FUGA INÚTIL DA PRÓPRIA PRISÃO

Lino Micciché

Publicado em *Avanti!*, 16 de março de 1975. Tradução de Aline Leal

"Antonioni – escreveu Alberto Moravia na época de *A Noite* e *O Eclipse* – é parecido com certos pássaros solitários que só têm um verso para cantar e o ensaiam noite e dia. Através de todos os seus filmes ele nos deu este seu verso, e apenas este"; ou seja, saindo da metáfora, "uma única, mas profunda nota: a aridez das relações, a brutalidade da vida moderna, a desolação do destino humano". A definição moraviana parece sumariamente exata, mesmo à luz do mais recente filme de Antonioni, *Profissão: Repórter*, e, aliás, certamente aparece, como um "único verso", mas não já repetido de filme em filme, e sim composto pelos vários filmes e, portanto, em cada um deles sujeito a sucessivos desenvolvimentos, dificilmente divisível nos vários componentes e, logo, apreciável apenas diacronicamente. Mesmo diante da realidade chinesa, embora tão densa e cheia de novidades e diversidade, o discurso de Antonioni continuou a ser (e não podia não ser: é este pequeno detalhe que os polemistas de Pequim deixaram escapar totalmente, antes e depois de terem visto *Chung Kuo*), uma iteração e uma variação daquele "único verso": a indecifrabilidade do real, o mistério de um gesto, a impenetrabilidade de uma alegria, a incomunicabilidade de uma dor, a ilegibilidade de uma comunicação, a insuperabilidade da solidão.

Em *Profissão: Repórter*, portanto, o espectador não topará com um discurso substancialmente diferente daquele que, até agora, caracterizou a produção de Antonioni de *Crimes da alma* (1950) a *Zabriskie Point* (1970). Mas este discurso sai dele igualmente enriquecido, como pode sair enriquecido qualquer um que tenha olhos para ver e ouvidos para ouvir para além das "aparências" do filme.

[...] O filme antonioniano no qual *Profissão: Repórter* faz pensar mais imediatamente é *Blow-up – Depois daquele beijo*, isto é, o filme que sob muitos aspectos ainda é, para nós, a obra-prima do diretor. Tanto em um quanto em outro, a escalada do protagonista, através

do qual o diretor deixa vazar, para utilizar uma fórmula, o próprio "sentimento da realidade", é já o primeiro, explícito, indicador do discurso: assim como o Thomas de *Blow-up* é um fotógrafo, ou seja, uma pessoa que, por profissão, deve ter uma relação objetiva com a realidade, fixando os dados concretos dela, também o David de *Profissão: Repórter* é um jornalista, isto é, um homem que por profissão investiga e descreve "situações reais", tenta recolher informações e comunicar o sentido das coisas. A diferença entre os dois – uma das muitas, que fique claro – é que a *mise en situation* de David começa onde a de Thomas se conclui. No fotógrafo de *Blow-up*, a indecifrabilidade do real era, de fato, o dado terminal ao qual ele chegava: depois de ter se iludido de que podia fixar as coisas como haviam acontecido (o cadáver primeiro fotografado e depois desaparecido), Thomas se rendia diante da ambiguidade da realidade, percebendo o quanto eram tênues os limites entre o que poderia ter sido e o que talvez (não) tenha sido, até que (na sequência final do filme: a célebre partida de tênis em mímica) realidade e irrealidade se confundiam. No jornalista de *Profissão: Repórter*, o não-conhecimento da realidade é, por sua vez, o ponto de partida, reforçado pela tentativa inútil de David de entrar em contato com os guerrilheiros, pela mudez de seus interlocutores, pela presença dos soldados do governo no deserto (quase uma barreira intransponível contra a possibilidade de conhecer), pelo seu ato de perder-se no meio da areia, e pelo próprio deserto: um horizonte homólogo onde é impossível distinguir as direções a tomar, os caminhos a seguir, os mesmos objetos a decifrar. […]

É, portanto, esta a deixa inicial do filme: a consciência do protagonista de viver uma relação ilusória com a realidade, de não ter os meios (culturais e humanos) para saber lê-la, ou, melhor, até mesmo para identificar seus dados. Daqui deriva a decisão de apagar a própria identidade, de eliminar o próprio passado e o próprio presente, e de viver (ou de tentar viver) a vida de outro, um futuro diferente daquele estabelecido. *Profissão: Repórter* é justamente a história de uma impossibilidade: aquela, ilusória, de eximir-se do próprio papel, de invalidar-se desidentificando-se, de anular-se aceitando e vivendo outra história. Em primeiro lugar, não basta comportar-se como outro para ser outro: realizar as mesmas ações que este realizaria (ir aos compromissos dele) não desfaz nossa primeira realidade

(que, no caso de David, continua a persegui-lo sob as aparências da esposa Rachel e do amigo Knight, que acreditam que perseguem Robertson, mas, na realidade, fazem parte do destino de Locke). Em segundo lugar, comportar-se como o outro poderia se comportar significa aceitar as incógnitas de sua vida, viver seu destino (que é morrer) sem que, por isso, seja nosso. Porque – como diz o relato de David sobre seu conhecido cego que, ao voltar a enxergar, no primeiro momento achou que via, depois se recusou a olhar, e, portanto, morreu desesperado pelo que via e pelo que não podia mais imaginar – nossa cegueira é total: não é que não saibamos ver a nós mesmos e a nossa realidade, mas não sabemos (não podemos) ver em absoluto. O "mundo como ele é" nos assusta, é hostil, incognoscível. E ninguém pode iludir-se de se eximir da própria "cegueira" sem pagar com outras incógnitas a própria ânsia de "ver": quem sai da própria vida falsa morre por ter ousado desejar a verdade.

E, aliás, qual é a verdade? O discurso antonioniano não acomete apenas a vida, o lado existencial do viver e do querer (e não poder) conhecer. Mas o próprio cinema. O já citado penúltimo enquadramento (precedido por um diálogo significativo entre David e a garota, que é uma troca de informações sobre as aparências do real: um menino e um velho que discutem, um homem que coça o ombro, uma criança que joga pedras, e muita poeira) está longe de ser apenas uma (no entanto, admirável) "execução impecável": é a relação entre realidade e representação que Antonioni põe nele em discussão. Enquadrando a janela como uma tela dentro da qual "acontecem fatos" e guiando a câmera para fora da janela, como se abolisse a representação e se aproximasse gradualmente e majoritariamente dos "acontecimentos" – tudo isso em um "plano – sequência" que, portanto, abole qualquer simbolização da duração real, identificando-se com isso – Antonioni parece querer reforçar para nós, ao mesmo tempo, a ilusoriedade e a impotência do cinema. Em poucas palavras, a câmera nunca estará, para usar um termo zavattiniano, "no local do crime": o "crime", ou seja, o acontecimento verdadeiro, em relação ao qual o que conseguimos captar do real é puro epifenômeno, está sempre em outro lugar: talvez atrás da câmera que contempla outras coisas, talvez diante da câmera que, embora enquadrando o real, não sabe nos dar a verdade. Assim, não veremos o momento da morte de David, que é, afinal, o que encerra existencialmente

sua vida e lhe dá um sentido ético. Do mesmo modo, veremos e não entenderemos a recusa em reconhecê-lo de Rachel e a aceitação da garota em tomá-lo por outro, que é, afinal, o que encerra socialmente a vida de David e lhe dá um sentido histórico.

Assim como o fotógrafo de *Blow-up* com sua objetiva, conseguiremos no máximo registrar, certamente não penetrar, o mistério das coisas. *Profissão: Repórter* é justamente a radiografia pessimista da impossibilidade de cada um de mudar o próprio destino individual, da impossibilidade de todos de captar o sentido daquele cativeiro e da inútil fuga dele.

Se este 13º filme antonioniano fosse apenas aquela variação sobre o tema da impotência existencial que em parte é, poderíamos nos limitar a defini-lo como mais um esplêndido exemplo de lancinante e dolorosa destruição da razão narrado em conformidade com aquele sentido da morte que parece caracterizar a consciência de si da burguesia do nosso século. Mas Antonioni eximiu-se dos riscos de um discurso cheio de pura cobiça autodestrutiva, dando-lhe a consistência crítica e distanciada de um discurso sobre a própria condição do discurso, ou seja, sobre a incapacidade do cinema de representar exaustivamente o mistério da vida. E nisso, ou seja, neste querer e saber dar a ele uma imagem tão objetiva do próprio extremismo subjetivista, ele nos parece hoje – entre os "grandes" autores do cinema italiano – o mais avançado, o mais consciente e, novamente, o mais moderno.

Claro que o esforço de manter continuamente a duplicidade dialética da representação, de evidenciar "objetivamente" a paradoxalidade "subjetiva" do mistério, de comunicá-lo ao espectador como "jogo" dramático, exorcizando, ao mesmo tempo, seu envolvimento acrítico, foi feito às custas de riscos consideráveis. Antes de tudo, e contrariamente ao que em geral acontecera desde *A Aventura* até *Blow-up*, Antonioni, aqui, evitou cuidadosamente – a nível estrutural – a angulação preciosa para ele do "ponto de vista do personagem": tempo e espaço são uma *vivência* da câmera e não dos protagonistas, e mesmo nos *flashbacks* é quase sempre abolido qualquer mecanismo psicológico que os motive e os "explique. Portanto, interrompendo uma praxe que havia caracterizado especialmente filmes como *O Eclipse* e *O deserto vermelho*, Antonioni inverteu – a nível de estilo – a tradicional relação entre "coisas" e "personagens": aqui, com muita

frequência, a passagem dos objetos às pessoas e muitos movimentos de câmera acabam sendo aparentemente inexplicáveis, são motivados pela necessidade de partir da realidade objetal exatamente para reforçar o desvio com o "jogo" dos personagens. Enfim, ao quebrar definitivamente todo ilusório "efeito de realidade" (que, por sua vez, era dominante ainda em *Blow-up*, embora já parcialmente em crise), o diretor – operando a nível narrativo – encheu o filme de "fabulosas" coincidências: vale por todas a verdadeira epifania do ônibus, sutilmente evocada por David para a garota.

Acreditamos que, a partir de exigências semelhantes, nasça também o encerramento da parte central da história, entre os grandes e longos parênteses do estupendo início e do, mais estupendo ainda, final. No centro, de fato, a história procede completamente de modo horizontal, e a peregrinação de David é construída por sucessivas agregações, homólogas no tom e iterativas no sentido, como para comunicar o cativeiro do personagem, que escolheu para si um destino diferente, mas, uma vez realizada a escolha, só pode deixar-se levar passivamente. Mas, aqui, Antonioni sem dúvida pagou o risco escolhido, já que, em relação às duas fascinantes dinâmicas, inicial e final, esta parte é como se fosse atenuada e caracterizada mais pela justaposição de variantes de episódios sobre o tema do que por uma verdadeira e constante necessidade narrativa.

De todo modo, *Profissão: Repórter* é um dos melhores filmes de Michelangelo Antonioni. Ele confirma não apenas a estatura de seu autor, mas, também, a fecundidade de um caminho solitário, pouco suscetível aos modismos, relutante às chantagens de conteúdo, resistente na própria coerência fechada, com a qual este "pássaro solitário" sabe nos dar, continuando a cantar (mas também a enriquecer) seu "único verso", um pingo da sua e da nossa verdade.

QUASE UMA CONFISSÃO

Michelangelo Antonioni

Publicado em Gianni Massironi (ed.), Il mistero di Oberwald, ERI, Turim 1980. Tradução de Aline Leal

Depois de anos pensando nisso, finalmente fiz um filme com as telecâmeras. Intitula-se *O mistério de Oberwald* e foi tirado de um drama de Jean Cocteau baseado, por sua vez, distantemente, na história de Luís II da Baviera e na da imperatriz Isabel da Áustria. Cocteau misturou-as inventando, do início, uma terceira história que, se não tem o fascínio inquietante das outras duas, possui a ambição, declarada pelo próprio Cocteau, de unir o "drama humano" e o "grande papel". Foi, de fato, escrita expressamente para dois atores: Edwige Feuillère e Jean Marais.

Por que esta escolha? Não é uma escolha, é um acaso. Pode-se até fazer ironia sobre isso e dizer que o "mistério" está em por que eu fiz este filme. Realmente é a primeira vez que eu me arrisco em um drama com cores foscas e o impacto não foi nada brando. Digamos que dei o meu melhor para suavizar o impacto.

Antes de tudo desvinculei a história de qualquer ligação histórica, deslocando-a no tempo. O figurino é testemunha. Estamos em 1903, em um reino não identificado. Em segundo lugar, modifiquei o diálogo. Com a ajuda de Tonino Guerra encurtei-o e tirei a ênfase que Cocteau tinha colocado nele.

Mantive-me, então, diante desta matéria em uma posição de distanciado respeito, procurando ao mesmo tempo evitar que a minha natureza de diretor fosse aniquilada. Espero que algum eco desta natureza apareça aqui e lá. Não quero defender Cocteau, que considero um escritor genial, excêntrico, mas limitado e distante do gosto literário moderno. E, mesmo assim, um ar de atualidade percorre este seu drama. Lógico que eu tentei salientá-la, sobretudo adotando uma terminologia que vagamente evocasse as tristes notícias de nossos dias. Palavras como anárquico, oposição, poder, chefe de polícia, companheiro, grupo, pertencem ao nosso vocabulário cotidiano. É verdade que o final da história é

o que de mais romântico se pudesse imaginar, mas isso faz parte da estilização e formalização do gênero melodramático ao qual Cocteau quis permanecer fiel.

Meu distanciamento, portanto, estava plenamente justificado. Mas esta justificativa traz consigo – agora, enquanto escrevo – uma confissão. Que sentimento de leveza provei diante daqueles acontecimentos sem a complexidade do real à qual estamos acostumados. Que alívio fugir da dificuldade de um empenho moral e estético, do obsessivo desejo de expressar-se. Foi como reencontrar uma infância esquecida.

Mas tem mais. Justamente esta posição me permitiu dedicar uma maior atenção aos problemas relevantes no meio técnico. O sistema eletrônico é muito estimulante. Parece uma brincadeira. Colocam você diante de uma console cheia de botões com os quais você pode acrescentar ou tirar cor, intervir na qualidade e nas relações entre as várias tonalidades. Podemos obter também efeitos proibidos no cinema normal. Ou seja, você percebe logo que não é uma brincadeira, mas um novo modo de fazer cinema. Não o da televisão, do cinema. Um modo novo de usar, finalmente, a cor como meio narrativo, poético.

O problema da cor no cinema, em si, não existe. Existe como sempre o cinema do qual faz parte o problema da cor. Acontece com muita frequência que, pouco acostumados a olhar para a cor como parte integrante do filme, ela seja considerada algo adicional ou, até mesmo, marginal. Os produtores estão acostumados a ler os roteiros *em preto e branco*, os próprios roteiristas na maioria das vezes escrevem prescindindo das cores. Um roteiro, portanto, pode ser feito indiferentemente, de acordo com a opinião comum, em preto e branco ou em cores.

Com as telecâmeras a questão nem existe. A televisão é em cores. Diante de uma pequena tela em preto e branco o telespectador sabe, ou sente inconscientemente, que tem um defeito. Tendo em mãos as telecâmeras, parte-se do pressuposto que sendo instrumentos que reproduzem com absoluta fidelidade ou, querendo, com absoluta falsidade, a cor, é nisso que se precisa pensar para unir as imagens relativas à história que se quer contar.

No que me diz respeito, acho que acabei de começar a arranhar a gama riquíssima de possibilidades que a eletrônica oferece. Outros

poderão fazer mais. Uma coisa eu posso dizer: a fita magnética tem tudo para substituir a película tradicional. Não se passará uma década e isso acontecerá. Com grande vantagem para todos, econômica e artística. Em nenhum outro campo como o da eletrônica, poesia e técnica caminham de mãos dadas.

O MISTÉRIO DE OBERWALD: UM NOVO MODO DE FAZER "CINEMA"

Gianni Massironi

Publicado em G.M. (ed.), Il mistero di Oberwald, ERI, Turim 1981, pp. 9–12. Tradução de Aline Leal

O mistério de Oberwald, de Michelangelo Antonioni, é um filme feito com telecâmeras e fita magnética e, depois, passado para película através de um procedimento a laser.

"Realmente – disse Antonioni em uma entrevista – o que sempre me interessou no cinema foi fazer experimentos: no conteúdo e também na técnica". Se, como diz Roland Barthes, o autor, assim como o utopista, busca decifrar em pontos precisos o "novo mundo", o novo está inteiramente aqui, neste detalhe "técnico".

A passagem na realização de um filme da película para a fita magnética, da imagem imediatamente visível em fotograma ao invisível da fita que, para ser vista, requer a mediação de um equipamento, é o sintoma de uma transformação profunda. Vamos tentar colocá-la em foco.

Até os anos 1950, o universo cinema tinha, no Imaginário dos povos das diferentes nações, uma posição dominante e exclusiva: todas as outras formas de reprodução técnica da realidade lhe estavam subordinadas. Desde então, paralelamente ao cinema, desenvolveu-se um sistema que, justamente por estar constantemente, cotidianamente presente, passa despercebido: a televisão. Este novo sistema, que silenciosamente ganhou espaço, difundiu-se em todo o mundo até o momento em que, já "gigantesco", colocou claramente em crise o outro: o cinematográfico.

O "gigantesco" é justamente aquilo que, através do qual, o quantitativo constitui-se uma própria qualidade. Por trinta anos, na tecnicidade do equipamento televisivo, esta qualidade acumulou-se burocraticamente, a ponto de constituir uma "reserva" significativa. "Reserva" é o que se guarda para depois ser utilizado.

Como fica claro também nas palavras de Luciano Tovoli, diretor de fotografia, na entrevista que segue, na televisão os meios "técnicos" estavam ali havia tempos, mas ninguém pensava em explorar suas potencialidades, utilizá-los plenamente.

O primeiro que vai buscar na "reserva" é um autor: Michelangelo Antonioni. Já nos anos 1960, Antonioni havia sutilmente realizado algumas transgressões: em *A Aventura*, superou os 180° da linha imaginária, em *Deserto vermelho* pintou gramados e árvores.

Reencontramos a transgressão, no início dos anos 1980, em *O mistério de Oberwald*. Reencontramos, mas em um contexto profundamente mudado.

Característica fundamental do cinema é a de variar continuamente o ponto de vista e a prospectiva da câmera. Isso permite dar "informações" através da imagem, e não com a palavra, como acontece na cena teatral.

A retórica que o cinema, em especial o cinema hollywoodiano de Griffith em diante, constituiu, sempre buscou manter a linha imaginária, aquela linha que permite fundir o espaço da ação do filme com o espaço do espectador no cinema.

No dispositivo cinematográfico, a coincidência da tela com a linha imaginária tem uma dupla função: torna compreensível ao público o espaço da ação e, ao mesmo tempo, assegura ao expectador na sala um lugar, já predisposto para ele.

A crise do universo cinema é a crise não somente de um sistema, mas também do elemento limite de sua tecnicidade: a linha imaginária.

A superação dos 180° da linha imaginária "desorganiza" este sistema em seu ponto terminal: o telão.

Para um autor como Antonioni, que já havia transgredido este tabu nos anos 1960, permanece o problema de situar este "além" da linha imaginária.

Onde se encontra? Em *A aventura*, o espaço "além", ainda que seja um espaço não natural, incôngruo com as retóricas cinematográficas, "volta" à tela.

Nos anos 1960, torna-se "impossível" colocar em crise a tela por parte do autor. Sua tensão subjetiva pode somente "antecipar" o problema esperando que as transformações do social e do sistema da informação a tornem real.

Desde então, o crescimento da televisão e do dispositivo correspondente modificou todas as relações dentro deste espaço. Em especial "a simultaneidade" das filmagens televisivas e a "multiplicação" dos pontos de vista articulam em modo muito mais complexo

o espaço da reprodução técnica, e anulam a necessidade da linha imaginária.

A anulação é análoga àquela produzida em arquitetura pelo movimento moderno, que anula a divisão interno-externo abolindo a parede cega e substituindo-a pelo vidro transparente.

O que permanece fixo nesta complexa transformação é a tela e o controle do espectador diante da tela, que é assegurado, de todo modo, a montante do dispositivo, por um equipamento programado.

É deste nível que provém a "estabilidade" do espaço com que o expectador toma contato. Uma estabilidade que cresce com a introdução da cor.

A televisão em cores modifica a relação com a cor. A cor, de fato, não é mais algo "a mais", objeto de contemplação desinteressada. Agora faz parte do corpo: certificado da realidade do acontecimento que é reproduzido, de sua naturalidade-verdade. A televisão, hoje, é em cores.

Quando a cor da televisão faz parte do corpo e é certificado da realidade do acontecimento reproduzido, começa a fazer sentido distanciá-la da imagem.

"Se hoje ainda existe a autobiografia, é na cor que podemos encontrá-la", disse Antonioni falando de *Deserto vermelho*.

A afirmação vale ainda hoje e é mais iluminadora se pensarmos que o autor, falando de si, contemporaneamente fala do mundo, do seu mundo, o mundo do cinema "em crise" e em transformação.

Em *Deserto vermelho*, Antonioni pintou a realidade. Em *O mistério de Oberwald* intervém na reprodução da realidade.

A cor em *O mistério de Oberwald* é modulada eletronicamente. Entalha uma parte da imagem. O corpo da imagem, em vez de ser natural, unitário, todo preenchido e do mesmo tom, apresenta, em alguns pontos, descontinuidades.

Inserindo na continuidade de *Oberwald* momentos de descontinuidade – os efeitos de cor – Antonioni cumpre uma operação de corte que perturba a totalidade do "real cinematográfico".

Quando o efeito aparece, diminui a confiança ingênua na reprodução do real, emerge um mistério: o mistério "presente" de uma técnica que se acumulou e "fala". Fala de si, mas, ao mesmo tempo, também do outro de si, de uma subjetividade que se utiliza desta "técnica" e indaga sobre seus limites.

As flores do campo que mudam continuamente de cor e passam por toda a gama do arco-íris, esta perturbação de verossimilhança não é silenciosa. Ela fala.

A cor fala.

Fala de um "além" que emerge dos buracos abertos na superfície unitária da imagem pela cor que, se muito viva, "fura" a superfície da tela ou "desmonta" os contornos das figuras.

Os efeitos de esburacamento e de embaçamento dão conta daquele espaço, daquele "além" que a transgressão da linha imaginária começara a assinalar.

A manipulação eletrônica da cor dá espetáculo da própria cor. A exibição do efeito provoca espanto. Mistério. É a prática da "maquiagem", que o meio eletrônico facilita, a prática que produz o espanto, a admiração dos primeiros espectadores no cinema.

Pela primeira vez, esta prática permite subtrair não apenas o fundo, mas a própria cor dos objetos, até mesmo o próprio corpo. Da janela do castelo, um raio de lua avança pelo chão e apaga o corpo da Rainha adormecida próxima ao fogo da lareira. É uma clamorosa inversão de tendência.

Em seus filmes, Antonioni sempre perseguiu a tentativa de "dar espaço": a presença do ator e de seu movimento além do tempo desejado pela estrutura narrativa, o cuidado com os campos sonoros em relação aos diferentes planos de escuta, são todos elementos propensos a permitir a emergência de um real não codificado.

Pela primeira vez em Antonioni, o espaço e o corpo do ator são subtraídos. Por quê?

Voltamos ao momento inicial: o autor como utopista.

O que é a subtração do corpo do ator protagonista se não uma avaliação implícita, o sintoma de uma progressiva impossibilidade para o cinema de representar o mundo? A televisão também tem limites: a telinha não é mais o plano ideal para articular e pôr em foco o novo.

O "mundo novo" está além dos limites colocados ao telão, pela linha imaginária, mas também está além da telinha televisiva.

Emerge uma pergunta radical: o que é "cinema" hoje?

No mesmo período em que trabalhava em *O mistério de Oberwald*, em Spello, em uma mansão colocada à disposição pela região Úmbria, abria-se sob a presidência de Antonioni uma semana de trabalhos chamada: "Cinema, movimento, cor".

Uma série de negociações conduzidas durante anos permitiram abrir um "lugar" de discussão para estes problemas. Os movimentos que se desenvolveram a partir de 1968 não conseguiram produzir nos dois diferentes espaços da "representatividade" e da "representação" aquele "além", aquele novo que era objeto do desejo deles.

Os dispositivos existentes, ainda que em crise, não foram ulteriormente articulados para acolher e estruturar o "novo".

Ninguém, até agora, tem exigências bem determinadas e interesses que permitam a definição rigorosa de outros dispositivos.

Na deriva geral, Spello apresenta-se como "um ponto de ancoragem" destas exigências e interesses. Por enquanto, com relação à elaboração de um novo dispositivo "cinematográfico", tanto o autor quanto o cliente e a organização inteira estão "desfocados".

É um campo "aberto" cujos limites ainda devem ser buscados; um campo que, enquanto tal, é a fronteira, o limite do trabalho intelectual hoje: um trabalho que vai do fantasma (imaginário) ao real (impossível). Um trabalho em que o real abre-se a outras formas de codificação simbólica. É aqui que se pede o esforço maior de invenção e de pesquisa, para além dos modelos que nos dominam desde a Primeira Guerra Mundial e que o "trabalho do autor" colocou conscientemente em crise.

É um campo que, por enquanto, coerentemente com todo o trabalho paciente que o precedeu, na Itália é introduzido por uma lógica e por um nome: Michelangelo Antonioni.

IDENTIFICAÇÃO DE UMA MULHER: AS PERSPECTIVAS DA "NOVA PERCEPÇÃO"

Lorenzo Cuccu

Publicado em L.C., *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, ETS, Pisa 1997, pp. 119–132. Tradução de Aline Leal

Quando, sete anos depois de *Profissão: Repórter*, o discurso de Antonioni retorna – o experimento de *O mistério de Oberwald* (1980) deve ser considerado pelo que é, uma manifestação de talento de experimentador do diretor de Ferrara[1] – parece encontrar-se muito distante do ponto em que o deixáramos: pelos conteúdos, que parecem se ligar aos temas da tetralogia, e pelo estilo, que parece mais enxuto, menos elaborado.

1. Nota no final do texto

Na realidade, não se trata de uma ruptura, trata-se mais de um reemergir de maneira nova – talvez ainda um pouco incerta, não plenamente resolvida no quesito estilístico – de uma experiência do "fazer cinema" que está buscando dar-se novas perspectivas.

Bergala nos forneceu, com algumas observações suas, um útil instrumento de acesso ao universo formal deste filme.

Na leitura do crítico dos "Cahiers du cinéma"[2], o filme apresenta-se como "tracé tordu", cheio de objetos enigmáticos, e não se vê a presença de uma estrutura pré-existente, de um plano conjunto que programe a sucessão das cenas, dos acontecimentos. As coisas são reveladas aos poucos, quase enquadramento por enquadramento. O que aparece na tela possui a evidência das coisas que se encontram quase por acaso e a credibilidade que, no cinema, é dada pelo sentido, tão raro, do contingente, do acidental. O espectador move-se em pé de igualdade com o personagem que se revela, diante das coisas que lhe acontecem, tão despreparado quanto o próprio espectador: tem-se a sensação de possuir os mesmos dados e os mesmos instrumentos de identificação dos quais dispõe o personagem, e de tê-los de maneira absolutamente sincronizada. Isso porque o diretor rejeita sistematicamente fundar o próprio papel na regulação da diferença entre o que o personagem sabe e o que o espectador sabe. Além disso, o diretor proíbe a si mesmo qualquer tipo de ubiquidade, portanto de alternância da montagem, e se esforça para avançar

2. A. Bergala, *L'exercice et la répetition*, in "Cahiers du cinéma", n. 342, dec. 1982, pp. 7–11.

com o mesmo passo de seu personagem e de seu espectador. E mais, *Identificação de uma mulher* é um filme construído como uma lente, como um instrumento de observação daquilo que acontece enquanto o filme está passando: contrariamente àqueles filmes que parecem não serem nada além da ilustração de uma observação ou de uma reflexão que são anteriores ou exteriores ao próprio filme.

Portanto, resumindo e sintetizando as observações de Bergala: *Identificação de uma mulher* é um filme que em termos de organização da "história" tem a estrutura do *contingente*; que em termos de temporalidade desenvolve-se como um processo de observação *in fieri* naquilo que está acontecendo; que em termos de gerência do "saber narrativo" tem a forma da sincronização de três experiências: a do narrador, a do personagem, a do espectador.

A estrutura de Identificação de uma mulher

Procuramos, agora, desenvolver e especificar estas características e ver em quais modos concretos elas se produzem e se articulam.

Um primeiro passo nesta direção pode ser dado através de um confronto entre o *récit* como aparece no filme e no texto literário original[3], seguindo seu significativo processo de transformação.

3. M. Antonioni, *Identificazione di una donna*, organizado por A. Tassone, Turim, Einaudi, 1983.

Trata-se, em síntese, de um processo que se desenvolve na direção da *indeterminação*, da simplificação das linhas de ação, da aparente desfocagem dos contornos dos personagens. Trata-se, ainda, da renúncia por parte de Antonioni a intromissões analíticas e da supressão dos esclarecimentos cronológicos que constelam a história escrita, de maneira a tomar forma um "tempo da história" em *fluxo contínuo e indeterminado*, substancialmente não desmentido por algumas anacronias "subjetivas".

No que diz respeito, em especial, à simplificação dos movimentos narrativos, basta pensar no fato que a relação entre o filme realizado e o argumento de partida é quase exclusivamente uma relação de supressão. Alguns exemplos: foi eliminado o cartão postal endereçado a Mavi que Niccolò encontra misteriosamente na caixa de selos e que teria desequilibrado, em sentido exagerado e mecanicamente policial, o mistério da vida e do desaparecimento inesperado de Mavi; são eliminados o prólogo no escritório do produtor e a fila no escritório do delegado de polícia no episódio do segundo encontro com o jovem que, no início do filme, "percebe" o diretor; são eliminados, enfim, outros episódios menores que eram responsáveis por tornar muito "completas" as diversas passagens narrativas.

A propósito da "construção" dos personagens: a história original é cheia de observações sobre a psicologia deles, filtrada pelo narrador através dos pensamentos e das impressões de Niccolò. De todo este material, são conservados no filme somente os traços comportamentais "de superfície" e os aspectos que podem ser representados através de rápidas e casuais falas de diálogo: Mavi que nunca tem fósforos, que chega sempre atrasada nos compromissos, que está frequentemente nua, mas de calcinha. Mas é totalmente evitado o recurso a *movimentos diegéticos "explicativos"*, que sirvam para *dizer* explicitamente este ou aquele aspecto da psicologia do personagem: aqueles presentes na história são eliminados, como no caso do episódio do rapaz que joga a lata de Coca-Cola nos pés de Mavi.

Em compensação, em relação à história escrita, tem-se a multiplicação de presenças e de acontecimentos puramente acidentais, que ocupariam muito espaço se listássemos aqui, mas que veremos daqui a pouco desempenharem um papel fundamental na estrutura do filme.

Mais: os *statements*, as intromissões analíticas do narrador, às vezes até um pouco ingênuas, que dão à história o corte e a ambição do ensaio psicológico, no filme perdem-se quase completamente: não aparecem nem na forma – quase completamente obsoleta no cinema de Antonioni, por outro lado – da voz em *off* não diegética; nem na forma de "movimentos" da *caméra* em função da *performativa*4, tendentes a associar o espectador em um juízo sobre a situação ou sobre os personagens, como no caso dos chamados *julgativos*, ou em um comportamento emotivo e "moral" de aproximação ou de distanciamento, como no caso dos chamados *comportativos*.

4. Veja-se sobre este conceito: D. Dayan, *Le spectateur performé*, in "Hors Cadre", n. 2, 1984, pp. 137–149.

É verdade que, algumas vezes – mas não na medida insuportavelmente maciça que alguns críticos denunciaram – este componente do argumento escrito tende a "reciclar-se" nos diálogos, que assumem, em certos momentos, por este motivo, uma certa "sentenciosidade" desajeitada.

E deve ser lembrado, de todo modo, que a "sentenciosidade" é também aqui, como em outros filmes de Antonioni, parte do comportamento dos personagens, de seu "modo de ser", trazido quase documentaristicamente pelos relacionamentos e pelos encontros do autor.

E mais, em relação ao texto escrito, o filme insere no fluxo dos eventos e dos comportamentos alguns momentos de *pausa*, algumas zonas de alta "densidade emocional", breves trechos nos quais um determinado tom emotivo é, por assim dizer, "suspenso" e carregado, dilatado: o episódio de Niccolò que olha Mavi dormir; a última cena de amor entre os dois sob o lençol agitado como uma vela empurrada pelo vento (o "voo de asa-delta"?); sobretudo a fotografia de Louise Brooks, que fica colada no vidro riscado pela chuva (que "chora", como escreveu F. Audé[5]); enfim, os tempos dilatados do adeus na janela. Estes momentos, nos quais um papel muito importante é desempenhado pela música de fundo, insolitamente estendida neste filme, são a inesperada manifestação de um componente *patético* que antes talvez houvesse emergido somente em *O grito,* e que parece propor-se como um dos caminhos possíveis a ser percorrido, obviamente aqui somente sugerido.

5. F. Audé, *L'adieu aux femmes (Identification d'une femme)*, in "Positif", n. 263, Janvier 1983.

Mas, sem contar com este aspecto, parece-me que o confronto entre o filme e o argumento literário confirma o que foi dito acima, isto é, que as escolhas de transformação orientam-se para uma estrutura "contingencial" e "não pré-organizada", que é, de resto, um traço distintivo do cinema de Antonioni desde o início.

É verdade que, com este tipo de escolha, pareceria entrar, de algum modo, em contradição o peso que é mantido pela estrutura "policial" do enredo aparente: "ameaça", "busca do inimigo", "desaparecimento de Mavi"... Mas uma análise um pouco mais profunda nos diz que esta estrutura é perfeitamente correspondente ao fato que, na passagem do argumento ao filme, o tema real torna-se *a busca*, a *investigação* que vê uma *substituição contínua do objeto da investigação*: Niccolò busca o inimigo, mas na verdade observa Mavi, que é, portanto, o verdadeiro objeto a ser identificado; até que, no auge da busca, insere-se outro objeto – o rosto feminino do qual deveria nascer e em torno ao qual deveria desenvolver-se o filme que Niccolò quer fazer – enquanto, ao mesmo tempo, surgem outros possíveis objetos de identificação... até mesmo o sol.

Deste modo, a "história" desenha-se como uma linha aberta *ad infinitum*, ao longo da qual o proceder do enredo aparente, através de elipses temporais indeterminadas e omissões diegéticas cada vez mais amplas, serve como suporte, ou, melhor, como "vetor" ideal para o tecido efetivo da diegese, construída pela acumulação

progressiva de contingências, enquanto a linearidade da história apresenta-se, sobretudo, paradoxalmente, como uma "disseminação de indícios", assumindo a aparência da casualidade levada aos limites da não pertinência.

Antes de examinar mais a fundo este último aspecto – fundamental para a definição da estrutura deste filme e, mais geralmente, para a individuação da nova direção tomada pelo discurso de Antonioni – é útil demorarmo-nos mais um instante na configuração da linearidade do *récit*, nas modalidades técnicas com as quais ela se apresenta como concatenação acidental e aberta.

Trata-se de modalidades que representam em parte inovações, em parte constantes do cinema de Antonioni.

Enquanto isso, com relação à organização das grandes unidades e da relação recíproca de "peso dramático", o diretor, aqui, confirma sua típica, tradicional escolha de uma estrutura paratática e, por assim dizer, "em diafragma dramatúrgico plano", com a exclusão de qualquer forma de progressão, de subordinação, de graduação da intensidade dramática.

Em sua configuração geral, este tipo de estrutura é garantido e reforçado, de modo especial, pelo recorrer a escolhas construtivas capazes de neutralizar as funções de "início" e de "fim" que, como se sabe, podem ser determinantes na acentuação do caráter "fechado" de uma história e para a colocação de seu "tempo", de seu "agora" no passado – anterior e externo ao filme, como diz Bergala –, portanto no "já conhecido pelo narrador" e, justamente por isso, pode ser contado e "orquestrado". A neutralização do "início" dá-se, aqui, através do recorrer – muito raro no cinema de Antonioni antes de *Profissão: Repórter* – a uma estrutura anacrônica, que é o modo no qual se realiza, neste filme, o usual "início em *medias res*"; e que consegue evitar a impressão e a suspeita de onisciência e ubiquidade do narrador (que um tal tipo de construção inevitavelmente suscita), através da apresentação da anacronia como subjetiva, como veiculada pela lembrança de Niccolò: cujo "saber limitado", prevalentemente um *não-saber*, permanece, portanto, ligado o "saber" do narrador, juntamente ao do espectador.

No que diz respeito à função "fim", estamos diante de uma manifestação nova dos proverbiais "finais abertos" do diretor, uma manifestação que tem ligação com a estrutura de fundo do filme.

Mais: os episódios anacrônicos – poucos e de menor importância, também propostos como subjetivos – e, sobretudo, os momentos de montagem alternada, raros e "motivados", não contradizem em nada este tipo de narração regulada no personagem Niccolò – que, não por acaso, está em cena em todos os episódios do filme – e, sobretudo, rejeitam ser usados como instrumentos de gradação "crescente" da intensidade dramática.

Por fim, mas talvez seja o aspecto mais significativo, deve-se observar que os episódios que constituíam a história escrita sofreram um tratamento de transformação tal que cada um deles assumiu a linearidade plana e "truncada" que reproduz e acentua aquela que caracteriza a estrutura geral do filme: exemplar, me parece, deste ponto de vista, o longo trecho que vê Niccolò "assediado" em casa pelo inimigo desconhecido.

O FILME COMO DECIFRAÇÃO DE INDÍCIOS

Podemos passar agora para examinar mais de perto a natureza das "contingências" e dos "indícios" que constituem, como vimos, a urdidura verdadeira das sequências, o conteúdo real delas.

Enquanto isso, uma observação preliminar: a disseminação, em forma de indícios dos elementos que conotam personagens e ambiente, ou que antecipam eventos futuros, parece assemelhar-se muito com aquele tipo especial de gestão do "saber narrativo", feita de um jogo sutil de informação em pequenas doses, de omissões ou de notícias atípicas, que caracteriza o gênero "suspense" em sua tradição mais nobre: lá, porém, a indeterminação e a ambiguidade estão em função da potenciação do mecanismo do enredo; aqui, obviamente, a relação é diametralmente oposta. Ainda assim, mesmo esta inversão joga, de qualquer modo, com a expectativa ligada ao conhecimento do "gênero", implica, portanto, em uma estratégia específica do espectador, que reforça muito o desejado efeito final de "atrito", de "expectativa negada".

De qualquer modo, os elementos que proponho reagrupar na categoria dos *indícios* são, substancialmente, de três tipos.

O *primeiro* identifica-se de fato com o código sêmico da história, refere-se, portanto, às informações que, diluídas no decorrer do

filme, dizem respeito aos personagens, ao modo de vida deles, mas também às suas relações recíprocas e à multiplicidade das direções possíveis de suas escolhas, de seu destino.

Ao *segundo tipo* pertencem os elementos de informação que se referem ao mundo, à sociedade na qual os personagens vivem, ao "visível" em sentido sorliniano, ou seja: são os dados visuais e os traços de comportamento que nos falam de uma sociedade violenta (a fotografia dos dois terroristas, mas não somente ela); amedrontada (a rede de olhares cheios de medo e de desconfiança que envolve como uma teia de aranha a vida dos personagens); e nos falam de uma sociedade capilarmente possuída pela obsessão do mercado (a mulher asiática que fotografa a vitrine da loja de roupa e foge) e marcada pelos processos de mercantilização e de espetacularização de massa do erotismo.

O que acho importante reforçar, destas informações, não é tanto a verdade dos fenômenos aos quais aludem, mas sua *parcialidade* e *incompletude*: justamente o fato de serem "indícios", no sentido de informações somente sugeridas a respeito dos fenômenos que entram no campo de atenção do diretor e de seus personagens, mas que restam, no fim, não completamente explorados.

Um "indício forte", no sentido que acabamos de esclarecer, caracteriza ainda mais os elementos que pertencem ao *terceiro tipo*: os sinais misteriosos que provêm de uma realidade percebida e apresentada como entidade enigmática, privada de um perfil determinado, privada até mesmo de uma "figura" ilusória e mutável: como a de Mavi, ou como a do rosto da mulher procurado para o filme, ou como a do mundo de todos os dias. São, por assim dizer, "*indícios em estado puro*", que falam somente em termos de negação, de opacidade e, deste modo, aludem à existência de um lado misterioso da realidade. Alguns são mais abertamente, explicitamente enigmáticos: a estranha excrescência do ramo. Outros, por sua vez, são mais concretos e objetivos, em si muito pouco misteriosos: as sombras, os barulhos, os sons, as figuras indistintas da sequência da neblina; o piscar obsessivo do sinal de trânsito, e tantos outros. O "mistério" deles consiste em seu "existir", em sua desmotivada presença que os impõe como dados a serem decifrados e que contribui para estabelecer a *condição da decifração, da identificação, como forma permanente da relação com a realidade*.

Esta mesma condição é, então, também a que preside certas escolhas da direção através das quais se realiza, concretamente, a sincronização cognitiva e perceptiva da tríade narrador-personagem-espectador, e nos torna mais sensíveis ao fato que, no filme que está passando, o processo de identificação é algo que se dá contemporaneamente *na* história e *do lado da* visão. Alguns exemplos, entre os muitos possíveis: os inícios de sequência ou, de todo modo, os enquadramentos pelo interior de quartos escuros, através dos quais o narrador assume e estende ao espectador as *condições perceptivas* nas quais se encontra o personagem; os enquadramentos construídos como se o personagem fosse examinado quase que escondido, furtivamente: especialmente significativo o enquadramento em que vemos Mavi pela primeira vez; enfim, alguns enquadramentos, em geral colocados no início de uma sequência, muito aproximados sobre um plano vazio, um muro, uma porta, nos quais a articulação dos espaços *in* e *off*, sobre a qual jogam, é usada não em função de uma potencialização emocional e dramática da história, mas no papel de solicitação, de restauração ou de manutenção do estado de atenção perceptiva, de tensão decifratória. Para não falar do primeiro enquadramento do filme, um verdadeiro *trompe-l'oeil* que representa uma espécie de sigla figurativa da estrutura enigmática do filme: uma clara manifestação, sobretudo, da presença de uma estratégia espectatorial.

DIEGESE E VISÃO: HOMOLOGIA DA ESTRUTURA

Com o esclarecimento destes procedimentos, nosso discurso deu um passo adiante e nossa atenção se dirigiu do plano da história ao da *visão*, ou, mais precisamente, ao tipo de relação que se estabelece entre estes dois planos. Veremos logo que se trata de uma relação de *correspondência, de homologia*.

No que diz respeito à diegese, sabemos que sua organização ocorre ao redor de um eixo que é representado pelo tema da busca incompleta, regulada pelo saber de um personagem que, na realidade, é um não-saber, desenvolvida através de um enredo que acumula mais interrogações do que ações, e que dissolve o universo da praxe em um fluxo de indícios. Em poucas palavras, como em *Blow-up – Depois daquele beijo*, mas com um significado diferente daquele filme, o componente hermenêutico domina o componente proairético

da história, que se apresenta, portanto, como uma ininterrupta formulação de perguntas que dizem respeito ao mundo proposto como entidade enigmática a ser decifrada.

E no destaque dado ao *tema da interrogação* encontra uma explicação, na minha opinião, o insólito, abundante uso que Antonioni faz neste filme das imagens refletidas e de espelhos, que são usados com duas funções: por sua particularidade *expansiva* e *intrusiva*[6] como multiplicador do comportamento decifratório que é, ao mesmo tempo, do personagem e da visão; como instrumentos de "auto-identificação" e de "auto-interrogação", que derramam este comportamento sobre o próprio sujeito que é seu portador.

Mais uma observação, que diz respeito ao conteúdo da história. Óbvio que nele também está em jogo um novo modo de ser das relações entre os homens, uma atenção às manifestações de uma moral dos sentimentos e das relações entre os sexos que *muda* e que se *move* em ritmos diferentes e em direção incerta, talvez sempre em atraso em relação às mudanças que aconteceram na sociedade. Na história está, portanto, presente uma dimensão da existência que é captada nos sinais que manifesta *em superfície*, segundo uma escolha estilística precisa, mas não por isso menos complexa e menos lúcida: eu diria até que – contrariamente ao que pode parecer um certo peso efetivo dos diálogos – a busca neste terreno é, neste filme, muito avançada: é um testemunho implícito disso o esplêndido discurso sobre os "comportamentos da contemporaneidade" que Roversi soube desenvolver lendo através da superfície da história[7].

Mas o que interessa observar – para o discurso que estamos fazendo aqui – é que também o modo no qual é desenvolvida esta dimensão da história adere bem à configuração geral do filme, justamente porque os novos comportamentos, o modo de viver a vida social, os sentimentos, o sexo, são captados em seu ser *em transição*, em seu mover-se em uma direção ainda imprecisa, e seu ser "não resolvidos".

Assim, para retomar o fio principal do discurso, se a realidade apresenta-se no filme como uma contínua emissão de "indícios", e a história como uma sucessão de perguntas sem resposta, a própria visão, por sua vez, coloca-se como uma operação de decifração, "como uma lente", para usar a expressão de Bergala.

6. Permito-me usar muito livremente, atribuindo a elas um significado que acho que foi esclarecido no contexto, as definições propostas por U. Eco in *Sugli specchi e altri saggi*, Milão, Bompiani, 1985, p.16 (tradução brasileira: *Sobre espelhos e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989).

7. R. Roversi, *I tre gabbiani, in Identificazione di una donna*, cit., pp. 5–14.

Nesta estrutura geral, coloca-se também o *sistema dos olhares* que sustentam as imagens do filme, o modo no qual se realiza a relação entre "*olhar-Personagem*" e "*olhar-Operador*". Neste nível, a dissociação radical que havia marcado *Profissão: Repórter* cede novamente a passagem à *combinação* e à *cumplicidade* ou, melhor, à analogia de comportamento.

Confirmando isso, no filme repete-se uma "figura estilística" exemplar: aquela na qual o movimento da câmera serve para mostrar "ao vivo", por assim dizer, o combinar-se dos olhares do personagem e do *Operador*, com uma transformação do enquadramento de "objetivo" para "subjetivo", com um fluido jogo de passagens do *olhar-Operador* ao *olhar-Personagem*. Um exemplo deste procedimento é a sequência do encontro na sorveteria com o homem que ameaça o protagonista: a câmera, colocada do lado de dentro, esperando a aproximação de Niccolò do fundo-externo, tem um deslocamento leve para a direita que permite e prepara a sucessiva rotação para a esquerda, que enquadra, junto ao olhar de Milian ao qual se uniu, o jovem sentado à mesinha: uma passagem sofisticada da condição de *olhar-cena*, ao de *impassive-camera* ao de *olhar-personagem*, transformado em algo ainda mais sofisticado pelo espelho em que se refletem tanto o desconhecido quanto Niccolò. Outro exemplo: o jogo de "entradas e saídas pelo olhar de Mavi", que marca a sequência do último encontro com o diretor: a câmera primeiramente segue por trás, angulada de cima, a mulher que se aproxima da janela, depois prossegue o próprio movimento, identificando-se com a trajetória do olhar de Mavi, depois volta ao enquadramento "objetivo" inicial, depois um enquadramento aproximado em contracampo, do qual é difícil dizer se assume o olhar de Niccolò.

Outra observação a propósito da configuração dos olhares neste filme: Antonioni declarou que em *Identificação de uma mulher* quis estar "mais aderente ao personagem" e ser menos guiado pelas "preocupações com o estilo"[8]. Traduzido nos termos de nosso discurso, isto significa, como veremos melhor daqui a pouco, que na relação entre fato e imagem, entre olhar e realidade, foi-se delineando um novo equilíbrio, depois do diapasão da autorreflexividade alcançado no penúltimo enquadramento de *Profissão: Repórter*. Isto se traduz em uma maior *sobriedade* do olhar, em uma menos tensa "marcação" do ver, em uma menos frequente utilização da *impassive-camera* e do

8. Declaração referia em C. Biarese-A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 160-166.

perception-shot que, no emprego que fizemos destes termos, daquela marcação representam a manifestação linguística. Isto não significa que atestados evidentes do *olhar-Operador* não estejam presentes em *Identificação de uma mulher*: entre os muitos, lembro o inesperado "*travelling* para frente", com o qual a câmera se afasta de Niccolò na sequência da festa na casa dos amigos de Mavi; ou o da fotografia pendurada na parede na cena que antecede a "sequência da neblina". Mas trata-se, de qualquer maneira, de atestados que não orientam o discurso para a autorreferencialidade absoluta, mas que servem para redobrar, para *enfatizar a atenção decifratória* em relação à realidade que permeia toda a construção do filme.

UM "TEMPO" ABERTO

A novidade fundamental de *Identificação de uma mulher* está, portanto, no novo equilíbrio alcançado entre uma realidade-enigma e um olhar-"lente". Deste novo equilíbrio é reveladora, como vimos, a *correspondência* que se estabeleceu entre a estrutura da diegese e de sua organização, e o comportamento (analítico-decifratório) do qual a visão se fez portadora.

Mas temos que dizer que a manifestação mais significativa desta profunda reorganização verifica-se, mais uma vez, na *temporalidade* do filme: uma temporalidade "aberta", já vimos em parte, como que "projetada para a frente", que não está mais disposta a ser portadora de uma duração que se fixa, se "espacializa", por assim dizer, nas *suspensões* da imagem analógica; que não é mais resolvida, por outro lado, em uma *inversão circular* do olhar sobre si mesmo, mesmo depois de ter passado pelas fases de uma transformação, de um "movimento", como na passagem de *Blow-up – Depois daquele beijo* ao penúltimo enquadramento de *Profissão: Repórter*.

Na constituição desta temporalidade aberta, projetada para frente, colaboram não apenas as escolhas de organização da decupagem das quais falei, mas, também, e, sobretudo, a forma paradoxal que, na constituição da linha da história, assume função da *distribuição* (o caráter paradoxal consiste nisso: que a linearidade da história constrói-se com elementos indiciários, muito mais do que com definidas e fortes "unidades de ação") e a enfatização, ainda mais, deste procedimento.

E justamente a extrema lentidão com a qual são disseminados os elementos de informação – reforçada pela extrema indeterminação, "parcialidade" deles, que acentua a impressão de algo que não se concluiu, que tem que continuar – faz com que a *visão pareça dispor-se, "pousar" neste lento escorrer de indícios,* e como deixar-se transportar ao longo de seu leito, mas *ativamente, exercitando atenção e espera*, sem pretender chegar a uma solução (*a imagem*) e sem afundar dentro de si mesma.

Desta nova "inclinação" da visão é também um sinal específico o final "aberto" (nem "*happy end*", nem "catarse", para usar as palavras do próprio Antonioni[9], nem catástrofe): um final que se torna "aberto", sobretudo, através da fala do menino, "E depois?", que é o sinal claro desta *nova projeção para o futuro como condição do ver e do contar*.

9. *Ibidem*.

Parece ser, então, a conclusão da busca que Antonioni vinha fazendo, da tentativa de conquistar, na *experiência* da visão fílmica, uma "nova percepção": uma conclusão que parece ser uma *reconciliação* com o olhar, com seu enraizado relativismo, com sua própria labilidade.

E, depois, há outra perspectiva possível: há aquela nova componente patética, existem – não nos esquecemos deles, representam um dos motivos mais seguros do fascínio do filme – aqueles pontos de *densificação emocional*.

A experiência do olhar fílmico de Antonioni ainda não alcançou sua linha de chegada.

Agora, estamos esperando *The crew*[10].

10. Nota no final do texto

1. Filmado entre 1979 e 1980 dentro dos programas experimentais da RAI, este filme representa a ponta mais avançada do experimentalismo técnico de Antonioni, desde sempre muito atento ao meio e à evolução de suas potencialidades.
Aqui, o diretor dirige sua atenção à gravação eletrônica (o filme é gravado com telecâmeras e transferido para película com um procedimento a laser) para testar suas vantagens no que diz respeito à possibilidade de pleno domínio da cor, de uma utilização antinatural e "dinâmica" dela, e, em especial, à possibilidade de intervir em uma só parte da imagem, proibida pela técnica cinematográfica tradicional.
O caráter experimental desta operação levou Antonioni a escolher um argumento (*L'Aigle à deux têtes,* de Jean Cocteau) que estivesse o mais distante possível de seus interesses: isto faz com que o filme tenha que ser considerado como algo separado na obra do diretor.
No entanto, esta operação declaradamente experimental contém igualmente elementos que remetem a motivos determinados do discurso formal de Antonioni. O primeiro é representado pelo controle das filmagens no *console* que acentua o caráter de "experiência *in fieri*" que o cinema deste autor busca sempre ser. O segundo, talvez ainda mais significativo, diz respeito à cor, testada em suas valências antinaturais e dinâmicas que – além de retomar uma tradição teórica e experimental que vai do Balàzs de *Der Geist des Films*, justamente citado por Di Carlo em *Deserto rosso*, Bolonha, Cappelli, 1964, ao Eisenstein dos escritos teóricos e da II parte de *Ivan* – salda-se bem à linha de pesquisa iniciada com *Deserto vermelho*: a este propósito veja-se, além do texto de Di Carlo já citado, N. Rifkin, *op. cit.*, parte sobre a cor, e R. Campari, *Da "Deserto rosso": il colore*, in *M. Antonioni. Identificazione di un autore*, cit. pp. 161–166.
Como manifestação da constante curiosidade pelas novas formas técnicas, temos que ver também a prova de *Fotoromanza* (1984) um videoclipe realizado pela cantora Gianna Nannini.
À "atitude experimental" de Antonioni deve ser, por fim, relacionada a série das *Montanhas Encantadas*: trata-se de fotografias ampliadas de pinturas inicialmente não maiores do que um cartão postal. Em ocasião da Exposição de algumas das *Montanhas Encantadas* que se deu em Veneza, no Museu Correr, de 25 de agosto a 15 de setembro de 1983, foi publicado um Catálogo (Veneza, Electa, 1983), do qual citamos algumas observações de Maurizio Calvesi "Antonioni... espalha ou esparge as cores, cola pedaços de papel, mistura técnicas e processos, dentro de uma diagramação constante, que reforça um motivo radicalmente arquétipo... Depois, é como se se sentisse a necessidade de distanciar-se do que fez... E eis a ideia genial, sugerida por aquele impulso: a intervenção fotográfica na pintura, a ampliação, o *blow up*. Ele realiza, ao mesmo tempo, a desmaterialização da pintura e a revelação da sua misteriosa, quente, medrosa vida material.
Faz dela, contemporaneamente, ausente e presente".

10. O filme que Antonioni finalmente se prepara para rodar tem como argumento um conto, *Quattro uomini in mare*, publicado no jornal "Corriere della Sera" do dia 11/4/1976 e contido agora no volume de contos intitulado *Quel bowling sul Tevere* (Turim, Einaudi, 1983), que "são sugestões nascidas como ideias de filmes e que, em vez de tornarem-se filmes, tornaram-se contos, digamos que são os filmes que escrevi" (declaração relatada em Blarese-Tassone, cit., p.169).

Escreveu a este propósito L. Martinelli (In: *Antonioni narratore*, in *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore,* cit., pp.91–102): "Uma página em que o abandono do enredo e da hipotaxe, o fim da causalidade e da consequencialidade, a rejeição da sintaxe argumentativa, o subtrair-se das determinações espaciais e temporais, o acúmulo desorgânico de notas improvisadas e repentinas, conferem um ritmo que tem seu centro no discurso sobre o "meio" que se usa para sair do silêncio, do escuro, para expressar o que não pode ser dito.

Da linguagem passa-se à metalinguagem. As coisas tornam-se traços de coisas, cores, movimento, sons, nuances, alinhamento dos detalhes, que tiram a realidade do conceito tradicional de universo e que definem o horizonte dos eventos de um lado, da parte cognitiva, como a linha das infinitas possibilidades do acontecer, e, por consequência, da impossibilidade de qualquer definição e de qualquer projeção existencial. Por outro lado, da parte da representação, esta se torna a linha mental em que acontecem eventos somente mentais".

DIÁRIO DE UMA EXPERIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA

Win Wenders

PRÓLOGO

Publicado em W.W., Il tempo con Antonioni. Cronaca di un film, Socrates, Roma 1995, pp. 13-17 e 109-111. Tradução de Anna Berardi

Eu conheci Michelangelo Antonioni em 1982, em Cannes, onde apresentava, na competição, o filme *Identificação de uma mulher* (Identificazione di una donna). Ao mesmo tempo eu estava lá com Hammet e o novo filme de Antonioni. Ele me surpreendeu como em anos anteriores, *Blow up*, *Zabriskie Point* o *L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse*.

Tendo em projeto um documentário sobre a evolução da linguagem cinematográfica que eu tinha esperado todos os registros presentes em Cannes de falar na frente da câmera do futuro do cinema. Muitos tinham aceitado o convite, entre outros Herzog e FaBbinder, Spielberg, Godard e sobretudo Antonioni. Os cineastas encontraram-se em uma sala, cada um em sua própria, tendo recebido algumas instruções e foram deixados sozinhos com um Nagra e uma câmera de 16 mm. "Colocaram em cena" eles mesmos a resposta à pergunta que havia sido formulada anteriormente, poderiam responder sinteticamente ou dispor da totalidade do estoque de filme, cerca de dez minutos. O filme foi então chamado *Chambre 666*, da sala do Hotel Martinez onde as filmagens tinham ocorrido. Em toda Cannes não se encontrava nenhuma câmera livre.

O que mais me impressionou foi a resposta do Antonioni à pergunta sobre o futuro do cinema e é por esta razão, aliás, que o filme não tenha sofrido qualquer corte, incluindo o momento em que Michelangelo termina de falar, ele se aproxima da câmera e a desliga.

Ele disse: *"Que o cinema está em perigo de morte, como você diz, é verdade. Mas você tem que considerar outras coisas, existem vários aspectos deste problema que não podem ser negligenciados. Por exemplo, que a influência da televisão é ouvida por todos, a mentalidade e o olho do espectador, é inegável, especialmente para os espectadores mais jovens, por exemplo as crianças, mas também é inegável que nos parece que este fato é algo particularmente*

ruim unicamente porque temos uma idade diferente, provavelmente, e de fato temos de tentar nos adaptar ao que será a necessidade para o show de amanhã. Nós todos sabemos que existem novas formas de representação da realidade, existem alguns novos meios técnicos, há uma fita magnética que provavelmente irá substituir o filme, porque a película revelou-se insuficiente para as necessidades do cinema hoje. De fato, o problema levantado por Scorsese recentemente, a cor que vai embora depois de um certo número de anos, das películas, é uma questão igualmente interessante, que diz respeito ao filme e talvez culminará menos na fita magnética.

Acredito que com as novas formas de tecnologia, como sistema eletrônico e talvez outros, como o laser, quem sabe, se descobrirá, esse problema de oferecer shows a massas de públicos cada vez mais maiores será resolvido. Eu ainda não sei como, e eu estou preocupado sobre o futuro do cinema como tal. Estamos ligados ao filme porque o filme nos deu muitas oportunidades para expressar o que sentimos e o que pensamos. Mas é provável que com a compra de uma nova gama de possibilidades, tais como a fita magnética poderemos oferecer, provavelmente este sentimento que irá cair. Na verdade, há sempre esta diferença entre a mentalidade de hoje e qual será a mentalidade de amanhã que ainda não podemos prever, não sabemos como serão feitas as casas, estas casas aqui que vemos pela janela, provavelmente, em um amanhã não existirão mais. Não devemos pensar apenas em um breve amanhã, mas temos que pensar em um futuro que, quem sabe, talvez isso nunca vai acabar. Temos que pensar sobre o que serão as necessidades de mostrar às pessoas de amanhã. Eu não sou tão pessimista. Devo dizer que eu sou bastante… Eu sempre tentei me adaptar às formas de expressão que correspondiam mais ao momento. Assim eu fiz um filme em videotape muitos anos atrás, quando se tratava de fazer a pesquisa sobre cor ou cheguei para pintar a realidade, era um sistema muito rudimentar, mas antecipou um pouco o que era então o meu trabalho sobre vídeo. E *tenho intenção de refazer algum experimento nessa direção, porque acho que, tendo a disposição dessa gama de possibilidades expressivas que oferece o vídeo, provavelmente nós mesmos nos sentiremos direrentes diferente.*

É muito difícil falar sobre o que será o futuro do cinema. Provavelmente, *com a tela em casas e fita de vídeo de alta definição, teremos o cinema em casa, não precisaremos sequer dos cinemas, todas as estruturas atuais deverão cair e isso não será fácil, nem será algo curto, no entanto, provavelmente todas essas transformações, essas mudanças, vão acontecer, e não poderemos fazer nada, só pode haver uma coisa a fazer, e*

que é será adaptar. Este problema de adaptação, já havia sido afrontado em Deserto rosso de fato, bem como a adaptação das pessoas às novas tecnologias, então você também falou sobre … as novas atmosferas impuras que amanhã provavelmente vamos respirar. Provavelmente o nosso corpo vai mudar, que sabe como vamos terminar, eu não sei. É muito provável que o futuro vai vir com uma ferocidade que hoje em dia ainda não existe, na medida em que já podemos prever o que vai ser. Mas eu acho que – em soma, agora devo repetir o que disse até anteriormente; eu não sou muito bom em falar, nem sou um bom teórico. Eu gosto de trabalhar em algumas coisas práticas e experimentais tornando-os mais do que o que eu poderia falar. Eu tenho essa sensação de que não vai ser tão difícil transformar nos mesmos em homens novos, mais adaptados as novas tecnologias"

Não fiquei impressionado apenas pela resposta em si, mas também pela "entrada em cena" de Antonioni: sua maneira de consciente e, todavia, modesta de mencionar: seus gestos, sua maneira de caminhar para frente e para trás na frente da câmera, o seu parar na frente da janela. Ele era um homem cuja elegância e cujo destacamento se reflete em seu trabalho e cuja resposta foi a mesma modernidade e natureza radical de seus filmes.

Apenas um ano depois de nosso encontro eu soube que tinha sofrido um acidente vascular cerebral e afasia, reduzindo seu poder de expressão. Fiquei impressionado e esperava que sua condição pudesse melhorar com a reabilitação e cuidados posteriores. Mas Antonioni perdeu a visão, até que, alguns anos mais tarde, um fabricante me chamou para ver se eu poderia substituir Michelangelo como diretor de back-up ou de stand-by, porque caso contrário nenhum seguro aceitaria um filme dirigido por ele próprio.

Então eu revi Michelangelo em Roma e por um tempo parecia que o projeto, chamado Due telegrammi, de uma história do mesmo Antonioni e roteiro de Rudi Wurlitzer, realmente pudesse ser realizado. Mas, então, o financiamento andou por muito tempo e não poderiam encontrar os intérpretes e, finalmente, eu não poderia me manter disponível para o meu próximo projeto, se tratava de Bis ans Ende der Welt (Até o Fim do Mundo), teria que continuar. O filme, em seguida, exigiu minha atenção por anos e por isso perdi de vista Antonioni pela segunda vez.

Até o outono de 1993, quando um produtor se voltou para mim, desta vez o francês Stéphane Tchalgadieff, para conseguir minha

adesão a um compromisso do mesmo tipo. Tchalgadjeff é um armênio que eu conhecia principalmente como produtor do primeiro filme de Rivette. O projeto que ele tinha com Michelangelo foi chamado *Par delà les nuages* e foi baseado em diferentes histórias do livro de Antonioni *Quel bowling sul Tevere*, que eu tinha lido anos antes e do qual foi tida a ideia de *Due Telegrammi*. As histórias eram ligadas por um quadro de história a partir de um personagem de um filme em que não foi difícil reconhecer o mesmo Antonioni, e Tchalgadjeff não procurou apenas um diretor de back-up que agora, devido à deficiência de linguagem de Antonioni, teria seguido o projeto por razões de seguros, mas desta vez também um co-diretor que tinha que colocar em cena, tendo que encenar o quadro de ação no qual se daria os episódios que tivera de ser filmado por Antonioni.

Naquela época, eu tinha acabado de filmar *Faraway, so close!*, eu não tinha um novo projeto pronto para ser filmado, e eu concordei, depois de uma visita a Roma durante o qual Michelangelo confirmou-me que receber meu apoio era um desejo pessoal. Era evidente que era necessário um esforço diferente do projeto anterior, mais precisamente por esta razão parecia muito mais realista. E depois de tudo, além de minha simpatia e amizade para o homem Michelangelo Antonioni e admiração pelo trabalho do Maestro [em it. no t.], não era acima de tudo um pensamento que me levou a envolver-me nesta aventura incomum: eu estava firmemente convencido de que um diretor como Antonioni, apesar de sua deficiência e sua idade, deveria ter a oportunidade de provar que era capaz de fazer um filme que poderia ver claramente com o olho interior. Um homem como ele não poder trabalhar porque não era capaz de falar, parecia injusto e inaceitável.

Era óbvio que entendia tudo, estava espiritualmente vigilante como sempre, ainda não tinha perdido seu senso de humor, apenas, não podia falar. Ou melhor, ele poderia dizer algo, cerca de uma dúzia de palavras comuns, como "sim" e "não", "Olá", "depois", "caminho", "fora", "amanhã", "vai", "vinho" e "comer". Lembro-me de uma das nossas primeiras reuniões em um restaurante em Roma. Sua esposa Enrica, sempre e continuamente à sua disposição como sua intérprete, havia se afastado por um momento da mesa. Michelangelo e eu ficamos por um tempo em silêncio, então eu disse algo em francês, além de meu italiano mutilado foi a nossa base de comunicação para

a duração das filmagens, e Michelangelo deu de ombros, sorriu tristemente e disse: "falar". E fez o gesto inimitável que para mim permanecerá para sempre ligado à sua imagem: moveu sua mão para trás e na frente de seu rosto com as pontas dos seus dedos juntos.

Além da palavra que ele também tinha perdido a capacidade de soletrar e eu não podia nem escrever. Porque a paralisia tinha atingido também sua mão direita, podia desenhar somente com a mão esquerda. Muitas vezes era a melhor maneira de entender quando todos nós, apesar da surpreendente ajuda de Enrica para dar voz às suas palavras, não entendia o que ele queria dizer. Erica ou o assistente de Michelangelo, Andrea Boni, tinha sempre a disposição um bloco de notas e uma caneta, assim em qualquer ocasião Michelangelo poderia expressar-se com a ajuda de um desenho. Esses desenhos feitos a mão esquerda eram, para um destro de grande precisão e, especialmente, mais tarde, durante o trabalho, era uma ferramenta de comunicação indispensável.

Desde o início eu achei surpreendente o modo como Michelangelo era resignado à sua deficiência e como sempre esperava pacientemente para que todos pudessem entender. E, quando todas as sugestões e propostas que chegavam de qualquer parte e não eram precisas e parecia que não entendíamos o que ele queria dizer, Michelangelo não se desesperava, e começava a rir e batia no próprio rosto: "Que idiotas". E, eventualmente, um de nós sempre conseguiu compreender o sentido ainda obscura de um desenho ou um gesto.

Se Michelangelo não poderia escrever pessoalmente, no entanto, ele poderia ajustar com grande precisão e mudar alguma coisa escrita. E graças a Deus que havia alguém capaz de escrever de uma forma parecida com a de Michelangelo, o que o fazia se sentir compreendido desde o princípio: Tonino Guerra.

Tonino e Michelangelo eram velhos amigos e foram co-autores de muitos filmes, começando com *L'Avventura* (1959). Além disso, os textos que Tonino elaborou em forma de diálogos e roteiros foram baseados em histórias de Michelangelo trazidas daquele *Quel bowling sul Tevere*, publicado em 1983. Foi uma coleção de histórias curtas, nunca usadas na produção cinematográfica, de anotações de diário, ensaios, aforismos e fragmentos de diálogo.

Com a ajuda de Enrica e Andrea, Antonioni, Guerra e eu revemos uma outra vez mais todas aquelas histórias para escolher entre elas

quatro para o filme, a saber: *Cronaca di un amore mai esistito*, *Questo corpo di fango*, *La ragazza, il delitto*, e enfim *Due telegrammi*, que por razões de utilidade foi mudado para *Due telefax*.

Todas as quatro histórias eram histórias de amor, mesmo que, cada uma a sua maneira, tratavam de amores impossíveis.

Cronaca di un amore mai esistito tem lugar na cidade natal de Antonioni, Ferrara, uma rica e antiga cidade industrial e universitária no norte da Itália. Um jovem homem chamado Silvano, parando na cidade durante uma viagem, conhece uma garota, Carmen, que é uma professora num vilarejo vizinho. Ele passa a noite em um hotel. Os dois se apaixonam imediatamente, conversão durante uma longa caminhada e sentem que são feitos um para o outro. Depois de um longo beijo parece inevitável passar a noite juntos. Mas Silvano, por orgulho ou simplesmente cansaço, aquela noite não alcança, mas permanece em seu quarto e dorme vestido. Na manhã quando acorda, Carmen já foi para o trabalho. Silvano parte da cidade e não se veem por dois ou três anos, mesmo que tenham ficado apaixonados. Em seguida, eles se reencontram por acaso em um cinema. Desta vez, eles vão para a casa de Carmen, conversão, e quando estão para fazer amor, Silvano se veste e sai sem dizer uma palavra para "não destruir", como mais tarde admitirá para si mesmo, "um desejo" para o qual havia sido amarrado por tanto tempo. Eles não irão se rever outra vez, mesmo que em seu pensamento serão sempre um casal.

La ragazza, il delitto, ocorre em uma pequena aldeia de pescadores na Riviera, não muito longe de Génova, em Portofino. Um homem, um cineasta, está à procura de uma história para seu próximo filme. Em um porto boutique da pequena aldeia de pescadores conhece por acaso uma jovem mulher que trabalha lá como um caixeiro. Seus olhos e toda a sua atitude o fascina imediatamente porque o faz pensar sobre a figura que ele tem em mente. Olha para o jovem que, eventualmente, se vira para ele muito diretamente e diz sua própria história; não muito tempo antes ela matou seu pai com doze facadas, esteve na prisão, mas no final o tribunal a tinha absolvido. Os dois passam juntos uma noite de amor, e em seguida se separam. O diretor se envolveu muito com esta figura para continuar a seguir a sua história.

Questo corpo di fango acontece em uma cidade que não se sabe o nome, e conta a história de um jovem, Niccolò, que enquanto está

passeando conhece uma jovem mulher que se dirige a igreja. Ele gosta dela, flerta apaixonadamente e termina acompanhando ela dentro da igreja. Lá, ele a observa, dedicado e atencioso, enquanto ela ora. Nicholas adormece e acorda quando a igreja está vazia. Ele corre para fora, refaz a mesma rua e reencontra a jovem. No caminho de volta os dois continuam a conversar, desta vez mais seriamente. A jovem golpeia extraordinariamente Niccolò e seus sentimentos por ela se tornam mais reais e mais fortes, o suficiente para perceber que ela poderia ser a mulher de sua vida. Em frente à porta do apartamento, ela implora a ela para vê-la novamente no dia seguinte. Sua resposta: "Amanhã eu entro para o convento." A vida de Niccolò se torna triste.

Due telefax conta a história de uma mulher de negócios, Cathérine, que trabalhava em um escritório elegante em um dos últimos andares de um arranha-céu. Recebe um fax do marido no qual ele pede o divórcio. Cathèrine fica completamente arrasada com o fax. Caminha por um tempo, sem rumo pela cidade, e em seguida, voltar para o escritório, onde, no entanto, não é capaz de se concentrar em seu trabalho. É noite e os funcionários vão embora. Na escuridão da noite Cathérine observa atentamente por horas pela janela e toda a sua atenção está concentrada em um estranho trabalhando em seu próprio escritório no prédio em frente. Restam apenas duas salas iluminadas, acima da cidade. Cathérine envia um fax para o desconhecido na qual ela pede ajuda. Ele descobre que a mulher olhando para ele a partir do prédio do outro lado da rua joga a carta pela janela. Não Catherine quer aceitar essa recusa, e vai até o escritório, onde enfim se encontram ambos ofegantes um de frente ao outro.

Junto com Tonino escreveu um novo quadro em que a figura do diretor tinha que ser diferente daquela dada pelo produtor. Me parecia que o personagem devesse ser mais fictício e não sem jeito, o próprio Antonioni, e que Michelangelo não poderia pessoalmente apoiando o seu papel. Em uma primeira versão do roteiro, na verdade, já era esperada, mas Michelangelo me tinha feito perceber muito claramente que ele não tinha nenhum desejo de ser a estrela de seu próprio filme. Só no caso em que o filme não pudesse ser realizado, ele consideraria aparecer em pessoa. Não, o personagem era para ser interpretado como um homem jovem.

Além disso, queríamos nos servir, tanto quanto possível dos mesmos pensamentos de Michelangelo, se para este papel tivesse sido necessário elaborar uma voz interior. Para este propósito, Enrica abriu os arquivos de Michelangelo, que continham uma reserva inesgotável de notas, aforismos e pensamentos escritos ao longo dos anos. Ele e Enrica selecionaram alguns que consideram importantes em relação ao nosso filme. A narração em meu framework, como sempre chamávamos pela simplicidade, foi então, inteiramente baseada em textos de Michelangelo, embora o papel e a aparência deste "diretor" não devesses ser identificado de forma inequívoca com "Antonioni".

Eu não queria que os quatro episódios aparecessem no enquadramento como "visões" ou "sonhos" ou de outra forma "invenções" do diretor e então eu aproveitei de uma interdependência da parte de Michelangelo com a minha, mas ele não quis ouvir. Insistiu que suas quatro histórias fossem concluídas em si, de modo que meu enquadramento haveria formado sempre e somente uma passagem para a próxima história. É claro que eu aceitei, embora pessoalmente eu sempre pensei que seria mais interessante uma maior fusão de diferentes planos do filme. Além disso eu não queria absolutamente ser intrusivo, mas para garantir, em primeiro lugar, que Michelangelo fizesse seu filme.

É verdade que ele tinha aceitado que eu filmasse, mas, penso, com certa relutância. Em qualquer caso, eu não poderia escapar desde o início à sensação de que Michelangelo viesse a minha contribuição ao filme sempre um pouco como um "mal necessário" e que ele preferiria fazer o filme completamente sozinho. Eu não podia culpá-lo por isso, pelo contrário, eu o entendia muito bem. O filme, de acordo com os produtores, não deveria ser financiado como um filme a episódios, mas apenas como um filme de Antonioni e Wenders. Quatro episódios de Antonioni, uma *ação-quadro* de Wenders. E nestes termos, de fato, o filme foi financiado, como produção franco-ítalo-alemã.

Insisto em dar este esclarecimento porque eu teria satisfeito de bom grado o desejo mais ou menos explicitamente claro de Michelangelo que este fosse apenas seu filme, e o tenho discutido por muito tempo com os produtores como uma opção possível. Mas neste caso o projeto iria fracassar novamente. Os locatários e

as empresas de televisão que permitiram o financiamento com as pré-vendas queriam um filme de ambos. Não havia como voltar atrás, mesmo para mim.

Foi decidido então que Michelangelo teria que filmar seus primeiros quatro episódios primeiro e, em seguida, depois de um breve intervalo necessário para a organização, eu teria filmado meu filme. Para cada episódio foram previstas cerca de duas semanas, por um período total de trabalho de cerca de 10 semanas. O orçamento não permitiria qualquer dia adicional.

Michelangelo queria filmar suas histórias com Alfio Contini, com quem ele já tinha feito *Zabriskie Point*, e eu teria trabalhado com Robby Miiller, se Robby estivesse livre. No entanto, este não era ainda previsível e dependia de quando minhas rodagens e, em geral, todo o filme começariam. Inicialmente apontamos para a Primavera de 1994, mas a primavera chegou e o financiamento, e, portanto, todos os preparativos, ainda estavam longe de ser concluídos. Assim, o início do processo foi adiado para final do verão de 1994.

Aproveitei a pausa inesperada para filmar, por assim dizer de um dia para outro, um pequeno filme em Lisboa, *Lisbon Story*. O processo durou apenas cinco semanas e em junho fui novamente envolvido no filme de Michelangelo.

Stéphane Tchalgadjeff tinha encontrado um parceiro muito capaz e financeiramente forte, Philippe Carcassonne, com o qual comparticipava na produção francesa. A participação francesa era maioritária e com a ajuda de Philippe, o projeto foi finalmente tão sólido que pode ser anunciado um novo início do processo: no início de novembro, em Portofino, com o episódio da *La ragazza, il delitto*, que tinha que ter estrelado por Sophie Marceau e John Malkovich. Então continuamos a filmar em Ferrara, cidade natal de Antonioni, com o episódio *Cronaca di un amore mai esistito*, para o qual tinham sido escolhidos Inès Sastre e Kim Rossi-Stuart. Então nós teríamos mudado para Aix-en-Provence, para filmar com Irène Jacob e Vincent Pérez *Questo corpo di fango*, e, em seguida, teríamos terminado em Paris com o episódio mais difícil, *Due telegrammi*, para o qual foram designados Fanny Ardant e Jeremy Irons. Se tudo corresse bem, Michelangelo teria terminado pouco antes do Natal e eu teria começado a filmar a minha parte nos meados de janeiro.

Se tudo corresse bem…No final, tudo era possível e ninguém sabia como as coisas seriam feitas. Entre a minha esperança de que Michelangelo fosse capaz de controlar o filme e lidar sozinho como diretor, e no pior dos casos, que não estivesse em condições de fazê-lo e eu fosse chamado pela produção e pelo seguro para concluir o trabalho como diretor, estavam abertas todas as possibilidades. Às vezes eu me encontrei quase sozinho com o meu otimismo, e em alguma ocasião era até difícil de sustentar, mesmo em frente de mi mesmo, por exemplo, quando se tornava claro que muitas vezes Michelangelo tinha lapsos de memória e não se podia ter certeza se a decisão teria sido ainda válida de um dia para outro. Parecia então muito importante para o sucesso do filme e para o controle dos eventos por parte de Michelangelo, que fossemos capazes de programar o processo o mais completamente possível em ordem cronológica. Suas capacidades de compensar eventuais lacunas de memória seriam estados certamente melhores se pudéssemos realmente prosseguir em ordem cronológica, enquadramento após enquadramento. Além disso Beatrice Banfi, a primeira assistente de Michelangelo, tinha transformado este proposito em um plano das filmagens que parecia torná-lo possível.

Os preparativos seguiram seu próprio curso. Michelangelo fazia frente pessoalmente as inspeções de campo, embora eu continuava a estar presente. (Próprio a escolha dos locais tinha que ser feita exclusivamente por ele, em todos os seus filmes sempre tinha mostrado um infalível senso da arquitetura e da paisagem).

Mesmo a escolha dos intérpretes em última análise eram sua, e tinha sido decidida especialmente com Enrica. Ela tinha consigo um cameraman de sua confiança. Dos "meus" colegas de trabalho estavam presentes Thierry Flamand, como primeiro cenógrafo, e Esther Walz, como figurinista.

Todos participaram da aventura com a mesma paciência e o mesmo entusiasmo. A única maneira de ser capaz de adivinhar qual filme Michelangelo tinha em mente era exatamente o de fazê-lo. E, portanto, tinha que ser feito.

Começo em junho de 1995

Michelangelo montou seus episódios em Roma já prontos desde um par de semanas. Eu fiz uma pré-montagem em eletrônica e depois, em Berlim, fiz a montagem final com o meu *cutter* e amigo de muitos anos, Peter Przygodda. Para que o "frame" não durasse mais do que trinta minutos, excluindo a montagem de uma cena longa, a do cinema Apollo. Eu amo isso, é talvez a melhor coisa que eu já fiz nesse período, certamente a mais ligeira e alegre, mas dura apenas oito minutos e também em seu tom é a que menos se encaixa nas sequências graves e solenes de Michelangelo. Eu sei pela experiência feita em outros filmes que muitas vezes é importante não usar a cena a qual se é mais aficionado. Com trinta minutos ainda era o limite máximo que tínhamos acordado de antemão. Atualmente as partes de Michelangelo duram cem minutos ou mais, assim que desta forma todo o filme dura bem mais de duas horas. Os produtores já nos tinham dito anteriormente que ainda queriam um pequeno filme de não mais de duas horas. Então, ainda terei que cortar alguma coisa.

As partes são montadas em Roma e no 3/6/1995 vemos nossa primeira projeção conjunta. São presentes poucas pessoas, além de Michelangelo, Enrica e Andrea, apenas os editores italianos, Tonino Guerra e eu.

A atmosfera é bastante tensa e, a princípio ninguém quer falar. Então vemos o filme pela primeira vez. Eu conheço minhas partes de cor, também Michelangelo as suas. É verdade que em parte já vi seus episódios na montagem provisória, mas, desde então, tem continuado a montar de modo que deve haver um par de surpresas. Michelangelo vê o meu frame pela primeira vez. Eu não sei com quanta precisão lembre a leitura do roteiro.

Observa com atenção, sem mostrar nenhuma reação e apenas na cena final, o longo movimento de guindaste sobre o hotel de Aix, de repente fica irritado e protesta vigorosamente. "Niente!" [em it. no t.]. Eu acho que ele pensava a seu último enquadramento, a saída de Vincent, como o enquadramento final do filme e que, portanto, seja surpreendido de que o filme continue.

Mais tarde, expliquei a ele que uma história a frame não faz sentido se o frame não se fecha. Mas, então, sem mais discussões,

decidimos rever o filme em câmera lenta no dia seguinte. No dia seguinte, passamos um par de horas na sala de montagem, mas discutimos apenas a música. Já desde algum tempo, Enrica tinha dito que Michelangelo teria gostado de usar um par de canções e então eu havia gravado para ele várias fitas com diferentes ideias musicais. O que ele mais gostou foi a música de Van Morrison, do qual agora quer usar duas músicas para o episódio de Portofino, em todo modo apena em versão instrumental, sem a voz de Van.

Lucio Dalla fará a música para o episódio ferrarese. Faz falta escolher a música para os títulos e para o episódio de Paris. Sugiro o compositor Laurent Petitgand, e talvez será feito alguma coisa com o U2, que estão atualmente em estúdio e provam um disco com Brian Eno.

Mas da montagem não falamos. Evidentemente Michelangelo precisa de tempo para ser capaz de entrar no filme, que agora está montado pela primeira vez. Será imprimida uma cópia-trabalho em que Michelangelo quer tentar um par de cortes. Isso me faz perceber que quer estudar tudo com calma em câmera lenta e, em seguida, me passar um par de propostas. Então, eu vou ter que voltar uma segunda vez, em mais ou menos uma semana.

A uma espontânea proposta de redução por parte de Michelangelo digo imediatamente de sim: as duas vinhetas filmadas em Paris, no final, em cada um das quais aparece um casal que é então congelado em uma imagem estática parece incomodá-lo muito. E então está bem: "Via!".

Antes de saudá-lo explico a Michelangelo que no início da nossa cooperação concordamos que cada um tinha o *final cut* para a sua própria parte, mas que da próxima vez eu iria examinar de bom grado as suas propostas de redução. Tínhamos, portanto, a concordar que eu haveria decidido pessoalmente quais aceitar e quais não e vice-versa.

Quando a tarde vou embora não tenho certeza se ele aceita esta abordagem ou se parte da ideia de decidir ele toda a montagem. Se fosse esse o caso, a próxima vez teríamos que discutir, especialmente porque farei um par de propostas de redução. Especialmente a "cena de sexo" entre Pedro e Clara deveria ser reduzida, eu acho. Tanto começa bem, quanto se torna insuportável quando nunca acaba e, ao final, toca fortemente o limite de pornografia.

Uma semana depois estou de volta em Roma. Na sala de montagem há uma atmosfera de tensão. Claudio, o *cutter* de Michelangelo, sussurra-me apenas um breve aviso: tenho que me preparar, Michelangelo cortou muito.

E ele o fez mesmo. Da cena introdutória cortou todos os *freeze frame*. O "diretor" não fotografa mais. Nem mesmo encontra o menino que o levou para o museu. A cena do museu foi reduzida pela metade. Os dois jovens não saem mais dos afrescos e assim o papel das crianças é significativamente reduzido. Após o museu falta todo o bloco de cenas com Vincent e Irene: quando saem do castelo, a cena no ônibus, e assim por diante. Recomeça somente quando o diretor aparece nas arcadas. A transição para o primeiro episódio de Michelangelo permaneceu a mesma.

Quando, em tudo isso, em algum momento eu me volto para Michelangelo com ar interrogativo ele me olha triste e aponta para si mesmo. "Ferrara" [em it. no t.]. Então, ele não quer que na minha parte se veja a sua cidade. Então eu entendo. É o seu território. "Entenda, é minha história, o meu filme!".

Desde a mudança entre a história de Ferrara e o segundo episódio em Portofino ele tirou a primeira cena com o "diretor" em frente ao Palazzo dei Diamanti e toda a cena de Marcello com Eva Mattes. Estou muito chocado, mas não digo nada, quero ver primeiro a sua versão inteira.

Entre Portofino e o terceiro episódio em Paris, ele deixou a cena de Marcello no aeroporto, que agora, no entanto, faz pouco sentido, porque falta a sua aparição anterior no papel do pescador. Na breve cena que se segue eu já tinha desistido durante a nossa última reunião.

Entre Paris e o quarto episódio em Aix, ele mudou completamente a minha viagem de trem, eliminando o casal lutando no aterro e a entrada da senhora elegante.

A cena de Jeanne Moreau e Marcello foi tirada, a passagem no hotel em vez permaneceu.

Minha cena final, o movimento de guindaste na frente do hotel verso John Malkovich na janela, o Antonioni deixou.

Em seguida, a projeção termina. Silêncio. Michelangelo olhou para mim, dá de ombros. Ele a prefere assim, me faz entender. Enquanto isso, ela parece tão triste, como se tivessem apenas cortado radicalmente seus episódios, e não os meus. Apesar de estar em estado de choque não posso deixar de sorrir gentilmente.

Então saio para dar uma caminhada ao arredor do bloco, para recuperar o fôlego e refletir. Do meu frame não é muito. Meu fio vermelho – o "diretor" que fotografa – desde o qual tinham que nascer as histórias, não funciona mais. Nem Marcello, concebido como uma referência constante da ação, não tem mais algum sentido.

O que resta? E como eu deveria reagir? Devo insistir em meu direito ao final cut e simplesmente ignorar ou rejeitar as propostas de Michelangelo? De Hammett para além nunca me aconteceu que alguém iria cortar meu filme e o reduzisse. E, não menos importante, me tornei produtor de mim mesmo para que nunca me acontecesse uma coisa dessas novamente. Mas agora não há nenhum sentido fazer o ofendido. Eu tinha que responder a Michelangelo. O que tinha acontecido? Com a sua visão de montagem Michelangelo falou-me muito claramente, dizendo: "Deixa que este seja o meu filme! Minhas histórias não precisam de nenhum frame, ficam em pé sozinhas". O que ele nunca poderia colocar em palavras ali estava, na pegada da sua montagem.

Porque quase dois anos atrás eu havia embarcado nesta aventura com Michelangelo? Porque agora nós ficamos como adversários um contra o outro? Minha intenção não era desde o princípio aquela de ajudar Michelangelo a demostrar que ele estava em condição para fazer um filme, seu último filme?

Faço duas vezes a volta do bloco. Então digo a Michelangelo que eu entendi a mensagem que ele queria me enviar com esta versão da montagem e que eu quero levá-la em séria consideração.

De volta a Berlim, ele monta novamente por um par de dias o meu frame, com Peter Przygodda. Seguimos algumas propostas de Michelangelo, montamos em uma forma completamente nova. No complexo corto mais da metade da minha parte. Por isso não posso deixar assim mutilada a cena no museu, eu não tenho escolha, se não aquela de cortá-la completamente. Portanto, a cena de Marcello é praticamente eliminada e tenho que cortar também a sua maravilhosa cena no aeroporto que agora não tem mais sentido. Apenas a cena entre ele e Jeanne funciona fora do contexto das peças que faltam e a incluo como uma única cena mantida do nosso trabalho conjunto.

Então torna-se difícil de fazer Marcello entender a radical eliminação de toda a sua obra. No começo é muito nervoso e nem sequer quer aparecer no filme, nem mesmo em uma cena. Eu não

posso culpá-lo, ao contrário, sua decepção me atinge profundamente. Apenas quando eu não espero mais Marcello, me permite, contudo, com um grande gesto especialmente para Jeanne Moreau, de preservar a cena. Estarei sempre grato a ele por sua generosidade. Eu não sei o que eu faria se eu tivesse que desistir também dessa cena. Talvez eu teria retirado minha participação. Obrigado Marcello [em it. no t.]. Você é o homem encantador que se percebe por trás do ator maravilhoso.

Refazemos completamente, uma outra vez, a montagem da cena do trem. No complexo, o filme torna-se agora mais curto que vinte minutos, porque nós enviamos até mesmo a Michelangelo um par de ideias de redução. Nasce assim um outro filme, possivelmente um filme melhor. Meu frame adquire uma função completamente diferente que, contudo, agora na sua brevidade e extensão eu posso defender.

A próxima projeção, em Roma, na presença dos produtores, se realiza sem problemas. Michelangelo aceita a minha "versão curta", sem censura, inclusive em relação às nossas propostas para os seus próprios episódios.

Quatro semanas mais tarde já estamos na fase de mixagem. A película agora contém duas peças musicais por Laurent Petitgand, duas de Lucio Dalla, duas de Van Morrison e duas dos U2.

Depois de mais três semanas ocorre a estreia do filme em Veneza, em 03/09/1995. Ele realmente é o filme de Michelangelo. Ele lutou por ele, contra todas as adversidades. Ele fez o impensável. Ele teve que esperar este momento por doze anos. Os aplausos teriam que durar muito muito mais, e contudo ainda assim não seria apropriado à sua prova e a de Enrica.

Eu não me arrependo de ter acompanhado Michelangelo nestes dois anos.

AZUL ANTONIONI: ALÉM DAS NUVENS

Adriano Aprà

O azul como pano de fundo para os créditos de abertura e de fechamento é a única coisa de *Além das nuvens* (1995) de Michelangelo Antonioni que dá uma resposta à pergunta implícita no título do filme, não tanto o azul real de um céu quanto aquele abstrato da tela na qual são projetadas as imagens do filme. Como dizer que além das nuvens existem todas as imagens, a soma das quais, como as cores, não dá imagem, apenas uma tela branca, a cor azul é escolhida só porque é preciso começar com alguma imagem, com alguma cor. No final do filme a voz de John Malkovich - o personagem guia sem nome, o diretor que observa, fotografa, imagina os personagens e as histórias que vemos na tela - conclui: "Mas nós sabemos que, sob a imagem revelada há uma outra imagem mais fiel à realidade, e sob esta outra, há ainda outra imagem. Até a verdadeira imagem daquela realidade, absoluta, misteriosa, que ninguém nunca vai ver" (frase tomada literalmente do prefácio de *Sei film*, 1964).

Além da nuvens é a história dessa abordagem impossível à "verdadeira imagem da realidade absoluta" e junto à reflexão sobre o significado de tal abordagem destinada ao fracasso. Para ser mais exato, o filme não é tanto uma história, nem quatro histórias, quanto- de forma mais explícita do que em *Blowup, Passageiro, Profissão: Reporter*, ou *Identificação de uma mulher*- um ensaio em forma de ficção sobre o que significa olhar, enquadrar, filmar: sobre o que é uma imagem.

Publicado, com o título de L'unione impossibile tra immagine e realtà, em "Reset, n. 23, dezembro 1995, pp. 50-52; republicado, com o título Antonioni si ferma sulla soglia del paradiso, em Adriano Aprà, Per non morire hollywoodiani. Notizie dal cinema di fine millennio, Reset, Roma 1999, pp. 39-46; retomado em Maria Orsini (edição de), Michelangelo Antonioni. I film e la critica 19431995: un'antologia, Bulzoni, Roma 2002, pp. 309-314. Tradução de Anna Berardi

O primeiro enquadramento é a asa de um avião logo acima das nuvens. No terceiro enquadramento as nuvens envolvem de branco Malkovich que olha para fora pela janela do avião. Uma vez desembarcados do avião estamos no carro, em Ferrara, imersos em uma nova brancura. O nevoeiro é o deserto das imagens: nenhuma imagem, portanto, todas as imagens possíveis. Esta é a condição propícia à imaginação do diretor, diz a voz do narrador: criar um vácuo em torno de si, não se interessar por nada. Saído do carro o diretor-*flâneur* se rende ao fluxo de livres associações, a partir de um pórtico que renuncia a fotografar. Se define uma imagem, uma história começa. É pega, como os outros, a partir dos contos de *Quel bowling sul Tevere* (Einaudi, 1983, em seguida, re-editado), respectivamente: *Cronaca di un amore mai esistito* (interpretado por Kim Rossi Stuart e Ines Sastre), *La ragazza, il delitto*... (Sophie Marceau e John Malkovich), *Non mi cercare* (Chiara Caselli, Peter Weller, Fanny Ardant e Jean Reno), *Questo corpo di* fango (Irène Jacob e Vincent Pérez). A pesar do terceiro, que é basicamente reinventado (inspirado em parte por *La ruota*), os outros contos são, embora não literalmente, respeitados.

No livro, mas sobretudo no filme, essas histórias sempre têm algo provisório, são cheias de lacunas, se concentram mais nas pausas que nos acontecimentos, contam o que não acontece (a primeira e a segunda) e param quando a verdadeira história poderia começar (a terceira e a quarta): abrem vazios cujo sentido se dispersa. Nos dois extremos desta narrativa disseminada e difundida podemos colocar a terceira história - composta por seis cenas que parecem ter sobrevivido a uma hipotética longa-metragem, onde as dissoluções em preto comportam vistosas elipses – e a quarta, que além de ser caraterizada (como a segunda) por uma continuidade temporal, é a única a envolver uma conclusão clara, e talvez seja por essa razão que,

no início da sua *rêverie* Malkovich a "enfoca" tirando a foto à qual tinha desistido na primeira história. Em geral, as quatro histórias são "quase-historias", são oferecidas ao espectador como hipotéticas, não únicas, bem como são as imagens que as compõem; e outras histórias poderiam substituí-las, tais como aquelas que são apenas a tempo de entrar em campo no momento mais instável do filme (apena após a metade) e no final: a mulher no elevador do terceiro episódio, os dois jovens nas faixas do trem, a mulher no trem, e as cenas vislumbradas a partir das janelas no movimento conclusivo do guindaste.

Todas as histórias têm a ver com o amor entre um homem e uma mulher, e todos esses amores são amores "nunca existidos", como se sua realização implicaria seu fim. De acordo com um princípio que também afeta as imagens que compõem as histórias, Antonioni prefere filmar ou que tem antes, sob, entre, além de: um gesto único que possa preservar o indizível. Então se podem ver, como em nenhum outro de seus filmes, muitos corpos nus: para reafirmar o limite absoluto da imagem, nua, que ninguém nunca vai ver. Na nudez da imagem, na nudez do amor, na nudez da alma tendem todas as personagens femininas do filme, instintivamente vizinhas, muito mais do que os homens, ao mistério absoluto. Mas nem a primeira mulher com seu sorriso de Mona Lisa nem a segunda com seu olhar de Medusa nem a terceira, mulher sem alma que fala da alma, uma mulher de vestido vermelho-fogo, mulher infernal, nem a quarta, a mulher em branco, derretem o enigma; apenas a última mulher, a mulher em azul, a mulher que esconde seu próprio corpo, encarna o enigma e está perto do mistério absoluto. Não se pode ir além do filme, o absoluto é constantemente deslocado para frente, em uma outra imagem, em uma outra história, um outro amor, um outro filme (curiosamente, outro filme já existe, também em

episódios, também sobre o amor não realizado: *Incontri a Parigi* [Les rendezvous de Paris, 1995] de Eric Rohmer, e as semelhanças entre os últimos episódios de ambos são quase desconcertantes).

O enquadramento em movimento no final do filme para no Malkovich atrás do vidro de uma janela, olhar perdido, sugado para o preto da noite chuvosa. Este preto é simétrico ao branco do início. Aí o branco era a soma de todas as imagens possíveis, e o filme se limitou a desenvolver apenas algumas; o preto aqui exclui qualquer outra imagem, e desvaloriza implicitamente as que foram mostradas até agora. Se desta forma o filme conta a história de um fracasso, a renúncia do olhar que se pergunta sobre o que está além das imagens, "além das nuvens", o sentimento que atravessa o filme nos conta a aventura desse olhar como uma missão humana que visa ultrapassar os limites da visão. "Eu não sou um filósofo, pelo contrário, sou visceralmente ligado às imagens", diz Malkovich no início, perdido na névoa de Ferrara, e no interlúdio no trem "Mais que pensar sobre as coisas eu prefiro senti-las".

Talvez Antonioni quisesse dizer, nesse filme "filosófico" ou como eu disse anteriormente, ensaístico, que a filosofia que lhe interessa, ou seja, a abstração da imagem à qual ele tende não é metafísica nem sistemática, quer permanecer dentro dos "limites terrestres" do homem e não quer resolver, sistematizar, o mistério do absoluto, seja o da imagem, do "branco" e do "preto", seja o dos "deuses". É interessado no impulso vital que empurra "visceralmente" o homem a olhar para além da superfície da realidade e da imagem, é interessado no infinito inesgotável da realidade, que é a sua maneira laica de aludir a Deus.

Podemos dizer que a porta no final da escala desde onde a menina em azul sai de campo é a porta do paraíso. No limiar dessa porta Antonioni se afasta, do mistério além do limiar não sabe nada, ele não pode nos dizer nada, talvez ele não quisesse saber nada; em vez disso ele quer saber tudo sobre o que leva a essa porta, mesmo sabendo que tudo isso não resolve nada. Isso é demonstrado pelo primeiro episódio, simétrico, nesse sentido, ao último, em que (ao contrário da história a partir da qual o episódio é baseado) não é suficiente para Silvano subir outra escada e atravessar outra porta para realizar um amor que ainda não existe. Antonioni parte desde um limite para encontrar no final um outro limite.

Em suas imagens é cada vez mais percebida a ideia do enquadramento como um limite. Não há, neste sentido, um fora do campo que interage com o que está no campo: Antonioni faz enquadramentos-campo, não enquadramentos-janela, não filma o mundo, mas reduz o mundo a uma imagem-enquadramento precisa, como se, com esse gesto inaugural poderia colocar de uma forma única a multiplicidade e ambiguidade do mundo e sua imagem. Mas Antonioni não faz um cinema como pintor nem um cinema como fotógrafo, embora mantém relacionamentos profundos com estas duas técnicas. A sua imagem-enquadramento se move. Se move pela primeira vez nos limites estáticos do quadro. Aqui intervêm outros quadros para colocar em questão o hipotético fechamento de sentido inicialmente produzido pelo quadro principal: as janelas e as portas, e, em seguida, vidros, superfícies reflexivas (mais que espelhos reais), pinturas, fotografias. Estes quadros também são rotas de fuga ou de barreira do sentido, diafragmas entre o espectador e a realidade percebida.

Cada enquadramento dura sempre um pouco mais do necessário. Os mesmos movimentos da câmara, ao deslocar o quadro, apresentam uma dialética ambígua entre a expectativa de uma mutação, talvez uma revelação, e o seu frustrante ponto de atrito, como no enquadramento do quarto episódio em que os dois protagonistas se abrigam da chuva em uma passagem subterrânea e a câmera, depois de uma longa espera, segue o olhar da protagonista que se levanta: para o céu? Além das nuvens? Para o olho de Antonioni, apenas para a chuva que cai. O movimento é sempre entre um limite pré-selecionado e um limite intransponível, entre o mundo visto e o mistério impossível de ver. Além de se mover no espaço, a imagens-enquadramento se movem no tempo com um jogo de simetrias e rimas entre os vários episódios. Já a estrutura geral é simétrica: dois do norte (Comacchio e Ferrara, Paris) e dois do sul (Portofino, Aix-en-Provence) de dois países vizinhos, com uma descida no início (do avião em Ferrara) e uma subida no final. No interior, há todo um enxame de correspondências, umas mais evidentes, umas mais secretas, nas quais o espetador-*flâneur* pode passear à vontade, uma vez que a narração, tão aberta, o obriga a condensar a atenção em qualquer centro. Seria possível elaborar um catálogo de chuvas, quartos com vistas, ruas-corredores, escadas, cores encontradas de um episódio para outro.

Estas correspondências são o eco que retorna uma imagem para outra imagem, uma história para outra história. Eles são as reflexões que redobram, adicionam, transformam uma imagem e uma história. Nesse filme que questiona as imagens, cada imagem acaba encontrando uma outra imagem no filme, semelhante e diferente ao mesmo tempo, jogando um pouco de sua semelhança e diversidade na anterior: como se cada imagem nunca poderia ser uma, como se o significado de cada imagem poderia nunca terminar nos limites de um enquadramento, mas se estendesse para além dos limites do quadro até encontrar outra imagem-irmã que a prolonga, em um jogo de referências e extensões interminável. Mas uma vez que este vai e vem de simetrias e duplicações se deixa guiar, como todo o filme, pelo pathos mais que pelo logos, dispersando o sentido de cada imagem e revivendo a aventura do olhar além da "imagem revelada", isso não pode ser assimétrico, sem esgotar-se em uma fórmula geométrica. São sugestões, hipóteses, projeções subjetivas e indefiníveis.

Filmar significa reproduzir o mundo da realidade visível, que por sua vez, diria um crente, é um reflexo da imagem de Deus. No interlúdio entre o terceiro e o quarto episódio Mastroianni, refazendo – ao vivo – uma pintura do Monte SainteVictoire de Cézanne, faz uma cópia de uma cópia de uma cópia… Um gesto vão, diz para ele Jeanne Moreau, gesto útil em todo modo, replica Mastroianni, que, como Antonioni, é irresistivelmente atraído pela aventura artística, da viagem que leva a produzir uma imagem, mesmo se for uma cópia de uma cópia. O mais secreto dos jogos de simetrias, de duplicações e cópias que *Além das nuvens* é o que empurra Wenders a assinar o filme ao lado de Antonioni.

Nos créditos da versão italiana de abertura (a versão original é multilíngue: Italiano, Francês, Inglês: *Além das nuvens*) si lê: "Wim Wenders apresenta *Além das nuvens*, um filme de Michelangelo Antonioni, […] roteiro de Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, […] prólogo, interlúdio e epílogo de Wim Wenders, […] direção de Michelangelo Antonioni". A fórmula é ambígua, mesmo porque há mais que um interlúdio [mas na versão internacional é chamado de "entractes" no plural]. Sabemos, no entanto, que os enquadramentos com Malkovich foram filmados por Wenders (exceto para os do segundo episódio, em que o ator "entra" na história que imagina).

O diário de processamento escrito por Wenders (*Il tempo con Antonioni. Cronaca di un film,* edizione Socrates, 1995) revela muito francamente, os atritos, curados só em câmera lenta pelos cortes drásticos impostos ao "frame" por Antonioni, e aceitos *faute de mieux* por Wenders, e confirma o que para mim é uma certeza: o filme é, do primeiro ao último enquadramento, sob o controle formal de Antonioni. Em ceder à Wenders a realização material de alguns enquadramentos, Antonioni – além das contingências de produção e de seguros – o elegeu como seu duplo; e como Wenders filma os artistas no trabalho (um diretor, um pintor), que não são nada mas que o dobro de Antonioni, temos então o duplo de um duplo, uma cópia de uma cópia.

É justo e coerente com o quadro teórico do filme que Antonioni confia a outro a tarefa, por assim dizer, de filmar, Wenders também já se confrontou com o problema do dobro e com aquele da imagem (Lightning Over Water, Lisbon Story). Para Antonioni teria sido impossível, eu diria obsceno, observar a quem observa, filmar a si mesmo. Haveria significado parar com gesto autoral e autoritário a proliferação das imagens abaixo das quais há outras imagens, afirmando que no prólogo, nos interlúdios e no epílogo reside a "verdade" do filme. Ao inserir em sua montagem os enquadramentos "à Antonioni", ele nos diz que a viagem além das imagens é também uma viagem além de si mesmo.

O FIO PERIGOSO DAS COISAS

Andrea Peresano

Publicado originalmente em *La Nuova Sardegna*, 11 de setembro de 2004.
Tradução de Aline Leal

O fio perigoso das coisas (The Dangerous Thread of Things, 2004), de Michelangelo Antonioni, começa.

O diretor nos situa bruscamente dentro da ação, em meio a um casal em crise (Christopher Buchholz e Regina Nemni) e sem mais nada a dizer um ao outro. Nós os acompanhamos em uma viagem curta, cheia de símbolos e simbolismos, através de bifurcações, passagens estreitas, lugares agradáveis e encontros quase homéricos rumo à separação definitiva quando a mulher sai de cena limpando-se dos resíduos de lama onde o homem a levara. Ele procurará, portanto, na outra figura feminina (Luisa Ranieri), na outra borboleta presente na praia, uma aventura, uma relação fugaz, excitado pelo novo e próspero corpo que ainda consegue rir de coração, e entrará em seu "caos" de jovem mulher. O abandono é definitivo, e o homem, assim, deixa aquele mundo feminino, dominado pelas duas deusas que estão acima dele, no alto de suas torres e que, restando no fim as únicas figuras na tela, fecham um hipotético ciclo de vida encontrando-se.

Interessante o jogo de planos nos enquadramentos maravilhosos e a natureza imponente e majestosa, como o mar ou pulsante de vida e como os cavalos galopando, que circunda e envolve os corpos dos homens. Antonioni retorna às temáticas da incomunicabilidade, como sempre fez em suas obras, mas sua história, visualmente repleta de significados e referências, e comparável a um quadro renascentista, perde-se por trás de imagens com frequência complicadas ou aparentemente inexplicáveis e irreais, em que os personagens acabam sendo meros atuantes desprovidos de consistência, até mesmo pela interpretação medíocre dos atores, dos quais se salva só em parte Luisa Ranieri. É certo pensar em como o comportamento real dos homens é ilógico e também como o erotismo está ligado à esfera do imaginário e a fantasias até mesmo simples e diretas, como

uma mulher que monta um garanhão na praia, mas em última análise *O fio perigoso das coisas* nos deixa um pouco perplexos e insatisfeitos.

"O episódio de Antonioni devia ser muito mais picante, eu teria que mostrar meu sexo em ação, e eu pensava: se ele me tomar como protagonista, eu deverei fazer isso; depois, felizmente, tornou-se uma homenagem à natureza". Assim disse Christopher Buchholz, protagonista de *O fio perigoso das coisas*, na entrevista coletiva onde também estava presente o diretor do mítico *Blow-up – Depois daquele beijo* (1966), aplaudidíssimo quando entrou na sala.

Sobre a escolha da canção de Caetano Veloso, que acompanha o filme e tem a função de emendar os três episódios, Enrica Antonioni, mulher do mestre, disse depois: "Veloso mandou ao meu marido essa música inspirada nele, perguntando se podia chamá-la de Michelangelo Antonioni. Ele disse que sim e, então, agora está em *Eros*".

O FIO PERIGOSO DAS COISAS

Osvaldo Scorrano

Publicado em *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 1º de dezembro de 2004. Tradução de Aline Leal

Eros será exibido nos cinemas em uma versão "retocada" em relação à versão vista no Festival de Veneza, onde foi apresentado fora de competição. De todo modo, a ordem dos três curtas-metragens mudou, já que o encerramento do filme não será mais com o episódio de Michelangelo Antonioni, que estará no início, mas com Wong Kar-wai. Além disso, o curta-metragem de Antonioni acabou sendo mutilado em três minutos, relativos a cenas consideradas escabrosas pelo produtor francês.

"Domenico Procacci queria estrear com a versão original" – explica Enrico Fico Antonioni – "mas depois do Festival de Toronto os produtores constataram que *Eros* não se vendia no mercado americano por causa de cenas escabrosas, e assim o produtor francês pediu alguns cortes a Antonioni, que não aceitou de bom grado. Depois ele fez algumas escolhas e decidiu cortar uma longa cena de masturbação feminina interpretada por Luisa Ranieri e uma parte da cena de sexo final". No Festival de Toronto alguns críticos apresentaram a suspeita de que *O fio perigoso das coisas* não fosse exatamente produto de Antonioni, mas sua mulher Enrica está pronta para repelir tais suposições: "É um filme de Michelangelo e o tempo dirá isso, talvez daqui a dez anos. É o filme de um homem que, aos 92 anos, demonstra intacta sua vitalidade", diz. E sobre a intacta capacidade do marido de filmar apesar da idade e da doença, rebate: "Seu jeito de dirigir os atores não mudou muito de *Profissão: Repórter* até hoje. Entre Michelangelo e os atores basta a intuição. Ele os olha e, depois, com as mãos e o olhar indica a eles o que fazer, como atuar, movimentar-se. E o entendimento acontece de imediato".

Com essa opinião concordam as duas atrizes de *O fio perigoso das coisas*: Regina Nemni e Luisa Ranieri. Dizem: "Foi ele mesmo que nos dirigiu. Ele se faz entender de modo perfeito. Fazia desenhos, depois te olhava. É tão atento a cada nuance que nada acontece no

set sem que ele queira". Sobre a incriminada cena da masturbação Luisa Ranieri explica: "Foi uma das primeiras que filmei. Antonioni me deu a entender que eu devia me despir completamente e ir para a cama e me tocar. Não escondo que eu fiquei um pouco hesitante, mas eram seus olhos que me pediam aquilo, a autoridade do seu olhar. E acabei fazendo, porque ele sabe o que quer".

Cabe então a Enrica Fico destacar a força de Antonioni, "que na sua idade quis se pôr à prova com um curta-metragem e dirigir jovens atores no meio da natureza da Toscana. É um filme feito de luz e de intuições e demonstra a liberdade de um homem que, aos 92 anos, não conhece mais inibições. É um filme do intelecto e fala da força da vida".

PARA ALÉM DO INFINITO

Flávio De Benardinis

Publicado originalmente em De Bernardinis, Flavio. "Másallá del infinito". In Carlo di Carlo (ed.). *Michelangelo Antonioni, documentalista*. Barcelona–Bilbao: DA-Zinebi 52, 2010, pp. 128–131. Tradução de Julio Bezerra

O olhar de Michelangelo (Lo sguardo di Michelangelo, 2004) não é simplesmente um pequeno filme de 15 minutos. Não é tampouco a oportunidade para admirar a restauração de uma das estátuas mais famosas do mundo (Moisés, de Michelangelo Buonarroti), na Basílica romana de São Pedro Acorrentado, através dos olhos de outro Michelangelo (Michelangelo Antonioni). Não. Com base em uma ampla diversidade de pontos de vista, trata-se de uma experiência única que transcende o espaço e o tempo em que se desenvolve. Vejamos porquê.

Michelangelo olha para Michelangelo: é disso que trata esse filme. Antonioni, visível no quadro, e sua câmera observam Moisés, ou melhor, o feito artístico do olhar do outro Michelangelo. A Basílica é invadida pela luz da lua, e, em meio a uma atmosfera misteriosa, o olho de Antonioni cruza com a visão de Buonarroti. Antonioni examina, em primeiro lugar, o túmulo do Papa Júlio II, o conjunto de mármore que dá corpo ao monumento; em seguida, ele se detém nos traços, nas linhas mestras, nas forças concorrentes e não concorrentes, na massa e no volume de Moisés. Se o pontífice, em uma espécie de doloroso relaxamento, mantém os olhos voltados para o mistério da morte, o herói bíblico, por sua vez, desfila o impulso portentoso do campeão, o esforço galante do profeta: o contraste entre o divino e o humano, de cujo limite, ou seja, a morte, o próprio monumento emerge.

Esta é a visão de Buonarroti: a tensão entre o território da carne e o horizonte do espírito. A carne, que persevera e tem consistência, e o espírito, que, ao contrário, não é contínuo e desencoraja. Nesta visão se insere o encontro com uma visão ulterior, a de Antonioni, de sua câmera, de seus filmes, e, no fundo, de todo o cinema. Segue-se, portanto, algo como uma visão ao quadrado. As visões dos dois Michelangelos, a visão ao quadrado, não é apenas a base poética

deste pequeno filme, mas talvez a chave estilística para toda a arte cinematográfica de Antonioni.

Vamos dar um passo para trás. A ilha enigmática de Lisca Bianca em *A aventura* (L'avventura, 1960), a paisagem suspensa, perdida, dos últimos minutos de *O eclipse* (L'eclisse, 1962), o território devastado como realidade e como psique em *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, 1964) são exemplos do brilho da visão da arte cinematográfica ao quadrado de Antonioni. Trata-se, de fato, de uma visão dupla, com origem em outro olhar, o do famoso neorrealismo italiano.

De *Roma, cidade aberta* (Roma, città aperta, 1945) a *Umberto D.* (1952), o neorrealismo de Roberto Rossellini e Vittorio De Sica revolucionou o cinema ocidental após a Segunda Guerra Mundial. Diante da paisagem de dor e morte deixada pelo conflito armado, o neorrealismo inverteu os termos, promoveu uma radical mudança de direção e singularizou uma forma e um sentido para o cinema.

Frente às ruínas, o neorrealismo deu à luz um olhar praticamente ilimitado. Lembrem-se da famosa fórmula de Henri Langlois sobre a arte de Rossellini: seu cinema é o resultado de uma imagem tão livre das convenções e tão disponível à realidade, sendo capaz de ultrapassar o quadro e a tela. Se se trata de liberdade, é uma liberdade que emana do desastre. A paisagem italiana no final da Segunda Guerra Mundial é, de fato, como o *Guernica*, de Picasso, um drama que solapa qualquer tela possível, qualquer ponto de vista, qualquer medida, dimensão ou limites.

A dor, o sofrimento e a morte marcaram de tal forma a paisagem italiana que a visão da guerra está intimamente ligada a ela. Rossellini e De Sica registraram esse traço. O rastro da guerra sobre as pessoas e as coisas é tamanho que o quadro cinematográfico não filtra a realidade, ele rapidamente se torna realidade. Ou melhor: o quadro cinematográfico é capturado e imediatamente seguido por uma imagem da guerra esculpida profundamente nas coisas.

Enquanto todo o cinema pré-neorrealista ou é imagem (a tendência de George Méliès) ou é realidade (a tendência dos Lumière), o neorrealismo quebra o dualismo por uma realidade que em um instante é imagem, e uma imagem que é imediatamente realidade.

O quadro, em suma, diz respeito tanto ao cinema quanto às coisas, nas quais a guerra provocou uma quebra definitiva. Nada disso pode ser indiferente ao cinema como uma forma de arte. A guerra deixou

sua própria marca na paisagem, isso significa que a guerra imprimiu nas coisas a sua própria imagem. As coisas são imagens, as imagens são as coisas. Assim, pela primeira vez na curta história do cinema, a paisagem diante da câmera não é feita de coisas ou imagens, mas das imagens das coisas. Como a bomba atômica, que pulveriza e ainda deixa uma marca. É isto o neorrealismo: a paisagem devastada que faz do quadro a imagem da devastação.

Antonioni surge justamente neste momento. E vai (tem que ir) um pouco além. Ao encontrar a absorção do quadro pela imagem praticada pelo neorrealismo, ele aceita o jogo e dobra o olhar. Se o neorrealismo é o estado em que o quadro é engolido pela imagem, no cinema de Antonioni, essa imagem pode voltar ao quadro. Não é, obviamente, uma restauração vulgar e corrente: o caminho "enquadramento quadro-imagem" não é uma reconversão óbvia, mas o momento oportuno em que se pode saltar para um pouco mais longe.

O novo quadro, o do cinema de Antonioni é, por conseguinte, uma estrutura marcada por dois olhares: o primeiro como um resultado da imagem neorrealista da catástrofe; e o segundo, como produto de um olhar que, reenquadrando, é motor, mas também objeto de si mesmo.

Depois do neorrealismo, que elimina o dualismo entre imagem e realidade, qualquer olhar não pode ser mais do que função e objeto de si mesmo.

Dessa forma, o olhar de Antonioni foca a paisagem/imagem do neorrealismo, e a reenquadra. Essa trajetória produz o que pode ser chamado de visão de síntese. Seu cinema é o primeiro a portar essa visão – e plenamente consciente disso. A paisagem/imagem do desastre, reenquadrada, é o espaço desse olhar, porque sabe e pode mostrar a imagem que agora é feita realidade, e, ao mesmo tempo, porque diante do espectador, brilha o pulso deste mesmo olhar. Em uma palavra, o cinema da modernidade.

O olhar de Michelangelo, no final da carreira do mestre, é a síntese perfeita desta trajetória. Com algo a mais: o surpreendente encontro com a arte de um dos grandes mestres de um século apenas aparentemente distante. Na verdade, é um filme de ficção científica. Um corredor espaço-temporal em que o Renascimento e o século XX trocam clamorosamente um olhar.

O espaço entre os olhares de Michelangelo Antonioni e Michelangelo Buonarroti na Basília romana de São Pedro Acorrentado equivale ao corte do filme *2001: Uma odisséia no espaço* (2001: A Space Odyssey, 1968), de Stanley Kubrick, em que o osso jogado ao ar pelo homem pré-histórico, aquele osso convertido de improviso em uma arma, quer dizer, o primeiro utensílio da História, transforma-se, de repente, também de improviso, em uma nave espacial.

O corte do olhar, do osso à nave espacial, que sintetiza a relação entre a técnica e o homem, equivale à vertigem que se abre absoluta entre os olhos de Michelangelo Antonioni e Michelangelo Buonarroti. A vertigem que resume, com tamanha intensidade, toda arte dos homens e só dos homens: as artes manuais, a escultura e as artes mecânicas, o cinema.

Assim como o osso se torna a nave espacial girando no vazio do cosmos, Michelangelo Antonioni se encontra com Michelangelo Buonarroti no vazio da Basílica, como um refluxo produzido pela banda sonora do filme. O silêncio verbal domina a película sem interferências. A Basílica parece flutuar misteriosa no universo: percebemos apenas os ecos provenientes do exterior, ou melhor, do entorno do espaço destinado à conservação da tumba do Papa Júlio II. A interface entre o espaço e o tempo ocorre ante o silêncio da palavra, que, de qualquer maneira, seria insuficiente para expressar o que aconteceu.

A sensação dominante é, então, a de uma flutuação no hiperespaço, um espaço-tempo de n dimensões, em que o século XVI dialoga com o XX, e também com o XXI. Na última cena de *2001*, o astronauta Bowman, o Ulysses que iniciou sua jornada para além das colunas do conhecimento de Hércules, se encontra diante do monólito negro, o objeto enigmático que acompanha e guia a evolução da história da espécie humana.

Pois bem. O conjunto de mármore do túmulo do Papa Júlio II, com Moisés, emerge diante de Antonioni exatamente como o monólito é apresentado ao astronauta de *2001*. Em um breve enquadramento, vemos os pequenos retângulos, quase monólitos, das Tábuas da Lei. Antonioni investiga o conjunto de mármore, o delineia no ar com a mão, quase acariciando sua superfície, da mesma forma que o astronauta Bowman observa o monólito e indica a sua presença na sala verde suspensa no universo.

No filme de Kubrick, o monólito é um portão ("Stargate", como dizia o roteiro escrito em parceria com Arthur Clarke), a porta que permite o acesso à dimensão "infinita" do espaço cósmico.

No filme de Antonioni, o bloco monolítico do túmulo do papa, e de Moisés, também é um portão que permite o trânsito dos olhares dos dois Michelangelos, cineasta e escultor.

Assim como Antonioni reenquadrou o cinema neorrealista, agora seu próprio cinema é remoldado (remarcado) por meio do olhar de um outro Michelangelo, pela visão de Buonarroti. O olhar, dessa forma, se duplica.

O cinema de Antonioni se encontra alegorizado com precisão: o olhar do escultor de pedra é o signo, depositado sobre a matéria, desse desdobramento da visão, da modernidade da arte cinematográfica, alcançada nas trajetórias do cinema pós-neorrealista. O monumento/mausoléu do Papa Júlio II, limite entre o aqui e o além, é a coisa/imagem de Michelangelo Buonarroti (visão 1), em que se reflete o cinema, a imagem/coisa, de Michelangelo Antonioni (visão 2).

Esse momento da duplicação, da visão ao quadrado, é o resultado deste pequeno grande filme, e, neste sentido, a síntese da arte cinematográfica do maestro.

O encontro com Kubrick, o cineasta que compartilha com Antonioni a iconografia "além do infinito" é, no entanto, um encontro ainda mais antigo. A famosa sequência final de *Profissão repórter* (Professione: reporter, 1974) também compartilha evidentemente a iconografia da sequência final de *2001*. O homem na cama, de frente para a janela/monólito (exatamente como em *2001*), no limiar entre o espaço e o tempo, e a viagem além encerram uma identidade e, eventualmente, inauguram uma outra, em uma quinta, sexta, sétima, infinitas dimensões.

ANTONIONI PINTOR

AS MONTANHAS ENCANTADAS

Michelangelo Antonioni

Publicado em M.A., *Le montagne incantate e altre opere*, Comune de Ferrara, Assessorato Istituzioni Culturali-Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1983 (catálogo da mostra). Tradução de Aline Leal

O aspecto mais curioso da minha experiência pictórica é que, enquanto pinto, nunca tenho a sensação de ser um pintor.

Quando comecei a fazer esses pequenos quadros, pareceram-me logo insuficientes. É esta a razão pela qual pensei em fotografá-los e aumentá-los, pareceu-me inconcebível que fossem obra minha.

Pintei umas "planícies encantadas", mas creio que nunca as mostrarei. Mas pela lembrança que tenho delas devo dizer que são mais sugestivas do que "As montanhas".

Quem, como eu, nasceu em uma cidade de planície sabe bem como imaginação e pensamento podem ser férteis nesses horizontes planos.

Já pintava desde menino, mas naquela época eram retratos: da minha mãe, do meu pai, de Greta Garbo. Mas nunca o meu, porque não sei enxergar-me. Alguns anos atrás pintei outros rostos, todos desconhecidos: de amigos imaginários. Um deles eu cortei em vários pedaços pequenos e depois o reconstruí. O resultado: uma montanha. Foi assim que comecei.

A partir daquele momento, fui tomado por um grande entusiasmo. Vivenciei um tal sentimento de liberdade e uma sensação de alívio por não estar mais às voltas com problemas e ideias que, quando me ponho a pintar, gostaria de nunca terminar.

A alegria do trabalho: a alegria da tranquilidade, do equilíbrio, a define Gide.

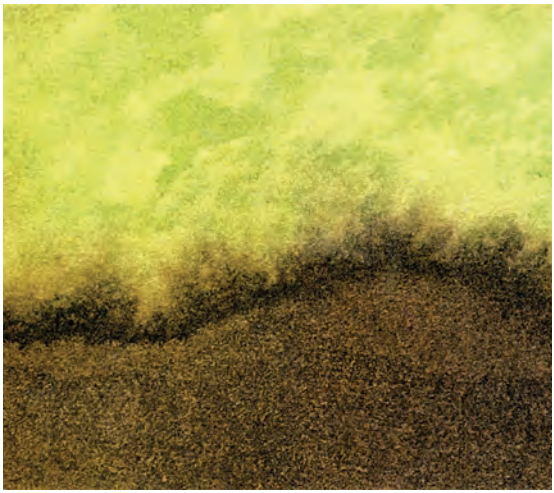
A operação das "Montanhas Encantadas" consiste toda ela na ampliação.

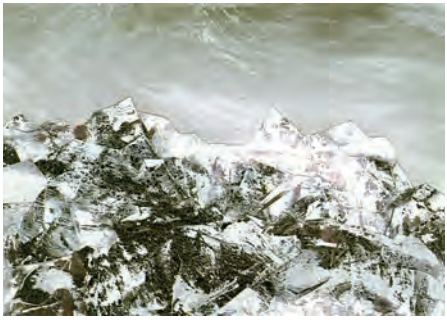
É a ampliação que revela em detalhes uma matéria invisível no original.

Digamos que seja uma operação análoga àquela da qual nasceu meu filme *Blow Up – Depois daquele beijo*. Acrescento que, para mim, diretor, tratou-se de um experimento interessantíssimo. Eu nunca

sequer pensei em tocar o mundo da arte, até porque não saberia a que forma de arte designar esses objetos.

Se é verdade que rabiscando aqueles pedaços de papel saí do campo cinematográfico, também é verdade que, através da ampliação fotográfica, de alguma forma, do cinema aproximei-me.





As Montanhas encantadas, série de aquarelas feitas por Michelangelo Antonioni

ANTONIONI PINTOR

Giulio Carlo Argan

Publicado originalmente em *M.A., Le montagne incantate e altre opere*, Comune di Ferrara, Assessorato Istituzioni Culturali-Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983 (catálogo da mostra). Tradução de Aline Leal

Antonioni não é um diretor que faz pintura por passatempo, e nem mesmo por analogia: como diretor, opera nas imagens, e a pesquisa das imagens em movimento o levou a uma pesquisa complementar e integrativa das imagens fixas.

Hoje o cinema é um sistema como eram as artes no passado. Do sistema do cinema Antonioni prefere ser prisioneiro a ser patrão: vivendo-o de dentro, reserva-se um direito ilimitado à transgressão. É essa uma das razões do fascínio de sua direção.

Naturalmente as transgressões não são birras; nenhum sistema é fechado, suas regras são, na verdade, convenções consolidadas, a transgressão possui um sentido crítico que impede o sistema de enrijecer-se na regularidade de seus mecanismos. Mas não se abstém das regras sem um motivo. O cinema, como meio de comunicação de massa, pode ser um fantástico meio de pressão; Antonioni, por sua vez, quer que seja um meio de expressão, liberatório e, por isso, quer proteger acima de tudo a própria singularidade, portanto a artisticidade dos filmes que inventa e dirige.

Já que sua primeira experiência intelectual foi a de pintor, não surpreende que busque recuperá-la marginalmente, mas relacionada em seu trabalho de diretor. De fato, ainda que pareçam com muita fineza pinturas, suas paisagens visionárias entram, também pela técnica, na esfera semântica do cinema.

Por que foram extrapoladas?

São cumeadas onduladas e declives acidentados de montes que reemergem como miragens além de todo horizonte possível: imagens de uma natureza solitária e deserta, de um colorido que domina o escuro e que parece obtido por sublimação de uma monocromia de base. Não transmitem estímulos emotivos: as imagens, de um tecido extremamente sensitivo, envolvem quem as recebe em uma aura suspensa e agamente ansiosa, sem pedir uma resposta. Emanam

um fascínio poético, sem dúvida, mas não depende tanto do estado sentimental do sujeito quanto de uma ambiguidade intrínseca do cinema, da irreduzível aporia de sua linguagem, que é a dificuldade da passagem da imagem estática à imagem em movimento, do fotograma ao filme. Na pré-história do cinema a dificuldade era essencialmente técnica e se manifestava vistosamente nos movimentos acelerados, aos solavancos, tudo era arrancada e interrupção. Com o progredir da técnica, o incômodo ótico foi eliminado, mas permanece o desconcerto psicológico. Boccioni já sabia que entre a morfologia da coisa em movimento e a da coisa estática existe uma diferença de estrutura, não apenas de estado.

A imagem que é esculpida pelo contínuo fílmico possui algo de absurdo, é como se se abstivesse do espaço e do tempo, colocada em uma condição paradoxal de transitoriedade permanente. No filme, cada uma das imagens não é mais isolável; ainda que houvesse a possibilidade de separá-las mentalmente, o contínuo acabaria adquirindo uma aceleração que impediria a consciência de apreender e refletir sobre a mensagem visual.

O filme agiria, então – como normalmente acontece, diretamente no inconsciente – anulando qualquer veleidade de reflexão e avaliação: é o que requer um mundo cuja lei é o consumo, mas é o que um diretor consciente da própria responsabilidade intelectual, como Antonioni, recusa dar. Antonioni trabalha com imagens fixas como certos músicos trabalham mais com pausas do que com notas: talvez pense que nenhuma imagem seja perceptível em si, como presente absoluto, mas somente colocando-se entre um estado que já é de memória e um que ainda é de espera. O momento da imagem fixa não deve de maneira nenhuma desacelerar o ritmo do movimento fílmico, transpõe-se imediatamente para outro nível, em que é arquivada como recordação e como virtualidade ao mesmo tempo. E como é subtraída das quantidades do espaço e do tempo do filme, assume o estado qualitativo que é próprio e exclusivo da arte. Então parece legítimo dizer que as paisagens visionárias de Antonioni são pintura, mas pintura que pode ser feita somente por um diretor em seu trabalho de diretor, e assim restituem à esfera do visual algo que o cinema lhe havia subtraído.

O vazio em que se coloca e se amplia o fotograma extrapolado do contínuo rítmico do filme é como o intervalo existente e não

comensurável entre duas moléculas. Não é nada em si senão puro presente, cesura imponderável entre passado e futuro, entre algo de não mais mutável e algo de virtual; mas porque nenhum vazio pode permanecer vazio, preenche-o a imagem extrapolada em busca de um estado e ali se expande, exorbita, sugerindo cada vez mais prolongados, dilatados horizontes. E colocando-se, diria Cennini, "sob a sombra de naturais", assume figura de montanha, ou de onda ou de nuvem, isto é, de algo que se concretize e se manifeste além de um horizonte visível.

É estranho o modo com que se agregam e manifestam estas imagens fixas. A matriz delas é um pequeno objeto fabricado, que, em poucas palavras, contém a visão do mesmo modo que uma semente contém o programa genético da árvore. Esta matriz é ampliada muitas vezes mediante sofisticados sistemas fotográficos e de projeção. A ampliação não é somente um crescimento na ordem da quantidade, contém uma margem de risco, como para o escultor, a fusão; para o entalhador, a impressão. Ampliando-se, a imagem não se quantifica, mas se qualifica, isto é, passa-se da dimensão da espacialidade, que foi deixada, à da temporalidade visualizada.

É compreensível como reflua, neste processo de alquimia da imagem, toda a vasta e inquieta cultura figurativa de Antonioni: o hábito de certos pintores do século XIV de representar uma montanha ampliando um pequeno pedaço de pedra, o sentimento da solidão sublime de certos pintores românticos, a poética visionária dos japoneses para os quais existe um nível além do qual a forma fixa dos montes não se distingue mais da forma fluida e ondulosa das nuvens e do mar. E, porém, estas imagens permanecem mais cinematográficas do que pictóricas, não representam espaços, mas visualizam durações.

Não têm a bidimensionalidade objetiva e resumida do quadro, mas a flutuação, a luminosidade, ou luminescência que seja, da tela de cinema. Conservam, de fato, a inconsistência da matéria, a falta de profundidade e de superfície do velário ou do diafragma. É como se a imagem, além de projetar-se no plano, umedecesse-o inteiro com seus humores coloridos. Há um tema e há um ritmo, mas não da imagem, dentro dela, por uma variedade de camadas, de níveis, de graus de transparência, de sonoridade, de fluxos e de ecos. Como nas paisagens dos japoneses, o espaço é determinado por sensações acústicas além das visuais.

A mesma ampliação, que transforma a microimagem em macroimagem, ajuda na imprecisão dos planos intermediários para estabelecer uma continuidade entre a visão totalmente próxima, que revela a rede celular e capilar do terreno como se fosse um tecido orgânico, e uma visão de longe, cujo primeiro plano é já o horizonte. Sem nenhuma efetiva analogia, esta prospecção visionária de espaços que nos envolve evoca a transgressão de Turner à perspectiva tradicional, sua espacialidade resultante da fusão dos vapores exalados pela terra e pela água com a luz do céu filtrada pelas nuvens; e ao mesmo tempo a precisão com que observa a verdade oculta das estratificações geológicas, a anatomia dos arbustos, a caprichosa morfologia das nuvens. É uma passagem do natural ao orgânico, que não é regressão à fisicalidade porque mediado por um feixe de experiências figurativas e poéticas das mais refinadas; o que mais uma vez confirma que o empenho maior de Antonioni é fazer do cinema, não mais um emissor de imagens fabricadas industrialmente e prontas para o consumo de massa, mas uma linguagem refinada em vários níveis, em cujas grandes raízes culturais permanecem a pintura e a poesia.

SOBRE "AS MONTANHAS ENCANTADAS"

Alberto Boatto

Publicado originalmente em *M.A., Le montagne incantate e altre opere*, Comune di Ferrara, Assessorato Istituzioni Culturali-Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983 (catálogo da mostra). Tradução de Aline Leal

Por razões evidentes, a obra de Michelangelo Antonioni representa a perda da centralidade do homem, tanto na narração quanto no âmbito da própria realidade, levada à marginalização do personagem, ao seu apagamento. Certo é que um momento crucial de seu percurso criativo – a famosa trilogia de *A aventura* (L'avventura, 1960), *A noite* (La notte, 1961) e *O Eclipse* (L'eclisse, 1962) – abre-se e se conclui com o desaparecimento do personagem. A heroína, ou a mulher que o espectador considerou até aquele momento a heroína, desvanece sem deixar rastros quase na abertura de *A Aventura*, e este vazio possui a força de dar à história um novo começo. Também no final de *O Eclipse*, o personagem é apagado, como que sai de cena; e, no entanto, seu desaparecimento não coloca, de maneira nenhuma, um fim ao filme. O filme continua através do desdobramento de uma imagem, em que o homem, no papel canônico de protagonista, aparece completamente ausente.

Este final reticente e enigmático, que suscitou um grande número de hipóteses críticas, adquire seu próprio significado porque os dois jovens protagonistas não voltam mais ao lugar habitual, um cruzamento no bairro romano EUR, onde marcaram um encontro. Assim, da ausência deles pode manifestar-se a muda presença do lugar, árvores, avenidas e casas, sem a ingerência da pessoa humana, que se tornara um estorvo. O que vemos precisamente em uma sequência de seis minutos que se desenrola em completo, alienante silêncio? O roteiro de *O Eclipse* gasta duas páginas para exaurir tal descrição. Começa com "G.P.G. uma bomba automática irriga o prado" e conclui-se com "P.P.P. de um dos faróis, circundado por um halo fortíssimo".

Identificação de uma mulher (Identificazione di una donna, 1982), que é o último longa-metragem feito por Antonioni, conduz, de forma cifrada e elíptica, este processo dissolvente a um ponto de

resolução. Mais uma vez assiste-se ao desaparecimento, na pessoa de uma mulher que o protagonista não parou de perseguir durante boa parte da história, mas ao seu sumiço definitivo segue-se imediatamente a troca, a substituição. Quem, na atenção do homem, toma o lugar deixado pela jovem mulher é o Sol; um enigma astronômico sucede o enigma feminino; a identificação de um ilusório rosto de mulher transforma-se na identificação, ou seja, na penetração e na descoberta, do fulgurante rosto do sol.

Sublinhamos três pontos nos quais a tendência de Antonioni, o incontestável sofrimento que sente diante da excessiva importância que o homem acreditou ter diante do cosmo, manifesta-se de maneira direta. Mas o que são afinal todos estes momentos assediantes, em que o personagem é obrigado a ceder e a recuar, senão indícios da mesma inclinação? Presenças de tipos diferentes invadem o espaço humano e o afogam: especialmente o vazio, o deserto, a neblina, o silêncio, o vento, fragmentos de realidade amorfa e obsessionante.

Através destes conscientes gestos de rejeição, Antonioni realizou um gesto de grande importância e de clara audácia: destituiu o homem (uma ideia de homem) justamente daquele mundo, o cinema, que se presta como último refúgio onde o humano pode continuar a celebrar-se, a organizar suas apoteoses, de caráter opulento e heroico ou de caráter miserável, mas sempre de glorificações. O símbolo destas apoteoses é a figura da *star*, masculina ou feminina; mas o cinema de Antonioni configura um universo sem *star*, e onde o rosto humano é tão fascinante quanto uma parede, uma poça d'água ou uma nuvem. Operando esta série de negações, o diretor levou sua habitual "abstração" a um grau máximo de "abstracionismo". Por uma necessidade interna, e não somente exteriormente formal, levou a um limite sem volta o afastamento, por ele já operado, da narração cinematográfica e sua escravidão em relação à literatura e ao teatro, tomados normalmente como modelos pelos diretores, e sua produtiva aproximação com a arte visual. De fato, somente a arte moderna, temos que precisar, somente a vanguarda, realizou, no decorrer de nosso século, o que interessa e motiva Antonioni: o eclipse do homem, sua expulsão, o exílio conferido ao homem pela superfície do quadro.

Então sobre esta expulsão, um fato tão radical e complicado, é preciso entrar em um acordo. Alguém se precipitou, como ainda

agora alguém pode precipitar-se, em denunciar, neste desaparecimento do homem do retângulo do quadro e da tela do cinema, uma nova e evidente manifestação de anti-humanismo. Esquecendo, para não dizer outra coisa, que este desaparecimento do homem teve também como objetivo reforçar a presença do artista – eis que voltamos novamente ao homem – e diminuir a distância entre o eu criador e a obra, os mesmos componentes do quadro, linhas e cores, ou a imagem fílmica. A obra, para o artista, tomou, assim, o lugar do mundo, tornou-se a metáfora manifesta dele. Assim, através do despejo entregue a este intermediário, o homem, o coadjuvante que ocupava um lugar central demais, o artista encontrou-se em completa solidão diante do "outro", tempos atrás, concreta obra e metáfora do mundo. Como acontece no grande final de *O eclipse*, o que pode avançar e manifestar-se claramente são, de um lado, as coisas e os lugares, o espaço, e, de outro, a presença direta do diretor, o olhar sutil, firme e desorientador de Antonioni.

Claro que esta abolição do intermediário humano nasce, também, de maneira negativa, do desgaste do elemento homem e de uma desilusão sofrida a seu respeito. Mas nasce também de uma intuição muito fecunda: que a estrada ainda a ser percorrida, também como alívio de uma tensão sobrecarregada colocada no humano, está em conseguir criar uma relação inédita entre o eu, um eu já solitário, e o mundo. O mundo e, ainda mais, a vastidão do cosmo ocupam um lugar deixado vago; representam o novo enigma que é preciso identificar e decifrar.

Esta transformação, ou esta abordagem conclusiva, dá-se no início dos anos 1980, quando Antonioni trabalha em seu último longa-metragem, *Identificação de uma mulher*. Mas para se realizar com profundidade, o diretor sente a necessidade de experimentar ele mesmo, ao lado do cinema, uma nova linguagem: aquela arte figurativa que, como objeto de grande interesse e fonte de sugestões e de inspiração, nunca deixou de estar ao seu lado. Assim começa *Montanhas encantadas*, em que a expulsão do homem, que equivale a um gesto negativo e quase punitivo, transforma-se em um livre passar por cima do próprio homem, que é, por sua vez, um gesto positivo. Além disso, vem ao nosso encontro um pedaço do cosmo, as rochas, o céu, a luz, a substância luminosa e mineral do mundo.

Sublinhou-se, justamente, o componente experimental destes trabalhos, e não poderia ser diferente em um autor como Antonioni. É muito original sua combinação de pintura matérica, colagem e técnica fotográfica. O clique da fotografia congela, distancia, fixa para sempre o resultado, mas encontra na imagem também a dimensão definitiva através do trabalho de ampliação, portanto *Blow-up – Depois daquele beijo* (1966) mais uma vez, e a escolha do enquadramento mais apropriado. A participação direta e tátil na manipulação das diferentes substâncias cede, na parte conclusiva, a um distanciamento visual, feito mediante a frieza do olho duplicada pela fria objetividade da máquina fotográfica.

Nestas *Montanhas encantadas*, Antonioni demonstra-se fascinado por uma imagem que procura seguir durante toda esta série: a imagem de um grande horizonte, de colocação baixa como se estivesse posto entre a terra e o céu, ou de colocação alta, como que marcando a fronteira entre um perfil de montanha e mais uma porção de céu. Assim, sempre uma linha mediana, de andamento horizontal, percorre a composição, descompondo-a incessantemente em duas partes. Emerge também a sugestão das pedras de mármore, que o olho parece ver formar através das aproximações sempre surpreendentes dos traços de paisagens e de figuras elaboradas espontaneamente, como se um misterioso impulso criativo guiasse a formação dos minerais e das pedras. No entanto, ainda que resultem também em nossa automática interpretação psicomnemônica, terra, montanha ou céu, as duas porções apresentam acima de tudo uma consistência mineral, orquestrada por mínimas gradações, cujas cores diversas afloram sempre em gamas baixas, escuras, fundas. A luz, que exerce um papel central, não bate nem toca os planos, mas provém do interior, das emanações da própria matéria. Estas imagens aparecem, sobretudo, como resultado de um passar por cima – do homem –, que foi pacatamente traduzido em um encontro perplexo e solitário com um estilhaço de essência cósmica.

A duplicidade, que constitui a estrutura da imagem, permite que este movimento se repita, pare antes e encontre, então, novo ímpeto para ir ainda mais longe. Nas *Montanhas encantadas*, um componente do mundo de Antonioni, que havia aparecido somente de maneira cifrada em seus filmes, encontra sua plenitude: é o encanto, a contemplação, de remota ascendência romântica, provada

em contato com a vida inorgânica e a matéria em seus elementos infinitesimais.

Estas imagens, como possuem uma gênese distante na obra Antonioni, a ponto de remontar à ilha rochosa de *A Aventura*, assim conheceram uma resposta, em parte inesperada, no presente do diretor. Em 1992, Antonioni filma *Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale*, uma montagem de pequenos filmes de cores intensas e puras. Não é um filme, nem mesmo um documentário, mas sim um claro e emocionante "poema visual", como em literatura fala-se de "poema em prosa". A câmera explora, entre diferentes lugares, duas terras vulcânicas desprovidas de qualquer posição geográfica específica – todas as interrogações tornam-se, então, possíveis: vulcões terrestres? lunares? planetários? –, como a mão de Antonioni e seu olho fotográfico haviam perseguido e enquadrado a miragem encantada traçada pelo desenho e pela luz de uma montanha.

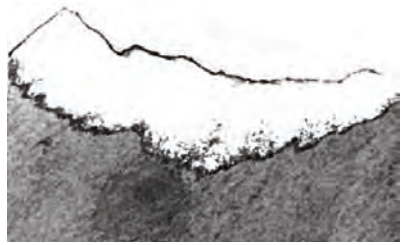
ANTONIONI OVERGROUND

Adriano Aprà

Publicado (em ocasião da morte de Antonioni) em "Il manifesto", 1º de agosto de 2007, com o título *Dialoghi così falsi da sembrare veri*, p. 3
Tradução de Aline Leal

Il silenzio a colori é o título da última obra de Michelangelo Antonioni: uma exposição de pinturas, realizadas a partir de 2002, vista no Templo de Adriano, em Roma, de 28 de setembro a 22 de outubro de 2006. Centenas de imagens, em sua maioria abstratas, que impressionam pela profusão das cores e das formas: o completo oposto, alguém diria, do rigor monotemático das precedentes *Montanhas encantadas*, muito mais facilmente comparáveis a seus filmes. Desta vez, estamos diante de um "novo" Antonioni, como se o artista idoso houvesse descoberto nas limitações físicas da doença uma incrível juventude da fantasia. Também fazia parte da mostra um vídeo produzido pela esposa Enrica Fico, *Con Michelangelo*, onde o vemos compor com entusiasmo e infinita paciência suas colagens: como um menino brincando, sentimos vontade de dizer.

Antonioni era o total contrário de um artista recolhido. Deve ser dito com clareza que os filmes realizados nos últimos anos são integralmente "seus", apesar das limitações físicas. *Além das nuvens* (1995) e o curta-metragem *O olhar de Michelangelo* (2004) podem ser incluídos, aliás, entre suas obras-primas; e sobre o primeiro vale a pena ler o testemunho de Win Wenders (em *Il tempo con Antonioni. Cronaca di un film*, Socrates, 1995) para entender



como sua mediação era integralmente a serviço do artista. Já eu tenho a impressão de que havia um tempo em que circulava na crítica uma espécie de condescendência, por trás da qual se escondia a inconfessável suspeita de que fossem obras "por um intermediário". Mas basta ver e ouvir para perceber o domínio com o qual cada enquadramento é pensado e construído, e de como a obra em seu conjunto é uma arquitetura onde tudo se sustenta (não se iluda; por exemplo, em *Além das nuvens*, a subdivisão em episódios e "interlúdios"). Isso também vale para *O fio perigoso das coisas* (2004), episódio de *Eros*, que, admito, exige mais de uma visão para ser compreendido para além do constrangimento que pode provocar em um primeiro impacto.

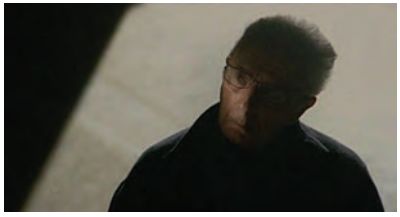
Antonioni é, em muitos sentidos, um artista "secreto": um experimentador que, para além de insucessos momentâneos, teve a ousadia de confrontar-se com grandes temas e com o grande público. Neste sentido, pode ser definido um artista *overground*. Por sua busca formal, ele poderia ter sido restrito às margens da indústria e da distribuição, como os cineastas *underground*; mas ele substancialmente aproveitou, pelo menos a partir de *A Aventura*, os favores de ambos: parente nisso de Eisenstein, de Gance, de Hitchcock, de Kubrick, cineastas que, "pensando grande", nunca abriram mão do rigor da forma. Enquanto "formalista", ele também exige do crítico uma leitura "em perspectiva", que vá além dos conteúdos para penetrar nos segredos da composição. Não sei como este trabalho de análise do texto foi feito tendo presentes *todos* os detalhes de seus filmes. Tenho a impressão de que, com muita frequência, a crítica considerou Antonioni um "intelectual", privilegiando suas temáticas e sentindo-se no dever de adequar o próprio ponto de vista a um nível "alto", sem levar em conta de modo devido o tema: sons e imagens.

Por exemplo, os sons. Quantas vezes ouvimos dizer que as imagens de Antonioni são extraordinárias, mas os diálogos… Neste caso, o problema é que somos inconscientemente predispostos a aceitar a formalização das imagens – o antinaturalismo delas – mas não a

dos diálogos, do mesmo jeito construídos e "falsos". Poderíamos chegar a dizer que o desafio de Antonioni em relação aos hábitos do público é muito mais impulsionado no plano dos diálogos do que no das imagens…

Isto me leva a acrescentar que pouco se considerou o quanto Antonioni deve ao cinema comercial, até mesmo aos gêneros do cinema popular, em especial ao melodrama. Não esqueçamos que realizou um curta-metragem sobre as fotonovelas: *L'amorosa menzogna*; e que seus diálogos, justamente, são com frequência uma reelaboração "crítica" dos diálogos típicos do melodrama, daí o ridículo que muitos observaram nele. Uma vez, talvez exatamente para se esquivar de um tipo de crítica que o levava, digamos assim, a sério demais, ele disse que fazia os filmes "instintivamente". Precisamos acreditar nele e perceber o quanto alcançava, para entrar em sintonia com o próprio público, formas de comunicação de tipo emotivo, incluindo um imaginário inconsciente de tipo hitchcockiano. A força do "modernismo" de Antonioni está também nas raízes antigas de seu estilo.

Espero que Antonioni não seja "monumentalizado", como aconteceu com Fellini e Pasolini. Sua grandeza não está tanto no fato de poder encarnar, aos olhos de muitos, no cinema, o mito do artista puro, solitário e rigoroso. Está, se for o caso, na capacidade, que demonstrou com todos os seus filmes, de saber construir um universo autônomo, escassamente ligado a um referencial "externo"; ou, talvez, seja melhor dizer "paralelo" em relação àquele onde vivemos, poderosamente fechado em si mesmo e dotado de uma qualidade visionária que o expande, configurando um "alhures": *além das nuvens*, justamente.



Este último filme, um de seus mais complexos, é um filme-ensaio, um filme filosófico que revela o segredo de seu cinema:

mas para levá-lo ainda mais longe. Esta distância, no entanto, poderia ser muito próxima, tão próxima que corremos o risco de não vê-la: está na mão idosa que toca sensualmente as formas sinuosas do Moisés de Michelangelo e nos silêncios que envolvem sonoramente a capela de San Pietro in Vincoli; nos sons e nas imagens enigmáticas para além da grade do cômodo, onde um homem de dupla identidade deixa-se morrer; no branco ofuscante que conclui um eclipse pós-atômico, no tempo e no espaço suspensos da planície do Pó, que acariciam, como uma invocação de piedade, o grito desesperado de um operário.

Antonioni, cineasta de ficção científica? "O futuro tem um coração antigo", e ele nos induz a buscar incessantemente "aquilo que não somos nós mesmos".

ANTONIONI ESCRITOR

AS PALAVRAS PROVISÓRIAS, OU, MICHELANGELO ANTONIONI CRÍTICO CINEMATOGRÁFICO

Guido Fink

Publicado em *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, Pratiche, Parma 1983, pp. 7–18
Tradução de Aline Leal

1. Entre os escritos mais engraçados de Michelangelo Antonioni crítico cinematográfico – uma carreira que começou nos anos 1930 e que depois cessou para dar lugar a outra atividade no fim dos anos 1940, mas que nunca foi realmente abandonada, nem nos dias de hoje[1] –, há um ensaio publicado em 1940 na revista "Cinema", com o título de *Vita impossibile del signor Clark Costa*. Inútil fazermos esforços de memória: este Clark Costa – "sujeito alto, robusto, rosto másculo", com "voz aveludada, um pouco rude, profunda" – não existe de verdade, e nem existia na época: é um *replicante*, como os do recente *Blade Runner, O caçador de androides,* um "híbrido nascido de uma combinação química, que deve ter muita simpatia pelo nosso país, já que o encontramos só aqui"; é, em poucas palavras, o estranho indivíduo constituído pelo corpo do ator Clark Gable (ou de sua sombra) e pela voz do dublador italiano Romolo Costa; e o discurso serve a um jovem purista como Michelangelo Antonioni 1940 para combater uma imoralidade estética nacional que, quarenta anos depois, ainda está viva e vigorosa, sem sequer nos conceder as opções normalmente oferecidas ao público francês. Comecemos por *este* escrito de Antonioni, não apenas porque se trata de um belo ensaio (a ser remetido, de todo modo, ao contexto de uma série de discussões e polêmicas que apareceram sobre o tema naquela época), e nem para insinuar, malignamente, que, apesar do ensaísta Antonioni, pouco depois o diretor Antonioni deveria ter se adaptado a uma praxe produtiva nacional, propondo-nos uma Dorian Vitti//Monica Gray ou uma Lucia Pagnani//Andreina Bosè. O motivo da escolha está na má consciência por parte de quem escreve: estas páginas pressupõem, de fato, uma pesquisa precedente, brilhantemente desenvolvida, na tese de formatura, por um estudante da Universidade de Veneza, e talvez devessem aparecer, para respeitar melhor os ingredientes da composição química da qual nasceram, com a assinatura

1. Basta ver, por exemplo, as interessantes observações de Antonioni sobre filmes recentes como *Blade Runner, O caçador de androides* em "La Stampa" de 19.XII.1982.

Guido Astolfi//Giorgio Fink[2]. E, portanto, deve significar que as eventuais qualidades desta breve e provisória averiguação no âmbito da produção crítica de Michelangelo Antonioni nos anos 1930 são divididas equitativamente; ou, melhor, que para defeitos e equívocos interpretativos – dado que a documentação fornecida por Astolfi era incontestável – realmente não tenho atenuantes.

2. A tese de Giorgio Astolfi sobre a atividade jornalística e crítica de M. Antonioni foi discutida no ano acadêmico 1980–81, relator Giorgio Tinazzi.

2. Mas em que sentido deverão ser interpretados estes escritos de um jovem ainda não diretor e, evidentemente, impaciente para tornar-se um? Alguns anos atrás, em uma revista francesa, Glauco Viazzi e P.L. Thirard escreveram coisas muito bonitas sobre "*un* écrivain nommé Antonioni"; um recente volume da Einaudi reúne hoje alguns escritos sugestivos e elípticos dele, como se estivessem suspensos em uma terra de ninguém entre a palavra, a essa altura esvaziada e a ser jogada fora, e imagens que começam a esboçar-se, hesitantes e incertas; e o próprio Antonioni concluía em termos autocríticos demais (e pouco convidativos demais) uma premissa à coletânea dos *Sei film*: "um filme não impresso na película não existe; os roteiros pressupõem o filme, não têm autonomia, são páginas mortas". Certamente, não podemos falar de páginas mortas para os escritos do Antonioni "crítico" em "Corriere Padano" entre 1937 e 1938, escritos que não pressupõem nenhum filme futuro, quando muito são rastros daqueles que o Antonioni espectador via e diligentemente traduzia na página: poderíamos falar, se fosse o caso, de palavras provisórias, esta também uma fórmula usada pelo diretor para um escrito seu publicado alguns anos atrás em "Cinema nuovo". Palavras provisórias porque, na maioria das vezes – no processo quase que irrefreável de transferências e de metamorfoses que se verifica na passagem da ideia que está por trás do filme (romance, inspiração, folha de papel), e da força de trabalho necessária para que a transformação aconteça, ao texto fílmico realizado, e, daqui, de novo, às transcrições verbais de quem o narra aos amigos ou escreve sobre ele nos jornais – a crítica de Antonioni não ambiciona de modo algum um estatuto autoritário e definitivo; não é, graças aos céus, nem sistemática nem professoral; é uma observação – às vezes interessada, com mais frequência desiludida – relativa a algo *que já foi feito*, e que, portanto, deve ser, em certo sentido, apagado da tela branca das narrativas possíveis, ou que *foi mal feito*, e poderá

ou deverá ser feito de modo diferente. Escrevendo, como ele escreve, no interior de um movimento histórico interessado sobretudo na definição de uma narrativa cinematográfica específica, Antonioni privilegia, nessa cadeia incessante de passagens, o momento da *suspensão figurativa*, quando a palavra, não mais necessária, dissolve-se, faz parte da unidade total do enquadramento ou da sequência, ou, até mesmo, anula-se, como lemos no esboçado discurso contra a dublagem: "no dia em que o filme reencontrar a internacionalidade perdida, até o estratagema das legendas impressas por cima cairá, deixando a produção finalmente livre de qualquer incômodo, o mais leve". Como não pensar, por um lado, naquela que deve ter sido a biblioteca específica do jovem Antonioni nos anos 1930 (os Balàsz, os Eisenstein, os Arnheim, os Grierson, os Vertov, teóricos do "específico" ainda não postos de castigo pela revisão aristarquiana), e, por outro, no que será o clima rarefeito, e ainda assim, densíssimo, dos últimos dez minutos de *O Eclipse*, onde nada é dito porque não há nada a dizer e, ao mesmo tempo, tudo foi dito? Mas hoje sabemos, graças à linguística, que o problema central da linguagem é o da equivalência na diferença, das traduções incessantes: "o sentido de uma palavra", escreve Jakobson, "é somente a transposição dela para outro signo, que pode substituir aquela palavra"[3]. E, portanto, entre o Antonioni que escreve e o Antonioni que faz cinema não pode não haver uma relação constante, marcada, entende-se, por censuras específicas, pelas escolhas profissionais ou pelas guinadas da história do nosso país; a primeira tentação, de fato, pode ser a de reler essas já distantes críticas, e, talvez – quando for possível consultá-los – os filmes dos quais falam, como premissa ao cinema de Antonioni, "introdução à verdadeira história do cinema", para tomar emprestado um título de Godard: o qual, apresentando a estudantes americanos seus filmes ao lado daqueles que o haviam inspirado e, de todo modo, o haviam incentivado à emulação, aproximava, por exemplo, seu *Acossado* de um Preminger pelo qual, na época, se considerava profundamente influenciado (*Anjo ou demônio*), exceto, depois descobrir, em uma nova visão "comparada", a ausência de uma relação autêntica entre os dois textos. Mas também podemos pensar na exposição de Rivette que aconteceu alguns anos atrás no National Film Theatre de Londres, durante a qual, sob indicação do diretor, também eram apresentados *outros* filmes, de Lang, Val

3. *Saggi di linguistica generale*, Milão, Feltrinelli, 1974, p. 58.

Lewton etc., exibidos por ele para a trupe durante as filmagens para se adequassem a certos modelos, respirassem uma aura especial; ou na mostra romana "Ladri di cinema", onde diretores jovens como Wenders e Bertolucci chegaram a confessar roubos, dívidas, amores – e Wenders, entre parêntesis, além de "seu" Nick Ray, falou sobretudo de Antonioni[4]. Seria mais fácil, de fato, realizar a operação inversa: ou seja, estudar analiticamente e minuciosamente o quanto de Antonioni passou para o cinema das *vagues* e, em geral, para o cinema dos anos 1960; o quão profunda é a marca deixada por ele no cinema contemporâneo, que depois dele não pôde mais ser o mesmo; e é um discurso potencialmente interminável – ou, de todo modo, bem difícil de "quantificar" com delimitações precisas – que, talvez, um dia se faça. Mas embora seja verdade que nenhum filme é virgem, nem os de Edison e de Lumière; seja verdade que ler uma imagem significa reconstruir e reconhecer e adivinhar tudo que a instituiu como tal, seria difícil identificar nos enquadramentos, vamos dizer, de *Crimes da alma* ou de *O grito,* a sombra ou o rastro de imagens pré-existentes, que talvez já houvessem se apresentado e imposto à atenção do Antonioni crítico. Na maioria das vezes, este jovem crítico, às voltas com objetos hoje esquecidos e provavelmente já auto-eliminados pouco depois de sua primeira aparição – filmes que se chamam *Acusada, Outra aurora*, *Juggernaut*, *Penrod and Sam*, *Ela e o príncipe*, *Fang and Claw*, *La gelosia non è più di moda*, *Charlie Chan nas Olimpíadas* ou *O'Malley of the Mounted* – reage distanciando-se esclarecendo que isso lhe diz respeito somente até certo ponto: por exemplo, *Marcella*, de Guido Brignone, depois de uma desventurada Caterina Boratto, injustamente suspeita de ser de mulher de vida fácil, é resgatada graças a um esperto estratagema da benévola Emma Gramatica, que demonstra, de modo incontestável, que a garota é uma "flor puríssima", é, de acordo com Antonioni, "um fato que a direção, medíocre, não consegue nos comunicar, e que se desenrola muito fora de nós, como uma banal notícia de jornal" ("Corriere Padano", 11.11.1937). A um filme que rapidamente se dissolve na mente, correspondem palavras que, por sua vez, apagam-se: se não fosse pelo jovem Astolfi, e agora também por estas páginas, o próprio Antonioni certamente não se lembraria de tê-las escrito. Porque filmes como *Marcella* – que, talvez, revisto hoje, deleitasse nossa liberdade pós-moderna e nosso gosto kitsch – já eram, naquela

4. Para Godard, v. sua *Introduzione alla vera storia del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 19; para Rivette, cf. as notas de Jonathan Rosenbaum no programa da retrospectiva organizada pelo National Film Theatre de Londres em agosto de 1977; para Wenders, cf. Adriano Aprà (organização), *Ladri di cinema,* Milão, Ubu Libri, 1983, pp. 17 sgg.

época, para o crítico, nulidades pálidas e irrelevantes, uma introdução desviante e errônea, para retomar o título godardiano, àquela "verdadeira história do cinema", que, depois, só podia ser o futuro cinema de Michelangelo Antonioni.

3. Uma pergunta: nunca aconteceu que o crítico Antonioni fizesse a resenha de um *bom* filme? Entre as 37 obras sobre as quais escreve no "Corriere Padano" no período 1937–1938 realmente não há grandes coisas: de todo modo, há um Duvivier, um Ophüls, um bom Camerini, um Flaherty, embora adoçado; e o crítico capaz de ironias irritadas pode até exprimir uma avaliação positiva. Mais tarde, no imediato pós-guerra, nas páginas da "Italia libera", Antonioni reconhecerá um "temperamento artístico de exceção" no Visconti de *Obsessão*; em "Film di oggi", ainda em 1945, ele se dedicará a algumas obras fundamentais, apresentadas no Quirino no primeiro Festival italiano sucessivo à Liberação: *O Boulevard do Crime*, *Ivan o Terrível*, *Henrique V*, *Roma cidade aberta* (que ainda se chama "Cidade aberta", simplesmente); e atingem, embora com a riqueza dos elogios e a atenção – já como colega ou como "concorrente" –, certos problemas linguísticos e expressivos que se apresentam nestes filmes, os tons mornos no conjunto geral; por isso, o de Rossellini é um "filme robusto", nos "gritos visuais" de Eisenstein ficamos "mais oprimidos do que tocados" e "a comoção custa a vir", e o *Henrique* de Olivier dá indicações fundamentais sobre o plano da cor e da relação "palavra-imagem", mas não alcança "um nível artístico muito alto". A parte o amplo e complexo ensaio sobre Carné, escrito em 1943, publicado em 1948 e reimpresso com um pós-escrito em 1960 (é um ensaio sobre o qual sem dúvida teremos que falar de novo), será preciso esperar a esplêndida crítica de *A terra treme* ("Bianco e nero", julho de 1949; estamos, portanto, na véspera imediata da passagem do diretor Antonioni ao longa-metragem) para nos encontrarmos diante de um Antonioni incondicionalmente admirado e convicto. Mas é uma crítica – ou, melhor, um pequeno ensaio – que não apenas tende a tirar o filme de Visconti das "discussões polêmicas e ideológicas tais a ponto de confundir mais do que esclarecer as ideias"; mas que, em certo sentido, tende até a tirar a beleza do filme – filme "difícil", obra que "desorienta" – de qualquer exegese crítica: quem sabe Antonioni, muitos anos antes de sua futura admiradora

Susan Sontag, já esteja conduzindo uma batalha particular contra a interpretação? Do filme, em todo caso, reforçam-se "o sentido de autêntica inexorável invasão" na cena dos penhorantes, a "corrida inovadora por prados e rochas" no encontro de amor, o "ritmo lento ondulado" da noite dos bêbados, e "aquele momento peculiar em que 'Ntoni volta depois de ter hipotecado a casa, e é uma linda manhã em Acitrezza, e as mulheres estão nas sacadas e falam alto entre elas", enquanto "gritos, risadas, barulhos ecoam no ar límpido" e 'Ntoni "deita-se na grama, as pernas cruzadas em primeiro plano": tudo isso, obviamente, não deve ser "explicado", porque *A terra treme* "não deve ser aprofundado demais criticamente; é preciso tentar descobrir o segredo de sua poesia naquilo que move em nós, é preciso captar as vibrações *na superfície* (o itálico é nosso), o quanto, em suma, de instintivo, ilógico, inconsciente ele reflete". Já aquela ficha dedicada a *Marcella* no "Corriere Padano" constituía, olhando bem, um ótimo exemplo em negativo, no mínimo pela rejeição ao sentimentalismo burguês que dominava nosso cinema naquele tempo: mesmo trazida para nossos dias, a história permanecia digna "daquele século meloso que foi o XIX", e o "de época" restará um dos alvos polêmicos recorrentes de Antonioni: mesmo em *Liberta-te Mulher!* ("Corriere Padano", 15.5.1938), apesar da atuação de Katherine Hepburn e de Herbert Marshall, que o crítico aprova incondicionalmente, "o ar oitocentista, cinzento, pesado, denso de cada minúcia e denguice da época" acaba sendo "frondosa e, no fim do filme, irritante"; enquanto na Idade Média de *Les Visiteurs du soir*, um filme de Carné do qual ele gosta e com o qual colaborou, aprovará "a marca moderna" dos dois menestréis, o fato que as danças lembrem Carco, e que sobre as roupas medievais de Cuny e de Arletty haja "a poeira das metrópoles, a mesma que está nas roupas de Gabin"[5]. (Excluindo *O mistério de Oberwald* e o projeto de *Le allegre ragazze del '24*, nenhum filme de Antonioni será de época, e em sua narrativa sempre predominará o presente). Por outro lado, este aborrecimento pelos confortos e pelas rendas do passado não significa uma tentativa triunfal de ser jovem, e Antonioni não perde tempo estigmatizando *Marcella* com os argumentos usados, na mesma ocasião, pela revista oficial de cultura cinematográfica "Bianco e nero": para a qual, "mais uma vez a especulação cinematográfica se vale das leis criadas pelo Regime a favor de uma indústria que deve ser nacional… para dar obras

5. *Marcel Carné parigino*, "Bianco e nero", Roma, dezembro de 1948, n. 10, V. hoje também esta significativa confissão, em *Quel bowling sul Tevere*, Torino, Einaudi, 1983, p. 50: "Era a primeira vez que eu me deixava tentar pelo passado... Poucos diretores conseguiram dar credibilidade às suas visitas ais tempos passados..."

contrárias ao espírito do próprio Regime, contrárias à alma italiana de hoje"[6]. Distante de tais posições, Antonioni é alheio ao fascismo, assim como à variante do chamado fascismo de esquerda, tão difuso na época entre os jovens dos Littoriali, ou a outras formas que, hoje, ao que parece, tendem-se a reavaliar – que o possível kitsch de *Marcella*!, que nada – com nostalgia equivocadamente comovida.

4. O fascismo existe, entende-se. Ao redor dos recortes do "Corriere Padano" que Astolfo fotocopiou e juntou, aparecem as notícias das reuniões, os slogans bélicos e enfeitados: "As palavras são coisas lindas, mas fuzis, metralhadoras, navios, aviões e canhões são coisas ainda mais bonitas, porque o direito, se não for acompanhado pela força, é uma cosa vã". E Antonioni, que cresce, estuda e começa a trabalhar em um clima semelhante, paga algumas dívidas formais e apressadas, revelando um claro e absoluto desinteresse; mesmo mais tarde, quando fará parte do grupo "Cinema", não participará das agitações polêmicas em relação a Verga, o realismo, e a redescoberta da realidade social, agitações que caracterizam os colaboradores mais combativos da revista, a não ser de modo bastante marginal. Seu *Cadaveri*, ou, melhor, o manifesto polêmico que ocupa em sua produção crítica o mesmo lugar que tem em Visconti e para Visconti o famoso discurso contra a poeira e a falsidade do cinema italiano do regime, apareceu em 1943 na revista "Film", e intitula-se significativamente *La questione individuale*. É um artigo complexo, vibrante e, ao mesmo tempo, críptico, definitivamente contraditório: por um lado são atacadas as "mentiras exageradas" que foram ditas no cinema italiano, a "desconcertante má-fé" dos nossos autores, e elogia-se diante do cinema soviético, o de Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko, até mesmo Room; mas este cinema, por outro lado, é apreciado porque, embora seja eficaz sob o perfil propagandístico, é, "acima de tudo, expressão de alto cinema", eleva-se, em suma, a um "estilo" todo seu; e curiosamente é defendido, mesmo diante das lacerações e das urgências do momento histórico, "o antigo direito do artista ao isolamento", até mesmo a já na época escandalosa "torre de marfim": talvez a forma mais radical e inassimilável de divergência em relação às palavras de ordem do regime. "Há instantes", escreve Antonioni, referindo-se a Novalis, "em que até o dicionário e o livro contábil nos parecem poéticos"; a esfera da praxe e da

6. A crítica é relata em Francesco Savio, *Ma l'amore no*!, Milão, Sonzogno, 1975.

política, portanto, não é excluída, mas sobre ela predomina a esfera estética, e, sobre esta, por sua vez, uma forte exigência moral, talvez a marca mais autêntica do discurso antonioniano daqueles anos. Os condicionamentos culturais aos quais um jovem dos anos 1930 não podia ser submetido emergem, eventualmente, e curiosamente, em outros momentos da atividade cotidiana no "Corriere Padano": são os momentos que nos permitem mensurar o caminho do autor, que passou, em poucos anos, do machismo ingênuo e provinciano da crítica de Anjo, de Lubitsch (10.2.1938: "injustificado permanece o perdão por parte do marido; pareceria que encontrar a esposa em certos lugares fosse tudo, menos prazeroso; em vez disso, o sr. Frederich Parker – *sic* – pegando a bela mulher debaixo do braço, enquanto uma pedra sobre a aventura: contente ele…") à criação das mais modernas e inquietantes figuras de mulher do nosso cinema (*A dama sem camélias* e *O Eclipse* estão entre os poucos dos nossos filmes autenticamente "feministas"); ou da recusa substancialmente indiferentista e imobilista das antecipações fantástico-catastróficas de um Konda (no dia 8.5.1938, na véspera da guerra, Antonioni sorri com ceticismo das não injustificadas previsões apocalípticas de *Things to come / Daqui a cem anos*, na Itália chamado de "A vida futura") ao sentido cósmico e, às vezes, galáctico de suspensão e de medo que caracterizará seu cinema maduro. Evidentemente, um discreto crítico e futuro grande diretor pode ser um mau profeta de si mesmo.

5. Caímos de novo, portanto, no confronto, errôneo, mas inevitável, entre as palavras do crítico e as *things to come* do diretor. Às margens do belíssimo ensaio sobre Carné, no trecho dedicado a *Trágico amanhecer*, à solidão lívida e desesperada de François de Gabin, Astolfi anota a lápis: *O grito*. Vamos ler:

O filme é a última desesperada conversa de um homem com as próprias memórias: necessidade de descobrir entre as poucas alegrias e os muitos desenganos aquela ameaça obscura pela qual sua honesta existência se parte. Uma angústia muda e burra aumenta em sua alma à medida que refloram nele, trazidas por uma imagem, por um objeto, por um ruído, as lembranças. E são de uma lealdade que, evocada agora na iminência da catástrofe, perdeu qualquer promessa e bajula, e acaba sendo, por isso, mais dolorosa quanto mais

sorri. O que mais é, portanto, aquele sentimento de angústia moral e material em que se quis reconhecer o defeito mais grave do filme, se não a unidade e continuidade de tom poético? Falta, foi dito, o sentimento do que acontece do lado de fora… Poderá parecer um paradoxo, mas justamente uma luz que houvesse se acendido ao lado da desolação daquele homem atenuaria o significado do filme, que alcançou, assim, a poesia independentemente da dialética.

Sem contar com a singular coincidência de certas acusações dirigidas a Carné e, depois, em clima tardio-neorrealista, ao próprio *O grito* (falta de "vestígios", de "soluções", de "positividade" etc.: a retórica pode mudar de marca, mas é muito dura para morrer), o discurso foi feito algumas vezes: Antonioni "descende" de Carné, assim como Visconti derivaria de Renoir. Mas é um discurso simplista e errado. Antes de mais nada, este ensaio sobre Carné, escrito em tempos de guerra e de inatividade forçada, retomado em 1948 e revisto de novo e, por certos aspectos, rejeitado em 1960 ("eu não me arrependo do que escrevi sobre ele, mas certamente hoje não escreveria mais"), é um amplo epílogo de todos os interesses do Antonioni escritor de cinema, que encerra um período mais do que tende a abrir um novo; aliás, poderíamos dizer, tende a liquidar dolorosamente uma cultura, literária e figurativa, em que o próprio escritor se sente de algum modo seduzido. É, portanto, um escritor ao mesmo tempo admirado e preocupado em tomar as próprias distâncias, comovido pela dedicação ao próprio mundo por parte de um diretor que tem a coragem de ser si mesmo até o fundo, e resgata, assim, todas as suas limitações de homem; mesmo assim, ainda mais admirado diante de quem, como Visconti, estará disposto a trair e sacrificar a si mesmo, a própria alma cosmopolita e centro-europeia que poderia se colocar – escreve Antonioni em 1949, antes de *Sedução da carne*, de *Morte em Veneza*, de *Ludwig* – em um filme depois não realizado, *O processo de Maria Tarnowska*. Diferentemente de Carné, Visconti não hesita em repudiar aquela parte de si, em jogar-se na aventura de um mundo como aquele dos pescadores de Acitrezza, que não tem obviamente nada a ver com o seu; mais uma vez em Antonioni a tensão moral acaba sendo a mola determinante do discurso crítico. Mas bastaria, no que concerne a relação entre *Trágico amanhecer* e *O grito*, reler por um instante a frase recém-citada: no filme de Carné, as lembranças ressurgem dolorosamente na memória do protagonista, o cinema

antonioniano é todo no presente, mesmo quando, como justamente em O grito, um personagem caminha para trás, em direção aos fantasmas de seu passado: o retorno, na estrutura a quiasmo do filme, será apenas uma "repetição diferente", uma medição do quanto o tempo soube erodir e inutilizar certos rostos e certas paisagens; se Antonioni precisará de um *flashback*, saberá sugeri-lo sem necessidade de abrir um parêntesis narrativo, de violar o aqui-e-agora de seu enquadramento (basta pensar em Girotti e em Bosè eretos na escada, enquanto, em primeiro plano, em uma famosa sequência de *Crimes da alma*, as cordas vibrantes do elevador sugerem a eles, com a lembrança da morte da amiga, a ideia de um crime; ou em Jack Nicholson e Maria Schneider que se viram para trás e olham o caminho percorrido em grande velocidade pelo carro que se afasta, em Profissão: Repórter). Se lermos rapidamente a crítica, moderadamente positiva, que Antonioni dedica no "Corriere Padano" a um filme de Duvivier todo baseado, e mesmo assim sem recorrer a *flashbacks*, no contraste presente-passado (trata-se, obviamente, de *Un carnet de bal*), poderemos notar como Antonioni, não mais crítico, mas já diretor de um filme alternativo, põe o problema do significado de todos aqueles "arrependimentos, embriaguez das nostalgias, músicas morrentes: talvez que não pudesse objetar que Cristina nada podia esperar de uma viagem do tipo? Que aquelas vidas, a essa altura separadas da sua inexoravelmente, nada podiam lhe oferecer?" (12.3.1938). Já é o tema, olhando bem, de *A Aventura*.

6. Mas o fato substancial é justamente esse: Antonioni não é um ladrão de cinema, o cinema dos outros não lhe serve; se for o caso, é a própria realidade que deve traduzir-se em cinema, no seu cinema; e, em parte, já o é. Não se descobre nada ao lembrar que seu *Per um film sul fiume Po* – um convite publicado em "Cinema" em 1939 – será reunido pelo próprio Antonioni no média-metragem de 1943–47, *Gente del Po*; que o fino esboço "Strada a Ferrara" preanuncia certas passagens de Crimes da alma; que outro esboço daqueles anos, "Uomini di notte", com aquelas silhuetas indistintas na neblina, a sensação dos perigos disseminados por um caminho invisível, é, até mesmo, mais de quarenta anos antes, o roteiro de um trecho de *Identificação de uma mulher*. Mais interessante ainda, por alguns aspectos técnicos (já percebemos a cor, quase os movimentos

de câmera), uma inspiração para o filme de 1940, "Terra verde": que parte de um rastro para um romance a fazer (na realidade, um elzevir clássico) de Guido Piovene no "Corriere della sera". "Eu começaria", escrevia Piovene, "com uma família de camponeses… Entre o campo e a cidade deveria existir um salto… meus camponeses viveriam com as costas viradas para o mar…". Na transcrição de Antonioni, os futuros do pretérito tornam-se todos presentes do indicativo: não se trata mais de uma inspiração hipotética; Antonioni já vê o filme.

7. Mais do que de crítica, deveríamos falar, portanto, de poética. Antonioni percebe de modo prepotente a urgência da própria vocação; suas palavras, ligadas a referentes "reais" ou literários ou cinematográficos que sejam, pressionam para mudar de signo, para transformar-se em outra coisa. Que seja por isso que nove em dez vezes, em suas críticas para o "Corriere Padano", Antonioni se irrita com os diálogos em demasia, com o predomínio, o zumbido, o falatório daquelas palavras que não fervilham e não se tornam parte da imagem? Tais palavras, de fato, não se dissolvem em "puro som e pura música", como Pirandello teria querido, na época em que exortava o cinema a não se aventurar no "mar adverso" da literatura, e como também desejava o próprio Antonioni, seja até com uma especificação extravagante ("música de significado declarado"), a propósito dos versos shakespearianos de Henrique V. Tudo isso, em todo caso, faz parte de um discurso implícito e persistente sobre a noção de autor, uma definição contínua do papel do diretor e em uma defesa sua contra quem, de lados opostos, tenta condicioná-lo ou sobrecarregar o caminho com resíduos e preocupações incômodos: mesmo contra ele próprio, se o homem, o pensador, o literato, o polemista, ameaçarem sua integridade e sua liberdade de ação. No Capra de *Horizonte perdido*, por exemplo, é "o artista" que "pegou a mão do diretor", e raramente o filme chega a "um clima profundo de observação" (6.11.1937): é uma das primeiríssimas críticas do "Corriere Padano", e pode se tratar de uma inaptidão lexical, mas a aproximação entre "profundidade" e "observação" não parece casual em quem, alguns anos mais tarde, induzirá a captar as vibrações mais intensas nas "superfícies" de *A terra treme* (justamente onde Visconti, olhando bem, mira, mais do que nunca, a violentar os panos de fundo; a nos sugerir um "além" da imagem!) e, ainda mais tarde, saberá nos

dar um cinema de ansiosa interrogação visual, de inquieta errante horizontalidade: em *Blow-up – Depois daquele beijo*, por exemplo, os mistérios não se escondem justamente, wildianamente, nas superfícies? Com o diretor, protagonista ideal de seu metacinema futuro, Antonioni identifica-se e sabe ser solidário: basta pensarmos em sua bela defesa de Pabst para *Mademoiselle Docteur* ("como é admirável a incompatibilidade do Nosso com os produtores americanos!"), ou também de Gustav Machaty, em dois artigos que, já no período do jornal de Ferrara, vão além da simples crítica ocasional. Ainda assim, embora sua crítica antecipe sem dúvida aquela que vários anos depois será chamada de "*politique des auteurs*", Antonioni percebe muito bem que, em certos casos, o verdadeiro autor do filme não é diretor, mas o ator, ou, talvez, o produtor: há uma conversa contínua nos anos do "Corriere", uma conversa que tem tons de desfio titânico um pouco ingênuo, entre o m.a. do jornal e um "sr. Zanuck", que, surdo às suas repreensões, continua, inabalável, a soltar suas comediazinhas, a fazer muito dinheiro e a abusar do cinema de modo esteticamente reprovável (mais tarde, em 1945, seu lugar será tomado pelo "sr. Goldwyn"): "Ora, vamos lá, sr. Zanuck, não acha que está exagerando?". Enquanto isso, o cinema, bem firme nas mãos destes senhores, ainda resta um jogo proibido.

8. Nessa luta ingênua e prometeica, nessa impaciência de crítico temporário que quer agredir a realidade e transformá-la em seu cinema futuro, Antonioni poderia lembrar o caso quase contemporâneo de Giuseppe De Santis, se a direção dos olhares não fosse profundamente diferente. Diante de um filme ruim exibido nas telas do Quattro Fontane, um filme alemão que não tem vontade de "criticar" e, talvez, nem de assistir, De Santis vira-se para trás e olha o público: os velhinhos, os estudantes, os militares, o comerciante com o palito de dente na boca; é já a cena de um filme neorrealista ou de uma comédia *all'italiana*. Antonioni, ao contrário, se for o caso mira em entrar atrás da tela, ou a lacerá-la, para indagar sobre o que existe por trás: e será um grande crítico com a câmera, quando poderá nos dar, em *A dama sem camélias*, um discurso lúcido sobre o melodrama (não somente sobre as sequências dos imaginários *Addio signora* e *Donna senza destino*, que podemos entrever nele), ou no primeiro enquadramento de *Crimes da alma* um "não, não é a

história de sempre…" que já soa um "manifesto de poética", como o "escute-me, os poetas laureados…" dos *Limoni* montaliani. E se *Blow-up – Depois daquele beijo* – mas um pouco todo o cinema de Antonioni – será, antes de mais nada, reflexão crítica sobre a visão, não será lícito reevocar à mente que os Carracci foram respeitavelmente definidos grande críticos de arte em seus quadros e com suas cores? Em vez de olhar os outros espectadores, Antonioni irá olhar o sr. Zanuck na cara, captar o espetáculo em sua feitura, desestruturá-lo debaixo dos nossos olhos, para propor uma imagem dele mais inquietante e difundida, quase uma antecipação das posições pós-1968 sobre a sociedade do espetáculo e sobre o mundo reduzido a um simulacro de si mesmo.

9. Uma vez atravessada a soleira, para além do telão, o diretor Antonioni talvez possa levar em conta certas sugestões do crítico e ensaísta Antonioni – sobre a cor, sobre o som, sobre o uso dos ruídos e das músicas –, justamente como o crítico e ensaísta Antonioni, ostentando sua cultura escolar, soubera levar em conta as sugestões de Hegel; mas isto, obviamente, será outra história. O que é urgente estabelecer, a título de conclusão provisória, é a urgência dessa passagem, a necessidade que esse cinema comece aqui e agora, ao lado de Camerini, Pabst, Duvivier, dos soviéticos: outra coisa que curiosamente distingue Antonioni do grupo "Cinema", do qual também faz parte, é sua absoluta impermeabilidade ao mito americano. De Hollywood ele desaprova o "mau gosto" (expressão que usa continuamente), a "retórica interesseira", os gêneros correntes e mais consolidados, como o policial, o cômico, o musical, o de gangster: "em cada enquadramento", diz de um filme de F. Lloyd, "está escrito em letras garrafais '*made in USA*'" (18.2.1938); depois de um resumo irritado de um filme com Jeannette MacDonald, conclui que "os americanos gostam assim" (16.2.1938); e até mesmo sobre *Natal em julho* (que, afinal, seria *Garota de Sorte*, talvez não um grande filme, mas certamente um roteiro espantoso de Preston Sturges), estabelece que "golpes de sorte do tipo caem apenas dos céus, aliás, dos arranha-céus, americanos; precisamente dos hollywoodianos; e, mais precisamente ainda, dos arranha-céus que o sr. Zanuck (ele de novo, *nota do redator*) manda construir de propósito em seus estúdios" (12.4.1938). O filme, conclui, "tem todos os requisitos para

divertir, no sentido mais comercial da palavra; apenas (mas sobre isso é inútil pôr a culpa nos produtores, porque seria necessário mudar a América toda) aflora a habitual marca do péssimo gosto lá de longe". Antonioni gosta do americano *Winterset* (dirigido por Alfred Santell, da peça de Maxwell Anderson): onde a América – "um milagre" – olha-se no espelho e nos dá um trágico documento de si (9.2.1938); portanto, ele é mais seduzido pela América amarga de Cecchi, e não por aquela bárbara, mas infinitamente promissora de Vittorini e de Pavese; sem contar que tudo no filme de Santell, das luzes ao diálogo aos cenários, é de gosto pseudo-expressionista e pesadamente "europeu". Mas também elogia, ao lado da segurança técnica de certas produções, a beleza de algumas atrizes, a elegância dos cenários, sobretudo se "nítidos", "brancos", limpos"; não será inútil lembrar como tais elementos – mulheres bonitas e panos de fundo elegantes, talvez à luz crítica ou com tons tensos, inquietos, o completo oposto de apologéticos – são destinados a tornar-se uma constante do primeiro cinema antonioniano.

10. A história desse cinema, de todo modo, não levará em conta, em boa parte, aqueles escritos ocasionais: os ensaios sobre Visconti e sobre Carné, como também, ainda mais, as rápidas resenhas de estreias do tipo de *Marcella* ou *Acusada*. Sem dúvida, isto acontece porque Antonioni vê de perto demais, e com impaciência demais, aquele cinema medíocre: para nós, hoje, seria diferente, e basta folhear os recortes do "Corriere Padano" daqueles anos para perceber um vestígio daquilo que Henry James chamava de "a infinita tragédia e piedade do passado". Ainda assim, o Antonioni da época em certo sentido prevê isso também, quando nos convida a olhar para certos filmes "de longe": ele nos diz isso até mesmo sobre um filme de Ophüls, mesmo sendo um Ophüls menor; "de longe", e, acrescenta, "de pálpebras entrefechadas". Só que não se trata de uma antecipação do gosto retrô ou das poéticas da nostalgia, mas de outro modo de olhar para a frente: "Olhemos os filmes de longe, com pálpebras entrefechadas; nos fortaleceremos, e deles sairão, de toda aquela escuridão, inspirações que nos levam ao cinema, o verdadeiro" (7.1.1938).

ANTONIONI NARRADOR

Luciana Martinelli

Publicado em Giorgio Tinazzi (ed.), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II, Pratiche, Parma 1985, pp. 91–101. Tradução de Diana Margaret Barnsley

A tentação, que alguém poderia ter ao se preparar para uma análise da obra narrativa de Michelangelo Antonioni, seria partir dos resultados críticos da extensa bibliografia sobre Antonioni, autor de cinema, para verificar nos textos a correspondência temática ou para colher a projeção, na página da técnica cinematográfica. Esse pode ser um percurso legítimo, se quisermos ler os contos, ora publicados pela Einaudi, *Quel bowling sul Tevere*, e outros escritos – em várias revistas – apenas como ideias para filmes não realizados. O próprio Antonioni confessa: "Meus pensamentos são sempre filmes", sublinhando de tal modo que sua técnica privilegiada é a observação: "Quando não sei o que fazer, começo a olhar. É uma técnica também por isso, ou melhor que tantas outras. Tenho a minha".

O termo "olhar" nos dá, sem dúvida, uma primeira indicação: a relativa ao território gerador das imagens. Essas nunca surgem da interiorização do sujeito, sem relação com o objeto externo, mas emergem de um estímulo externo, de natureza luminosa, para serem reelaboradas autonomamente em formas sensíveis e perceptíveis. Esse deslocamento da gênese das imagens, no que se refere à literatura, deve ser relacionado, sem dúvida, à influência que pelo imediatismo dos meios visuais, o cinema teve sobre aquela, quando a teve: não só a respeito da técnica narrativa, mas também a respeito da abordagem da realidade. Isso, realmente, não era mais confiado à verdadeira atividade, psíquica e fantástica, mas veio a ser fortemente estimulado por percepções mais concretas das coisas. Melhor dizendo, a simbolização da realidade, que a literatura oferece no próprio código, adquiriu um valor adicional, pelo suporte de uma experiencia visual, a do cinema.

Essas, que constituem as premissas de ordem geral de um possível discurso sobre as relações entre narrativa e cinema, podem nos ajudar, agora, a individuar a substância da experimentação escrita de um

autor, como Antonioni, que parte do cinema e em cujos escritos, foi dito, há sempre a "sombra do cinema". A sombra do cinema, na acepção acima, está bem colocada. Me parece pior, se com ela quisessem ler esses contos como esboços de roteiros.

A relação entre roteiro e filme é complexa, já analisada e discutida. Mas isso não interessa a esta intervenção. Minhas competências me permitem apenas afirmar, e não sei em que grau de aproximação, que o roteiro é uma estrutura que deve tornar-se outra estrutura: uma estrutura de sinais verbais que deve traduzir-se em uma estrutura de sinais visíveis e sonoros. A primeira é função da segunda, da qual é o suporte: representa a base de uma comunicação artística extralinguística. Antonioni publicou muitos roteiros de seus filmes e eles oferecem argumento de uma análise específica que deve levar em conta também o aqui exposto.

No caso, vice-versa, como aquele que ora examinaremos, contos, crônicas, impressões, reflexões, recordações, que poderiam tornar-se filmes e, portanto, roteirizados, mas que, por razões diversas, não se tornaram e que, todavia, o autor escolheu publicar como "escritos", em uma coleção literária – e que representam em ordem cronológica sua última intervenção – , nesse caso compete a nós a indagação sobre a estrutura dos sinais verbais em que estão organizados. A indagação versa, portanto, sobre o modelo da comunicação linguística.

Pasolini, nas notas que apresentou sobre o argumento, sustentava que se fosse uma Língua da Realidade, que as línguas escritas traduziam para "evocação", e que as línguas audiovisuais traduziam para "reprodução".

Era uma hipótese que partia do pressuposto da existência de uma linguagem original, existente por si, e, portanto, independente dos códigos de sua comunicação. Há certamente vários tipos de mensagens – mensagens verbais, mensagens escritas, mensagens orais, mensagens icônicas, mensagens fônicas, mensagens visíveis. Mas hoje sabemos, graças ao desenvolvimento da ciência linguística e semiológica, que cada uma delas nasce no interior da estrutura do código em que foi construída: fora há o silencio. Se a mensagem estética, segundo Jakobson, Barthes, Eco e muitos outros, é aquela que envia informações – ou seja, supera, põe em crise as expectativas ideológicas dos destinatários, deslocando-as além – a informação nasce da escolha dos tons e dos fonemas, dos ritmos, da seleção e

combinação do léxico, das opções estilísticas, em suma no discurso literário. Ela nasce dos códigos iconográficos, das intensidades cromáticas, dos lembretes táteis, da gramatica dos enquadramentos e das sequências, do lógico das dissolvências, das regras de montagem, no discurso cinematográfico. A mensagem, portanto, como explica Eco (*La struttura assente*, p. 62) se torna estética quando consegue chamar a atenção do destinatário, antes de tudo, sobre a própria forma. E, pela forma da mensagem, o destinatário é capaz de decodificar os sentidos novos da qual é portadora.

Somente um exame da prosa de Antonioni nos permitirá, por conseguinte, colher o significado de sua escrita. Depois, será licito fazer um confronto entre os resultados de seu procedimento de construção verbal e os resultados de seu mecanismo de construção figural. Tendo em mente, porém, que sempre se tratará de estabelecer os trechos pertinentes que substituem o sistema de simulação "secundária", que se articula no sistema primário da língua, que é o da escrita, por um sistema de simulação secundaria, que se articula sobre as percepções visuais e auditivas, que é o da sintaxe das imagens: ou vice-versa.

No conto *L'orizzonte degli eventi*, que abre *Quel bowling sul Tevere,* a propósito de um dos personagens – um escritor – Antonioni diz: "Tinha o culto da realidade, mas escrevendo, toda coincidência entre realidade e imaginação literária estava perdida. Começou a usar cada vez menos esta última. De resto, ler fora sua paixão juvenil" (p.6). Me parece valer a pena nos demorarmos sobre essas afirmações, pelo que podemos encontrar de teorizado sobre a cessão entre realidade e imaginação. Sobre esse ponto se baseia o próprio sentido, não só do conto em exame, mas do inteiro volume. A realidade como princípio de fatos, eventos, de situações concretas, de relações intersubjetivas e de condições subjetivas, como interação entre mundo e destino não constitui, para Antonioni, o pressuposto da criação artística, porque não representa o referente da cognoscibilidade.

É uma declaração gnoseológica, da qual nasce, em minha opinião, a técnica compositiva da página de Antonioni. Uma página cujo abandono do enredo e das hipotaxes, o fim da causalidade e da consequencialidade, a rejeição da sintaxe argumentativa, a subtração das determinações temporais e espaciais, o acúmulo desorgânico de notas improvisadas e repentinas conferem um ritmo que tem seu centro no discurso sobre o "meio", que se usa para sair do silêncio,

do escuro, para exprimir o que não se consegue dizer. Da linguagem se desliza para a metalinguagem. As coisas se tornam trechos de coisas, cores, movimento, sons, nuances, alinhamento de detalhes, que desrealizam o conceito tradicional de universo e que definem o *horizonte dos eventos*, de um lado, da parte cognoscitiva, como a linha das infinitas possibilidades dos acontecimentos, e por consequência, da impossibilidade de qualquer definibilidade e qualquer projeção existencial. De outro lado, da parte da representação, ela torna-se a linha mental em que sucedem eventos apenas mentais. É o próprio Antonioni que declara: "Minha técnica consiste em remontar uma série de imagens a um estado de coisas" (p. 81). A relação tradicional ente realidade e fantasia é invertida. De frente para a figura muda, que representa o primeiro termo da relação, a segunda retoma sua autonomia, mas com a consciência de traçar arabescos, que apenas têm a consistência de seu desenho: mas de seu desenho "diferente" se aprisiona uma nova potencialidade de expressão, ou de linguagem. O começo desse conto é exemplar: "Uma manhã de novembro de qualquer ano estava em um voo sobre a Ásia central soviética. Olhava o deserto sem fim que delimita a leste o mar de Aral, esbranquiçado e inerte, e pensava em *L'aquilone*, o filme que deveria filmar ali na primavera. Uma fábula, um mundo que nunca fora meu, por isso me agradava. E eis que enquanto estou nessa fábula e a vejo aderir docilmente à paisagem abaixo, me sinto deslizar para pensamentos longínquos. É sempre assim. Todas as vezes que estou para começar um filme, outro me vem à cabeça".

As situações são evocadas por associações, são construídas por invenção. De uma passagem se passa para outra, de uma atmosfera para outra, de uma fantasia para outra, de uma fábula para outra. O abandono das categorias do espaço e do tempo colocam fatos e eventos em um cenário desconhecido, onde, por paradoxo, a concretude dos planos funciona como descarrilamento do senso comum. A abordagem rápida, improvisada, imprevista, precede por iluminação visionária ou por abordagem analógica. As metonímias abundantes preparam as metáforas. A cadeia sintagmática se reverte sobre a cadeia pragmática. É uma construção que precipita o quadro em um espaço irreal. Quanto mais exata a evidência cromática, geométrica, visual, dos contornos, mais irreal é a impressão que se obtém. É uma disposição cenográfica precisa de uma cena na qual

nada acontecerá. Nesse sentido o "olho" de Antonioni, escritor, parece olhar além do que parece ver: olhar para uma fenomenologia "imaginária". O olhar entra em oposição ao ver. Através desse mecanismo, os personagens param de ser personagens, completa e quase completamente, psicológica e historicamente. São mais indícios que pessoas. Suas histórias são tentativas de história: não têm justificações racionais, não são desenvolvidas, não têm desenvolvimento. Indicam hipóteses de existências, que o acaso dominou e que irá concluir, ou não, a seu modo. Como no primeiro conto, onde todos os personagens encontram o fim em um casual desastre aéreo. Como em *Due telegrammi*, onde a impotência em existir pode fluir para um homicídio, tanto gratuito como simbólico. Como a decisão da protagonista de *Questo corpo di fango*, de se isolar em um convento de clausura. Como o ato de matar, sem motivo, duas crianças, no conto que dá título ao livro. Como na tragédia não expressa daquela que, talvez, seja mais bela passagem do volume: *Oltre i confine*: estão presentes todos os elementos do drama, mas o drama não acontece. Neste procedimento elítico de narrar, certamente se poderia encontrar a motivação para afirmar que, mais que contos, os de Antonioni são núcleos narrativos e, portanto, embriões de filme. Na realidade, o autor mesmo despista, quando a propósito do *Quel bowling sul Tevere* institui a diversidade entre uma estrutura narrativa que deveria explicar ao leitor as razões do gesto do personagem – exatamente o homicídio das duas crianças – ; deveria explicar que culpa ele sente, o que lhe acontecerá depois, a respeito de uma estrutura cinematográfica em que essas interrogações não são pertinentes porque – as palavras são de Antonioni – "um filme basta a si próprio e responde se contando" (p. 84).

Ao mesmo tempo, ele se contradiz algumas linhas depois, onde comenta: "o delito se insere tão bem no contexto social em que acontece, isto é, é tão normal em meio a tantos delitos atrozes, que se torna praticamente impossível remontar, através de seu motivo anormal (de ter matado, paradoxalmente por razões éticas, para impedir que duas "criaturas inocentes" vivessem uma "vida miserável") à verdade. O resto é obscuridade. Estou acostumado". Essas considerações, no contexto dos escritos, aparecem como intervenções indevidas do narrador (e há muitas, lamentavelmente) dentro da organização da narrativa, que lhe são sensíveis como forma de

intrusão autoral, como interrupções de ritmo e as fazem parecer redundantes, em relação ao sentido que se deveria deduzir somente de seu nível de discurso. Todavia são úteis para compreender ao menos dois aspectos: primeiro, a gratuidade ou paradoxalidade do gesto homicida se inscreve na gratuidade na gratuidade ou paradoxalidade da existência quotidiana, dominada por uma tal série de incertezas que se tornam, como escreve o autor, "uma sombra não somente física, por causa da relatividade e do conceito de incerteza da quantidade, mas também na realidade quotidiana. Uma realidade desconhecida" (p. 11). Ne Consegue – este é o segundo elemento que alcança – que quando a substância é anulada, em seu lugar sucede o gesto arbitrário e gratuito, que nada mais é que o sinal de si mesmo. Não por acaso Antonioni cita Wittgenstein. A representação de Antonioni contém significados exatamente no jogo entre o dito e o não dito, entre o explícito e o implícito, entre o conhecido e o não conhecido. Desse modo ele restitui um diagrama de acontecimentos privados agora de qualquer relacionamento e tece uma trama de trajetos humanos, que não se cruzam entre si e nem com as coisas. A citação borgesiana é autorizada pelo próprio Antonioni, que confia na autoridade do escritor argentino para definir a condição de uma passagem sua. O texto a que nos referimos é *Due telegrammi*. A protagonista é uma mulher. Uma mulher que, desde jovem, nunca teve o senso da realidade. Borges, comenta Antonioni, "diria que essa mulher sofre de irrealidade" (p. 26). Mas o que é essa realidade? Como se depreende do contexto, é a impossibilidade de estabelecer qualquer relação com o que é diferente de si. "A indiferença da natureza, recita o texto, foi a dramática descoberta de sua adolescência. Aquelas imensas paisagens verdes e amarelas, não bastava olhá-las, gostaria de qualquer modo participar, subverter as ondulações, as cadências. As peripécias do vento no céu, sem que soubesse, eram para ela motivo de frustração. Hoje, com quarenta anos, se sente traída, quando pensa que deve haver alguém que consegue viver a vida" (p. 21). Se examinarmos atentamente esse trecho podemos colher alguns motivos de fundo. Primeiramente: a estranheza da natureza. Exatamente porque estranha e por isso indecifrável, incapturável, a mesma do universo orgânico se difunde em trechos cromáticos, em sons, em ritmos (*paisagens verdes e amarelas, ondulações, cadências, as peripécias do vento*). O outro motivo, que se evidencia, é a perda

que deriva de qualquer projeto de posse do real e de participação nele. Projeto que poderia ser o único a garantir a consciência da própria identidade. A estranheza da natureza, que depois se estende na própria narrativa é motivo fundamental em quase tudo, se traduz na estranheza das coisas e na estranheza dos outros. Se transforma em uma figura cumulativa negativa: a estranheza do mundo. A estranheza do mundo é o primeiro termo preciso de uma equação, cujo segundo é certamente a perda da identidade individual. E o x, ou seja, a incógnita, será o comportamento "incoerente", transgressor em relação às convicções ética e psicológica que irá brotar dessas premissas agora comprovadas.

Sob um perfil de definição temática, pode-se sustentar que o núcleo central desses escritos de Antonioni se constitui na separação entre sujeito e objeto, entre o eu e a realidade. Tema que remonta à tradição tardo romântica. Mas isso, aqui, aparece reelaborado nos termos contemporâneos da ruptura epistemológica, a qual afunda as raízes na crise novecentista do pensamento ocidental. Crise sustentada e alimentada pelas descobertas científicas, pela revolução tecnológica da civilização industrial e do uso da máquina. Tudo isso criou novas modalidades de existência, em que ao melhoramento objetivo da condição histórica correspondeu, por contradição insanável, uma perversão do mundo subjetivo; a neurose, a loucura, a solidão, a marginalização, o fim dos sentimentos. E essas são as condições dos personagens de Antonioni, que, todavia, nós lemos através da forma do conteúdo. A protagonista desse conto vê nos outros os "detentores da indiferença absoluta". Mas não nos interessa o que ela diz ver, mas sim o que a estratégia do autor a permite ver. Assim é para o personagem de *Voglia di vivere*?, que descobre "estar sozinha e que não existe piedade". *Cronaca di um amore mai esistito* traduz o oximoro do título em uma situação em que a quase bunueliana impossibilidade do abraço é o expoente simbólico de um bloco do desejo. Ou seja, da energia vital, o "eros", em relação à presença de "tanatos", que atravessa todo o livro e que é o indício de uma decomposição da figura, a qual fica bloqueada em uma espécie de pausa do existir. Até a trajetória do terrorismo se torna a extrema tentativa de uma impossível *fuga em desespero* (p. 134). Quanto mais os objetos externos conotam um status da sociedade opulenta – dinheiro, apartamentos de luxo, arranha-céus, autoestradas, automóveis, etc. – mais o ritmo do

interior se desarticula em um automatismo inessencial, inexpressivo. *Ter,* para usar a terminologia de Fromm, não é *ser.* Sob esta ótica, me parece poder afirmar que, mesmo levando-se em conta a influência que a literatura americana – de Dos Passos a Faulkner, de Fitzgerald a Caldwell, de Hemingway a Steinbeck – exerceu sobre Antonioni, sua obra se insere sobretudo no interior da experiência europeia, mais próxima a nós. Nos autores americanos, de fato, prevalece a tendência de reviver um conflito – conflito social, psicológico, vitalista – entre mundo reificante e personagem. Em Antonioni a figura homem, como mencionado acima, se esmaga até desaparecer dentro da objetividade do mundo. O eu se aniquila entre as coisas, o diálogo não é comunicativo, o monólogo interior é representado pela desarticulação dos gestos, sem causalidade lógica e escopo. Na realidade, vemos como, com procedimento proléptico, Antonioni representa uma mulher que, saberemos depois, tinha acabado de saber da intenção de seu marido de se divorciar. "A primeira vez que a *vira* nada mais era que uma mulher parada em um posto de gasolina. Os postos de gasolina *têm* muitas superfícies polidas. Cada vez que a mulher *ali se descobria* refletida se sobressaltava. Olhava em volta como se tivesse medo ou pressa. *Pede* 20 litros de gasolina, depois 10. *Rejeita* que lhe limpem o para-brisa. *Abre* a bolsa, *fecha-a de novo*, a *reabre*. *Paga* com gestos desarticulados. Seu vestido era de um mau gosto irremediável". O estado de ânimo da mulher é traduzido em gestos automáticos. A passagem dos tempos verbais – passado remoto, imperfeito, presente, passado próximo – restituem uma interrupção de tempo cronológico externo, para adentrar em uma "duração" sem tempo, que é a que a faz sentir-se "separada". A paisagem urbano-industrial que circunda a mulher não tem nenhuma relação com ela. É uma denotação que não se traduz em conotação. O sentido de uma vida frustrada, a passividade do papel de mulher, a derrota do privado, o pesadelo da solidão, o desespero do quotidiano, o anseio por um momento de amor, de ternura, de contato humano, como é possível "dizê-los"? Para usar as palavras de Peter Handke, a cuja *Donna mancina* os contos de Antonioni em mais de um ponto podem levar a pensar, "esses atos da vida são de tal modo breves que a língua chega sempre tarde demais". A língua que Antonioni procura com seus procedimentos sintagmáticos, sua fraseologia, suas escolhas estilísticas e verbais, é uma língua para falar. Vejamos como.

A articulação sintática de Antonioni é paratática. Uma sucessão de lembretes breves que exprimem uma cadência pausada, metálica, frequentemente opositiva, nunca ascendente. De forma a nunca fazer da construção um vetor de sentido. São funções narrativas, sem catálise, sem informativos. Tomemos como confronto o desmembramento da sintaxe tradicional operada no conto, por exemplo por Luigi Pirandello: "Fora, fora com toda esta roupa de cama! Quem vai nascer também vai ser agricultor. Então sem tanta complicação e tanto luxo. Licencia a empregada. Vou te dar o que comer e você vai tomar conta da casa" (*Scialle nero*, p. 79). "Mas aqueles filhos da mãe! Os mineradores de enxofre. E o preço do enxofre baixando, baixando, baixando. Sem compreender que fazem a nossa e a ruína deles. Porque todo o dinheiro vai parar lá naquelas bocas de inferno. Bocas que nos comem vivos" (Il fumo, p. 104). A escrita pirandelliana representa a ruptura da construção unitária e hipotática do fraseado tradicional. Mas no siciliano a escansão das frases, que infringe a organicidade da visão oitocentista, mantém uma coerência ascendente de significado. Ela aparece, vice-versa, nas páginas de Antonioni onde se impõe um ritmo de nível zero. "Um jardim cercado por um muro altíssimo, flores inúteis, freiras pálidas… E acima delas o céu azul e o sol, como uma monstruosa ironia" (*Questo corpo di fango*, p. 38). Olha para Silvano como se quisesse lhe dizer você não é ou nunca teria ficado assim. Lhe estende a mão que ele toma e depois morre de rir. Da sua, talvez, o de suas duas mãos apertadas sobre uma omelete de presunto" (*Cronaca di um amore mai esistito*, p. 56). "Silvano e Carmen decidem que estão com fome e ela prepara alguma coisa. Enquanto comem vem uma lufada de vento. Começa um diálogo abafado pelos choupos. Em vez disso, se silenciam" (Ivi, p. 56). "Observa aquela figura …imóvel, e espera que se mova. Mas o sinal não vem. O jovem desiste de esperá-lo, se distrai" (*Questo corpo di fango*, p. 40). Os filtra do período ao invés de os entrelaçar, os separa e assim separam os sentidos neles depositados. O efeito que deles deriva é o de uma oposição sintático-lógica que torna impossível qualquer relação. Se as relações habituais não são exprimíveis é necessário encontrar novas.

Daí a ironia. A ironia nasce como desmistificação de qualquer tentativa de tornar crível a velha maneira de como se está contando e de como se está contando. Afirma Antonioni: "Acredito que a

razão não esteja em condição de explicar a realidade". Não estou a dizer-lhes todo o percurso da cultura europeia que contém esta afirmação. Ela significa que um uso seja outra coisa do intelecto não pode mais excluir interpretações novas do mundo, que foi uma das linhas mestres do século vinte. Nem há a ilusão que a eversão do sistema gramatical-estilístico, a ruptura da relação tradicional entre o significante e o significado gere uma abordagem liberta e liberatória para o exterior, como era a ilusão da neovanguarda. Seu estilo é discursivo, referencial, baixo, diria deliberadamente monocórdio e monótono. De modo a não nunca permitir o afloramento de um olhar introspectivo, pessoal e nunca abordar o descomposto. O modelo retórico é a declinação do comportamento mental: aquilo que circunda os personagens não é magmático nem caótico. É mais uma espécie de barreira morta que o rejeita. A frequência dos dêiticos serve precisamente para afastar as coisas do sujeito: "este", "aquele", "aqui", "agora", "depois". Tanto quanto a repetição não dissemina significados e tanto quanto a função verbal, ainda com a alta taxa de predicados de movimento – "foi", "voltou", "moveu-se", "se deslocou", "fechou" – parece circunscrever o movimento em uma circularidade de tempo e de espaço que desloca o plano da ação, mas não lhe modifica o sentido de estase. O sujeito se encontra imerso em uma atmosfera de separação, de distanciamento. O protagonista de *Quattro uomini in mare* "sente o mundo à sua volta completamente desanimado. Obsoleto. Estéril". O movimento do conto nos fortes núcleos narrativos sem expansão resulta, portanto bloqueado. E essa é a estrutura tópica de todos os contos. Neles, de fato, as premissas das situações estão fora da narrativa; delas não são indagadas nem expostas as causas. A figura se encontra em uma condição da qual nós nada sabemos, da qual ela mesma não tem a perspectiva. Assume então que seu entorno é um dado de fato, frente ao qual sua atitude não é de curiosidade, de participação, nem de tensão emocional. Não é mais uma atitude psicológica. Ela não reage nem para modificar ou para modificar-se: atua e assim se exaure qualquer esforço de ação. Olha, observa, mas não tenta realmente obter qualquer indício significativo para si. Tomemos como exemplo o conto *Oltre il confine*. Quatro personagens – dois homens e duas mulheres – se encontram uma noite qualquer, durante uma guerra indeterminada, em um *Gasthaus*. Ali se acomodam indivíduos estranhos. Acontecem eventos

misteriosos. Homens saem e entram com mochilas. Contrabando? Espionagem? Ações de partidários? Quem sabe? Os quatro observam, falando, se movem, comem, com uma instintividade tranquila, como se estivessem fora dali. Entre eles se cria uma cumplicidade de espectadores impotentes e ignaros. A cumplicidade de quem não está empenhado em compreender ou fazer. A narração é toda desenvolvida sobre palavras de movimento e de percepção: percepções táteis, gustativas, cromáticas. Mas o movimento e a percepção, ao invés de abrir para o exterior, para o local e as pessoas, repercutem sobre os observadores. Provocam sensações e imagens livres, aparentemente gratuitas, que escapam ao contexto espacial e temporal. É como se o olho do personagem se identificasse com o olho externo do narrador. A primeira consequência é ainda uma vez uma viravolta do mecanismo narrativo tradicional que vê o narrador perseguir o personagem ao longo dos meandros da ação e da reação. A segunda consequência é a ruptura da relação entre personagens e situações. Daí o caráter de ambiguidade, que autoriza, certamente, a definir como prosas "abertas" de Antonioni. Nesse sentido, vale dizer, não de uma polivalência semântica do ditado que não é obscuro, não é de decifração complexa. Nesse sentido, vice-versa, que os itinerários dos personagens não estão em osmose com o ambiente, com os outros. É um itinerário que parte deles e a eles retorna sem sofrer modificações. É uma linha pura em que se depositam, átimo por átimo, imagens estáticas e completamente "inventadas". Dela deriva a subjetivação, que não é mais a apropriação das coisas, mas se destaca delas, escansão pura e aberta de tempos plenos sem objeto. O ritmo dessemantifica a sintaxe convencional das relações e atribui à escrita límpida do autor a capacidade de se traduzir em um olhar, que torna a matéria "informal", no sentido que esta não assume mais as categorias de quem a observa, mas mantém a sua textura resistente que solicita para novas formalizações. Daí o contínuo movimento das formas.

Nos anos 60 Antonioni foi nosso primeiro diretor que lançou, no interior da classe politicamente vitoriosa, um olhar impiedoso que desnudava a derrota, desmistificando seu modelo proposto de qualidade de vida. Afirmar, hoje, que ele tentasse a mesma operação na literatura, seria, por tudo que aconteceu depois dos anos 60, datar sua experiência. O que estas páginas significam a nível expressivo, pode-se, a meu ver, individuar, somente se forem colocadas muito além, depois

da revolução narrativa gerada daquela fenomenologia do acontecer, que na metade dos anos 60 assinalou o nascimento da "école du regard", que teve na França sua realização máxima. Para que entendamos, são suficientes os nomes de: Robbe-Grillet, Simon, Sarraute, que marcaram o ponto e ruptura da tradição literária e das convenções linguísticas e expressivas. Todavia, a geometria imóvel dos objetos, que constituía o ponto de partida da revisitação do mundo, operada por seguidores da "école du regard", torna-se em Antonioni uma impressão visual de objetos desarticulados e casuais, se modifica em um pulular de fenômenos incertos e indecifráveis. Esse é o caminho que afasta o autor de Robbe-Grillet e de sua escola, e que nos permite confrontá-lo mais com a operação narrativa de Morselli, del Morselli, por extenso, do *Dissipatio Humani Generis*. Quanto a isso, permanecer atrelados a um juízo que relaciona o Antonioni narrador com a experiência da "école du regard" não me parece a operação correta.

Na Itália é sabido que a superação do neorrealismo teve como momento decisivo a experimentação linguístico-sintática da neovanguarda.

O quase coevo experimentalismo dos conteúdos, inspirados na nova realidade industrial, segundo as propostas do "Menabo", considerado por alguns escritores, como Bianciardi, Davì, Parise, Volponi, Calvino e outros, que se empenharam em descrever o conflito entre a nova organização do trabalho e as exigências individualistas de quem não podia e não sabia se integrar nela. Além dos resultados estéticos, algumas vezes dignos de estima, a inspirar esses autores, foi mais uma instância moral e política que demonizava o uso da máquina. Onde a operação necessária seria descobrir as novas relações entre os objetos, as novas relações entre os homens e as coisas, a nova relação do homem com si mesmo, determinados pelo uso da máquina. Durante os anos em que Antonioni coletou os escritos ora publicados, liberou-se gradualmente dos ideologismos que tanto e tantos empenhavam contra a civilização industrial. O resultado, me parece, foi se apossar da modalidade da nova realidade, colhendo a mutação e a dimensão psicológica e existencial diferente, que derivava, colhendo o novo estatuto do imaginário, que seu funcionamento produzia e que se traduz na produção de uma escrita completamente renovada em relação à inicial. Uma comparação com os artigos, de argumento não cinematográfico, que o

autor publicou entre 1938 e 39 suporta nossa hipótese. O lirismo que animava esses artigos, a animação naturalística-sentimental que lhe inspirava (*o concerto matutino dos pardais* que parece manter o dia no beco com , seus trinados rápidos e luminosos", *Strada a Ferrara*, "Corriere padano" 8 de outubro de 1938); a ânsia do contato com o mundo ("Nos sentíamos perdidos, estranhamente perdidos no escuro e no nevoeiro, sem o conforto das coisas", Ivi, 18 de fevereiro de 1939); o descritivismo de sugestão entre tardo romântico e crepuscular ("Desfilavam devagar e em um séquito bamboleante todas camufladas; e era triste ver aqueles mantos ondearem no escuro, triste de uma tristeza fúnebre e profunda que me deu muita pena", Ivi), tudo isso agora foi dissolvido. Como oferecia uma estratificação de influências simbólicas, impressionistas, futurísticas, depois começa a se articular de modo diverso. Em uma maneira que revela o abandono do impressionismo lírico com o qual o jovem Antonioni investia na realidade e que põe em prática um procedimento descritivo da mesma, que, depurado de todo intuicionismo e de todo psicologismo, é utilizado para sua dessemantização: no sentido de sua passagem de significado a significante. Nessa perspectiva me parece esteja considerado o novo uso da cor, da abundância, da obsessão, direi, da cor nas últimas prosas de Antonioni. Fora de discussão está a referência à pintura: não por acaso Antonioni é pintor independente. Em discussão, da maior parte se falou, a relação entre o elemento colorístico do Antonioni diretor e o trecho colorístico de sua narrativa. Nesta, a prevalência das tonalidades cromáticas – como também as tonalidades sonoras – parece absolver a função, como dissemos, de não enriquecer ou potencializar os objetos, as coisas, as paisagens, mas de dissolver-lhes a substância. Desse modo o significado da realidade não está mais em nenhum lugar: nem no ser ou nos procedimentos de percepção do sujeito. Uma escolha "impressiva" que se reflete na escolha lexical e verbal sintagmática (tenhamos em conta a alta frequência das sinestesias), a renúncia a uma descrição objetivante, agora impossível para Antonioni. A dissolução do mundo – não a explosão – em sensações, movimentos, linhas, constitui o estatuto de um mundo que se desintegra e que se converte em atmosferas evanescentes, simbólicas, rarefeitas, nas quais evanescente, simbólico e rarefeito, se consuma o destino do homem que não é mais personagem, que não é mais personagem.

Michelangelo Antonioni e Andrea Checchi no set de A Dama Sem Camélias (La Signora Senza Camelies, 1953)

Still do filme Crimes da Alma (Cronaca di un Amore,1950)

Still do filme Crimes da Alma (Cronaca di un Amore,1950)

Michelangelo Antonioni no set de A Dama Sem Camélias (La Signora Senza Camelies, 1953)

Still do filme A Dama Sem Camélias (La Signora Senza Camelies, 1953)

Still do filme
Os Vencidos (I
Vinti,1953)

Michelangelo Antonioni no set de As Amigas (Le Amiche, 1955)

Still do filme O Grito (Il Grido,1957)

Still do filme
A Aventura
(L'avventura,
1960)

Still do filme
A Aventura
(L'avventura,
1960)

Bastidores do filme A Aventura (L'avventura, 1960)

Still do filme A Noite (La notte,1961)

Still do filme O Eclipse (L'eclisse, 1962)

Still do filme O Eclipse (L'eclisse, 1962)

Still do filme
Deserto Vermelho
(Deserto Rosso,
1964)

Still do filme
Deserto Vermelho
(Deserto Rosso,
1964)

Still do filme As Três Faces de Uma Mulher (I Tre Volti, 1965)

Still do filme Blow Up, Depois Daquele Beijo, 1966

Bastidores do filme Blow Up, Depois Daquele Beijo, 1966

Still do filme
Blow Up, Depois
Daquele Beijo,
1966

Still do filme
Zabriskie Point
(1970)

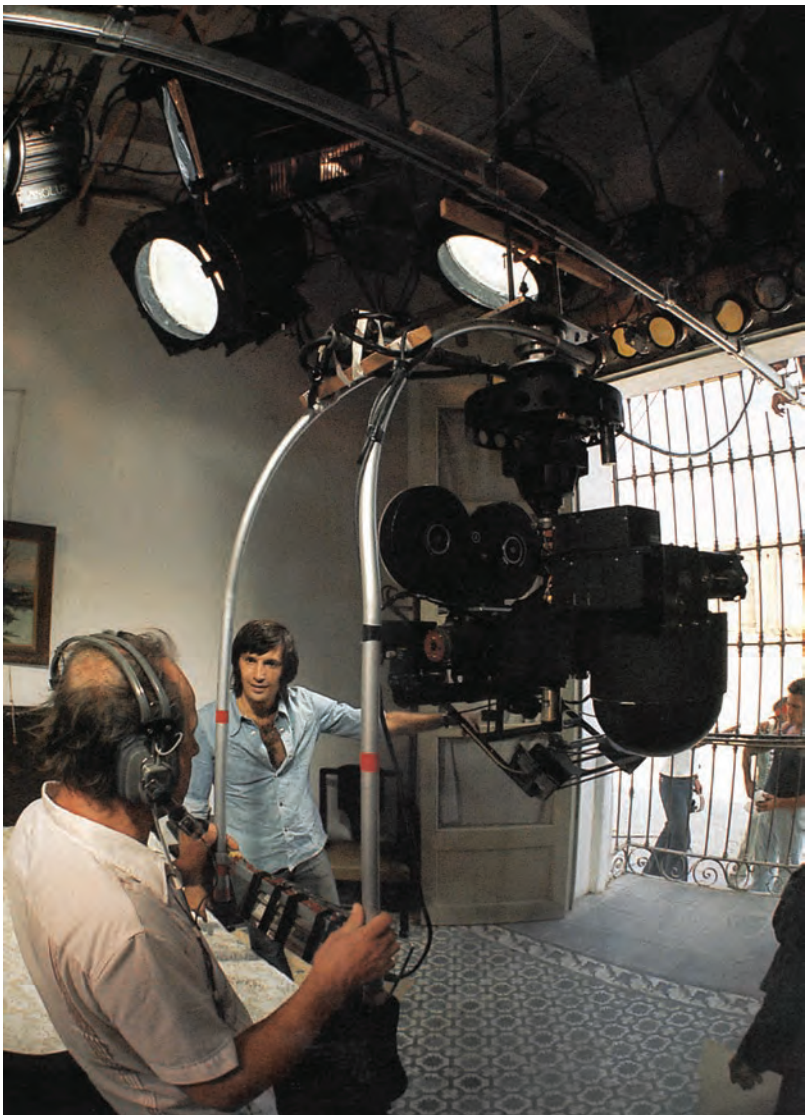
Still do filme Zabriskie Point (1970)

Bastidores do filme Zabriskie Point (1970)

Michelangelo Antonioni e Jack Nicholson durante as filmagens de Profissão: Repórter

Michelangelo Antonioni no set de Profissão: Repórter (Professione: Reporter, 1975)

Michelangelo Antonioni e Maria Schneider no Set de Profissão Repórter (Professione: Reporter, 1975)



Bastidores do filme Profissão: Repórter (Professione: Reporter, 1975)

Still do filme
O Mistério
de Oberwald
(Il Mistero de
Oberwald, 1980)

Still do filme Identificação de Uma Mulher (Identificazione di Una Donna, 1982)

Still do filme Identificação de Uma Mulher (Identificazione di Una Donna, 1982)

Wim Wenders e Michelangelo Antonioni no Set de Além das Nuvens (Al di là delle nuvole, 1995)

Still do filme Além das Nuvens (Al di là delle nuvole, 1995)

Antonioni durante as filmagens do filme Além das Nuvens (Al di là delle nuvole, 1995)

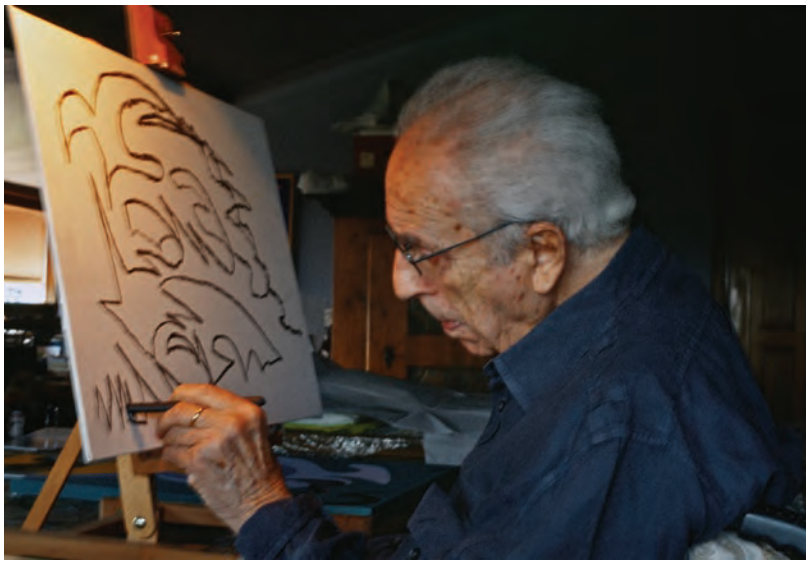
Bastidores do filme Eros (Parte dirigida por Antonioni, 2004)

Michelangelo Antonioni no set de A Dama Sem Camélias (La Signora Senza Camelie,1953)

Antonioni e a atriz Mônica Vitti

O diretor Michelangelo Antonioni no set de Zabriskie Point (1970)

Michelangelo Antonioni pintando



Raccolta, data desconhecida

Campi Coltivati in Maremma, 2003

Nella Vigna, 2005

FILMOGRAFIA

Adriano Aprà

Tradução de Anna Berardi

Agradeço a Enrico Lancia pela escolha dos dubladores, de alguns atores menores e dos seus personagens.

Os dados aqui apresentados são baseados na visão dos filmes em DVD e seus créditos de abertura e fechamento (a parte *L'amore in città*, começando com *The Passenger*, mas onde, nos créditos finais, são apenas repetidos os créditos de abertura).

Usei para integrações os dados derivados da web (wikipedia e sobretudo do IMDB), os volumes do *Dizionario del cinema italiano*, editado por vários autores, Gremese, Roma 1991–2002 também por os documentos não constantes no *Catalogo Bolaffi*, pelas classificações de censura, os volumes de Aldo Bernardini (ed.), *Il cinema sonoro*, edições ANICA, 1992–1995, para os recibos na Itália desde 1950 até 1980 o *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano*, a filmografia contida em Vittorio Giacci, *Michelangelo Antonioni*.

Lo sguardo estatico, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, Roma-Busto Arsizio 2008 pp. 147–159, bem como os dados resultantes do Pubblico Registro Cinematografico da SIAE e do Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo presso l'Archivio Centrale dello Stato. Agradeço a Laura Argento pelo comprimento das cópias da Cineteca Nazionale.

Entre colchetes são indicadas informações que não surgem dos créditos de abertura e fechamento e os nomes dos personagens que não são efetivamente pronunciados nos filmes. Deixei um "?" para alguns dados que não foram recuperados.

Às vezes o comprimento indicado pela classificação de censura pode se alterar significativamente em comparação aos dados verificados nas cópias armazenadas; isso nem sempre significa que há cortes nessas cópias: é mais fácil que sejam imprecisões dos responsáveis no momento de calcular a metragem.

Colaboradores com a redação CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia) podem ser incluídos por razões legais, sem ter realmente participado do filme.

Destacamos algumas das músicas publicadas: Herbie Hancock, *Blow-up*, MGM Records, 1966; Aa.Vv, *Zabriskie Point*, MGM Records, 1970., 1997; Giovanni Fusco, *Music for Michelangelo Antonioni*, Water, 2007. Quis clarificar a redação da direção nos créditos de abertura para destacar quantas vezes, quase desde o princípio, Antonioni quer afirmar seus direitos autorais ("de MA"): uma coisa bastante incomum naquela época na Itália e no exterior.

LEGENDA

ASSIST.	assistente
BD	blu-ray disc
CN	cópia da Cinemateca Nacional, Roma
COORD.	coordenação
EP.	episódio
FR.	francesa
IT.	italiana
LEG.	legendas
MA	Michelangelo Antonioni
PB	preto e branco
PRC	registro cinematográfico público
S. D.	sem data
SECR.	secretário(a)
SUPERV.	supervisão
V.	versão

DIREÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

CURTA NÃO IDENTIFICADO

"Em 1940–41 Michelangelo Antonioni […] mudou-se para Roma e se inscreveu no Centro Experimental de Cinematografia, na seção de direção. Mesmo frequentando o centro apenas por três meses, ele foi capaz de realizar um curta, que Antonioni conta assim: "Uma senhora estava indo encontrar uma mulher de má reputação que a estava chantageando por causa de certas cartas em seu poder. Deu-lhe o dinheiro e recuperou as cartas. A câmera seguia em panorâmica a senhora que se aproximava da mulher de má reputação. O façanha era que seja a senhora, seja a mulher de má reputação, foram interpretadas pela mesma atriz. Mesmo assim, o movimento da câmera não era interrompido, o enquadramento foi único. Ninguém conseguia entender como eu fiz. Na verdade havia ruptura, mas era absolutamente imperceptível [porque no meio do palco havia uma coluna na sombra: quando a panorâmica chegava à coluna eu sobrepus os dois fotogramas e os cortei.]"" (Carlo di Carlo, *Preistoria di Miawhelangelo*, em Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, eds, "*Cronaca di un amore*" *Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Torino 2004, p. 105).

GENTE DO PÓ

GENTE DEL PO
1943–1947 35 MM PB 1.37:1 11'

DIRETOR MA ("direção de MA")
[ARGUMENTO E ROTEIRO MA
VOZ DE COMENTÁRIO Rina Morelli]
FOTOGRAFIA Piero Portalupi
MÚSICA Mario Labroca
MONTAGEM C[arlo] A[lberto] Chiesa

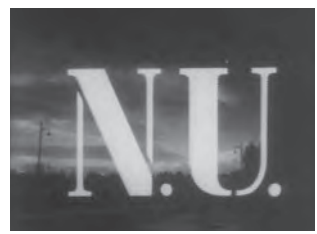
PRODUÇÃO Artisti Associati realizado por ICET (Industrie Cinematografiche e Teatrali, Milano)

DISTRIBUIÇÃO setembro de 1947
COMPRIMENTO m. 299

"Em *Gente del Po*, quase sem perceber, dei maior peso à família que vivia no barco do que a paisagem. Confesso que esses personagens tinham tomado a minha mão. Infelizmente eu não poderia chegar ao fim: mais de mil metros ficaram destruídos e assim, a montagem [em 1947] do documentário como é agora não revela suficientemente aquele tênue fio narrativo que eu tinha obtido", MA, entrevista Aldo Tassone em seu *Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Milano 1979. "Infelizmente eu tive que montar o Gente del Po com o que restava da película rodada. Cenas de uma violência impressionante, uma novidade para a Itália do tempo. Houve uma tempestade no delta do Po, que tinha inundado as cabanas dos habitantes e forçado as mães a colocar os berços nas mesas para que as crianças não se afogassem. No cinema nunca foram mostradas imagens tão crueis, e ainda penso que elas foram sabotadas no laboratório: me restituíram o filme cheio de manchas [e si vê, a. a.]. Era o 1943, ainda havia fascismo. Então, por causa da guerra, eu perdi as pistas do filme. Sucessivamente [em 1947] o encontrei em um armazém úmido: foi quase completamente destruído. Deveria ter sido um documentário de seiscentos metros [c.22'], mas media apenas a metade" (MA em Sophie Lannes, Philippe Meyer, eds., *Identificazione di un regista*,"L'Express", 9–15/8/1985, tr. It. Em MA, Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema, Marsilio, Veneza 1994, pp. 222–223). O filme foi originalmente produzido por LUCE.

Filmado em 1943 e ambientado no presente na parte navegável do Po entre Veneto e Emilia-Romagna (Po di Volano).

OUTROS TÍTULOS Argentina, Gente del Pó; Brasil, Gente do Pó; França, Les gens du Po; Polônia: Ludzie znad Padu; EUA, People of the Po Valley.
PRÊMIOS Nastro d'Argento de melhor documentário (1949); Stella d'oro (Argentina, 1949).
WEB https://www.youtube.com/watch?v=ixccmJ5j_oY



N.U.

1948 35 MM PB 1.37:1 11'36"

DIRETOR MA ("direção de MA")
[ARGUMENTO E ROTEIRO MA
VOZ DE COMENTÁRIO Guido Notari]
FOTOGRAFIA Giovanni Ventimiglia
CONSULTORIA MUSICAL Giovanni Fusco
[MONTAGEM MA
PRODUÇÃO ICET, Milano]

ORGANIZAÇÃO Vieri Bigazzi

DISTRIBUIÇÃO maio 1948
COMPRIMENTO m. 316

NOTA DO BIÓGRAFO Em algumas filmografias mostra o título N.U. (Nettezza Urbana) trad. Lixo.

Filmado e ambientado no presente em Roma.

OUTROS TÍTULOS Alemanha, Straßenreinigung; Dinamarca: Gadefejere i Rom; Polónia: Zaklad oczyszczania miasta.
DVD extra di Red Desert, Criterion 2010.
WEB https://www.youtube.com/watch?v=ShcFQCddi30

SETTE CANNE, UN VESTITO

1948 35 MM PB 1.37:1 10'42"

DIRETOR MA ("direção de MA")
[SOM, ROTEIRO E COMENTÁRIO MA
VOZ DE COMENTÁRIO Mario Chiocchio]
FOTOGRAFIA Giovanni Ventimiglia
[MONTAGEM MA]

PRODUÇÃO Artisti Associati realizado por ICET
ORGANIZAÇÃO Vieri Bigazzi

DISTRIBUIÇÃO outubro 1948

Filmado e ambientado no presente nas fábricas têxteis da SNIA Viscosa a Torviscosa (Udine) e em Varedo (Monza).
Foi redescoberto e restaurado em 1990 da Cineteca del Friuli.

DVD extra in I vinti (RHV, 1999).
WEB https://www.youtube.com/watch?v=1oMv4uIVNIs

SUPERSTIZIONE

1949 35 MM PB 1.37:1 9'42"

DIRETOR MA ("de MA")
[ARGUMENTO E ROTEIRO MA]
COMENTÁRIO Gerardo Guerrieri
[VOZ DE COMENTÁRIO Mario Pisu]
FOTOGRAFIA Giovanni Ventimiglia
MÚSICA Giovanni Fusco
[MONTAGEM MA]

PRODUÇÃO Giorgio Venturini por ICET

DISTRIBUIÇÃO janeiro 1949
COMPRIMENTO m. 265

Filmado e ambientado no presente, em alguma cidade do interior, no sul.

OUTROS TÍTULOS USA, *Superstitions*; Polonia: *Przesad*.
WEB https://www.youtube.com/watch?v=ENogaz8dwTY

L'AMOROSA MENZOGNA

1949 35 MM PB 1.37:1 11'43"

DIRETOR MA ("de MA")
[SOM, ROTEIRO E COMENTÁRIO MA
VOZ DE COMENTÁRIO Sandro Ruffini]
FOTOGRAFIA Renato Del Frate
MÚSICA Giovanni Fusco
[CANÇÃO Serenata celeste (1947), letra de Giuseppe Fiorelli, musica de Mario Ruccione, cantada por Claudio Villa, orquestra de Nello Segurini
MONTAGEM MA]
ASSIST. DIREÇÃO Francesco Maselli

ELENCO Anna Vita, Annie O'Hara, Sergio Raimondi, Sandro Roberti (eles mesmos);

PRODUÇÃO Produzione Associata Filmus, Edizioni Fortuna, Roma
ORGANIZAÇÃO Mirto Mondei
DISTRIBUIÇÃO Warner Bros, maio 1949
COMPRIMENTO m. 320

Filmado e ambientado no presente em Roma.
Apresentado em competição no III Festival de Cannes (1949).

OUTROS TÍTULOS França, Mensonge amoureux; Polônia, Milosne kiamstwa; EUA, Lies of Love.

PRÊMIOS Nastro d'Argento em 1950 de melhor documentário.
WEB https://www.youtube.com/watch?v=1oMv4uIVNIs

VERTIGINE

1950 35 MM PB 1.37:1 5'4"

DIRETOR MA ("de MA")
COMENTÁRIO G[iorgio] Prosperi
[VOZ DE COMENTÁRIO Carlo Hintermann]
FOTOGRAFIA R. Bellisario (segundo algumas filmografias Goffredo Bellisario)
[MÚSICA Teo Usuelli]
PRODUÇÃO "Documento Mensile" direção de Riccardo Ghione, ano I, n. 2
PRODUTOR Marco Ferreri
COMPRIMENTO m. 138
SUBTÍTULO INICIAL " 'Documento Mensile' é um novo gênero cinematográfico. Ele, como uma revista de cultura, reúne em cada número anotações de crítica, documentações, contos breves, notações poéticas. São chamados a colaborar os diretores mais conhecidos, e eminentes personalidades da cultura italiana e estrangeira, que se exprimem com o meio cinematográfico em maneira excepcional".

O filme é citado em muitas filmografias com o título *La funivia del Faloria* e poderia ser considerada uma versão curta do mesmo filme.
Rodado e ambientado no presente no teleférico que liga Cortina d'Ampezzo (Belluno) com o monte Faloria.

OUTROS EPISÓDIOS DO DOCUMENTO MENSILE (n.1) Vita silenziosa (ou Polvere) de Leonardo Sinisgalli (perdido), *Ambiente e personaggi* de

Vittorio De Sica, Appunti su un fatto di cronaca de Luchino Visconti; (n.2) *Vertigine* de MA, *Soluzione di nudo* de Renato Guttuso (perdido), *Il prurito* de Carlo Levi (perdido); (n.3) *Colpa del sole* de Alberto Moravia e um monólogo de Roberto Rossellini sobre Ingrid Bergman (perdido).

LA VILLA DEI MOSTRI

1950 35 MM PB 1.37:1 9'9"

DIRETOR MA ("de MA")
[ARGUMENTO E ROTEIRO MA]
COMENTÁRIO Gerardo Guerrieri
[VOZ DE COMENTÁRIO Arnoldo Foà]
FOTOGRAFIA R[oberto] de Paolis [outras fontes: Giovanni De Paoli]
[MÚSICA Giovanni Fusco
MONTAGEM MA]

PRODUTOR Filmus, Roma]
ORGANIZAÇÃO Aedo Galvani

DISTRIBUIÇÃO abril de 1950
COMPRIMENTO m. 266 (CN, com leg. ted. e fr.).

Filmado e ambientado no presente em Bomarzo (Viterbo).

WEB https://www.youtube.com/watch?v=yTYZaoERZGg (com leg. Ac. E fr.)

CRIMES DA ALMA

CRONACA DI UN AMORE
1950 35 MM FERRANIA PANCRO C. 7
PB 1.37:1 102'14"

DIRETOR MA ("direção de MA")
ARGUMENTO MA
ROTEIRO MA, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini
FOTOGRAFIA Enzo Serafin
MÚSICA Giovanni Fusco (saxofone: Marcel Mule, pianoforte: Armando Renzi)
ARQUITETO Piero Filippone
DECORAÇÃO Ferdinando Sarmi, Elio Guaglino
[MONTAGEM Eraldo Da Roma, MA]
FIGURINO Os vestidos de Lucia Bosè foram idealizados por Ferdinando Sarmi;
CASACOS DE PELOS Rivella
JOIAS Ditta Corsi
DIRETOR ASSIST. Francesco Maselli
OPERADOR DE CÂMERA Aldo Scavarda
MAQUIAGEM Libero Politi
[TRANSCRIÇÃO DOS DIALOGOS PARA A DUBLAGEM Michele Gandin]
COMPANHIA DE DUBLAGEM cdc (Cooperativa Doppiatori Cinematografici)
DIRETOR DE DUBLAGEM Sandro Salvini]
GRAVAÇÃO DE SOM Fono Roma (Western Electric)
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Tecnostampa di V[incenzo] Genesi
SECR. EDIÇÃO Raffaello Vianello
ELENCO Massimo Girotti (*Guido Garroni),* Lucia Bosè [*dub.*: Rosetta Calavetta] (*Paola Molon in Fontana*), Gino Rossi [*dub.*: Augusto Marcacci] (Carloni, o detective), Marika Rowsky [*dub.*: Dhia Cristiani] (*Joy, a mannequin*), Ferdinando Sarmi [*dub.*: Emilio Cigoli] (*Enrico Fontana, marido de Paola*), Rubi D'Alma (*amiga esnobe de Paola*), Anita Farra [*dub.*: Giovanna Scotto] (*proprietária do bar*), Carlo Gazzapini [Gazzabini], Nardo Rimediotti, Renato Burrini (*o arquiteto Rocchi*), Vittorio Manfrino [*dub.*: Sandro Ruffini] (*o marido de Matilde*), Rosi Mirafiori [*dub.*: Miranda Bonansea] (*a garçonete do bar*), Vittoria Mondello [Fulchignoni] [*dub.*: Renata Marini] (*Matilde Galvani, a amiga de Paola em Ferrara*), [Franco Fabrizi (*dub.*: Alberto Sordi) (*o apresentador do desfile de moda*)]

PRODUTOR Franco Villani por Villani F., Torino e Fincine
PRODUTOR ASSIST. Stefano Caretta
DIRETOR DE PRODUÇÃO Armando Franci
ORGANIZAÇÃO GERAL Gino Rossi
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Paolo Leoni
SECR. PRODUÇÃO Vittorio Manfrino, Luigi Montanari

DISTRIBUIÇÃO Fincine
PRC n. 868, 7/2/1950
CLASSIFICAÇÃO n. 8644, 30/9/1950 (m. 2891, 105'8"), proibido aos menores de 16 anos
ESTRÉIA Mostra di Venezia, fora do programa (projeção privada)
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Parma, 11/10/1950, Milano, 3/11/1950, Roma, 25/11/1950, Torino, 1/1/1951
NACIONALIDADE ITALIANA n. 10898/cf 949, 19/7/1951
BILHETERIA ₤ 173.980.200
COMPRIMENTO m. 2796

PRIMEIRO TÍTULO PREVISTO Niente amore
CUSTO 110.000 milhões.

De acordo com Francesco Maselli o script foi escrito por Piero Tellini (durante o tratamento) e, em seguida, por MA e por ele; a montagem também foi feita substancialmente por MA e ele (que também fez o rumorista e a mixagem).

Filmado em Milão e Ferrara, nos estabelecimentos FERT em Turim (casa Fontana e outros), em Turim, perto do Cottolengo (passeio de Girotti e Rowsky), na periferia da cidade (o bar de seu hotel de onde telefona), em um edifício (cena da escada), em uma rua (Guido saindo de seu hotel) e em Roma, em um escritório de via dell'Anima (Carloni no arquivo), nos estudos De Paolis (quarto de Guido) e

(talvez) no EUR (escritório de Fontana) entre o final do inverno e início da primavera e ambientado no presente.

As imagens abaixo dos créditos foram rodadas por Francesco Maselli (Toda esta informação é obtida a partir da entrevista com Alessandra Maselli Levantesi, *Sui sentieri della memoria*, em Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, eds., "Crimes da alma *"Cronaca di un amore". Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Torino 2004).

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Biarritz Festival, outubro de 1950; França, 1/06/1951 (Chronique d'un amour); Portugal, 1/05/1952 (Escândalo de amor); Suécia, 6/09/1965 (En kärlekskrönika); Finlândia, 27/09/1965 (Erään Rakkauden tarina, tv); Alemanha Ocidental, 1/08/1966 (Cronik einer Liebe); EUA, 30/04/1975 (Story of a love affair).

OUTROS TÍTULOS Crónica de un amor (Argentina e Espanha), Kroniek liefde van een (Bélgica flamenga), Crimes da alma (Brasil), En kærlighedshistorie (Dinamarca, tv), Enchos Eros (Grécia), To hroniko enos erota (Grécia, tv), To Hronika mias Agapis (Grécia, DVD), Egy szerelem története (Hungria), Kronika pewnej milosci (Polónia), Chronika odnoj liubvi (URSS), Paula (EUA, TV).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS o diretor da agência de investigação (dub.: Lauro Gazzolo); o porteiro de Ferrara (dub.: Mario Corte); o professor de Ferrara (dub.: Stefano Sibaldi); o marechal de segurança pública que fala com Carloni (dub.: Aldo Silvani.); Valerio amigo de Joy (dub:. Carlo Romano); Zioli, o homem que dança com Paola; Momi, a senhora com o cão, amiga de Paola (dub.: Clelia Bernacchi); o proprietário da casa de moda (dub.: Franca Dominici); o proprietário do Planetario (dub.: Bruno Persa).

Restaurado em película e digital em 2004 pela Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau em coll. com Cinecittà Studios, CSC-Cineteca Nazionale, Surf Film, diretor de restauração: Giuseppe Rotunno, Francesco Maselli: " memoria storica del film ".

PRÊMIOS Nastro d'Argento Prêmio Especial "pelos valores estilísticos do filme" (1950); Grand Prix do Festival de Punta del Este (Uruguai, 1951).

DVD Alan Young (2005), Cecchi Gori Entertainment (2011), Surf Videos (s.d.), Mr. Bongo (UK, Story of a Love Affair, 2007, leg. eng.), Charlotte (França, Chronique d'un amour de 2006, leg. fr.)

OS VENCIDOS

I VINTI
1953 35 MM PB 1.37:1 113'

DIRETOR MA ("direção de MA")
ARGUMENTO MA, Suso Cecchi d'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile
ROTEIRO Suso Cecchi d'Amico, MA, com a colaboração de Diego Fabbri, Turi Vasile e [para os diálogos do ep. francês] Roger Nimier
FOTOGRAFIA Enzo Serafin (aic)
CENOGRAFIA Gianni Polidori e [para o ep. francês] Roland Berthon
SOM Alberto Bartolomei (presa direta para os ep. francês e inglês, mono)
MÚSICA Giovanni Fusco
MONTAGEM Eraldo Da Roma
DIRETOR ASSIST. Francesco Rosi
ASSIST. DIREÇÃO Alain Cuny [para o ep. francês], Jimmy Mason [para o ep. inglês], Pietro Notarianni [para o ep. italiano]
OPERADOR DE CÂMERA Aldo Scavarda
COMPANHIA DE DUBLAGEM odi (Organizzazione Doppiaggi Internazionali)
MEIOS TÉCNICOS Cinecittà
GRAVAÇÃO DE SOM rca Photophone
SECR. EDIÇÃO Giuliana Trivellato

ELENCO (França) Etchika Choureau [*dub. v. it.*: Renata Marini] (*Simone*), Jean-Pierre Mocky [*dub. v. it.*: Giuseppe Rinaldi] (*Pierre*), Jacques Sempey [*dub. v. it.*: Massimo Turci] (*André, apaixonado de Simone*), Henri Poirier [*dub. v. it.*: Pino Locchi] (*Georges, irmão de André*), Annie Noël [*dub. v. it.*: Miranda Bonansea] (*Pauline*), Guy de Meulan [*dub. v. it.*: ?] (*Paul, namorado de Pauline*); [Albert Michel [*dub. v. it.*: Vinicio Sofia] (*o pai de Georges*)]; (Itália) Franco Interlenghi (*Claudio*), Anna Maria Ferrero (*Marina, a sua namorada*), Evi Maltagliati (*Bianca, a mãe de Claudio*), Eduardo Ciannelli [*dub.*: Michele Malaspina] (*Giulio, o pai de Claudio*), [Mario Feliciani (*o comissário de polícia*), Gastone Renzelli (*Spartaco, o operário*), somente na versão de Venesa]; (Inglaterra) Peter Reynolds [*dub. v. it.*: Nino Dal Fabbro] (*Aubrey Hallan*), Patrick Barr [*dub. v. it.*: Arnoldo Foà] (*Ken Watton, o periodista do "Daily Witness"*), Fay Compton [*dub. v. it.*: Vittoria Martello] (*a senhora Pinkerton*), Eileen Moore [*dub. v. it.*: Adriana De Roberto] (*Sally*); [David Farrar, Raymond Lovell; *v. com.*: Mario Pisu]

PRODUTOR Film Costellazione, Roma, [e em um primeiro momento Société Générale Cinématographique, Paris]
DIRETOR DE PRODUÇÃO Paolo Moffa, [Claude Heymann, para o ep. francês]
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Mario Gabrielli

DISTRIBUIÇÃO Film Costellazione
PRC n. 1167, 29/7/1952
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 4/7/1952
CLASSIFICAÇÃO n. 15208, 10/10/1953 (m. 2686, 98'9" [*sic*]), com cortes no ep. ing.
ESTRÉIA Mostra di Venezia, fora de concurso, 8/9/1953 (v. dub.)
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA (com o ep. it. retrabalhado) Forlì, 21/10/1953, Roma, 22/10/1953, Torino, 19/11/1953, Milano, 19/2/1954
NACIONALIDADE ITALIANA n. 30131/cf, 24/12/1953
BILHETERIA £ 120.098.275
COMPRIMENTO m. 3085 (112'46", versão de lançamento nos cinemas)
DURAÇÃO DE CADA EP. (excluso os créditos de abertura, prefacio e discurso conclusivo do speaker) (França) 39', (Itália) 22' (versão de Venezia), 31' (versão de lançamento nos cinemas), (Inglaterra) 37'.

Rodado em julho-agosto de 1952, ambientado no presente em Paris e arredores (floresta e castelo de Virènes), Roma (Bairro Coppedè: exterior da casa dos pais Claudio, Viale Cristoforo Colombo: onde param com o carro Claudio e Marina, fora do hospital de Santo Spirito em Lungotevere Gianicolense), e em Londres e arredores.

O ep. ing. foi reeditado em 1962 como o primeiro ep. no filme antológico *Il fiore e la violenza* sob o título *Il delitto* (outros ep. são *I Marines* [Les Marines, 1957] de François Reichenbach e *La scampagnata* [Partie de campagne, 1936–1946] por Jean Renoir).

O filme foi criado como uma coprodução com a Société Générale de Cinématographie de Paris através de um contrato assinado em 11/6/1952. No 14–6 a Film Costellazione pede a Direzione Generale della Cinematografia que o filme usufruía dos benefícios fornecidos pelo acordo cinematográfico italiano-francês de 19/10/1949. Mas depois a França se retira. O pedido da Film Costellazione para o cancelamento da coprodução e a declaração de nacionalidade italiana é de 25/09/1953.

TÍTULOS PREVISTOS *I nostri figli*/Nos fils, *Vietato ai minori*, *Gioventù tradita*, *Sans amour* (usado pela imprensa francesa).

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Mar del Plata Festival, 13/03/1954; EUA, 04/09/1953 (The Vanquished), Argentina, 08/03/1955 (Los Vencidos), Alemanha Ocidental, 12/10/1956 (Kinder unserer Zeit, 94'), México, 29/06/1962 (Los Vencidos), França, para o bloco da censura do ep. fr., so no 2/1/1963 (Les vaincus).

OUTROS TÍTULOS Jeugd en bederf (Bélgica flamenga), Jeunesse et pervertion (Bélgica francófona), Os Vencidos (Brasil e Portugal), Els vençuts (Espanha catalã), Oi nikimenoi (Grécia), A legyőzöttek (Hungria), Zwyciezeni (Polónia) Die Besiegten (Alemanha ocidental, tv).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS (França) o pai de Simone; a mãe de Simone [dub. v. it.: Franca Dominici]; a mãe de André e Georges; pais (Helene e Gustave) de Pierre e sua irmã Marie-Claire; Geneviève, irmã de Pauline; Fournier, um engenheiro florestal [dub. v. it.: Lauro Gazzolo]; (Inglaterra) pai e avó de Aubrey.

DVD RHV (1999) na versão original e dublada em it. e com *Sette canne, un vestito* (1948) como extra; Minerva Classic (2007, leg. it. e ing., Nova edição, 2013, leg. ing.) na versão original e dublada em it. e com o ep. it. também na versão apresentada na Mostra di Venezia; Rarovideo EUA (The Vanquished, 2011, leg. ing.) Na versão original e com o ep. it. também na versão apresentada na Mostra di Venezia e com *Tentato suicídio* (ep. de *L'amore in città*, 1953) como extra.

WEB www.dailymotion.com/video/x2z13hs (leg. ing.).

A DAMA SEM CAMÉLIAS

LA SIGNORA SENZA CAMELIE
1953 35 MM PB 101'

DIRETOR MA ("direção de")

ARGUMENTO MA

ROTEIRO MA, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli, P[ier] M[aria] Pasinetti

FOTOGRAFIA Enzo Serafin (AIC)

MÚSICA Giovanni Fusco (executada pelo quinteto de saxofones de Marcel Mule, pianista Armando Renzi, ed. m. Ardea)

CENOGRAFIA Gianni Polidori

MONTAGEM Eraldo Da Roma

SOM Kurt Doubrawsky (coluna guia, mono)

[MICROFONISTA Primiano Muratori]

DIRETOR ASSIST. Francesco Maselli

OPERADOR DE CÂMERA Aldo Scavarda

ASSIST. OPERADOR Sandro Serafin

DECORAÇÃO Ditta Fratelli Cimino

FIGURINO sartoria Battilocchi, Roma (por Bosè e Clay)

CASACOS DE PELOS ditta Riele, Venezia

MAQUIAGEM Gianni Donelli

CABELEREIRO Gabriella Borselli

[COMPANHIA DE DUBLAGEM cdc

DIRETOR DE DUBLAGEM Sandro Salvini]

MEIOS TÉCNICOS Stabilimenti Titanus, Roma

REVELAÇÃO E IMPRESSÃO spes di E[ttore] Catalucci

GRAVAÇÃO DE SOM Fono Roma (Westrex Magnetic)

FOTOGRAFIA DE CENA G[iovanni] B[attista] Poletto

SECR. EDIÇÃO Gina Guglielmotti

ELENCO Lucia Bosè [*dub.*: Andreina Pagnani] (*Clara Manni in Franchi*), Gino Cervi (*Ercolino Borra*), Andrea Checchi (*Gianni Franchi*), Ivan Desny [*dub.*: Emilio Cigoli] (*o cônsul Nardo Rusconi*), Monica Clay [*dub.*: Clelia Bernacchi] (*Simonetta* [*Rota*], *a filha da dona da casa onde se filma*), e com a participação especial de Alain Cuny [*dub.*: Gualtiero De Angelis] (*Lodi, o ator protagonista*), Anna Carena (*a mãe de Clara*), Enrico Glori ([*Franco*] *Albonetti, o diretor*), Laura Tiberti [*dub.*: Dhia Cristiani] (*Renata, a ex-amante de Gianni*), Oscar Andriani (*Boschi, o produtor que oferece a Clara o filme "oriental"*), Gisella Sofio (*amiga de Simonetta*), Elio Steiner [*dub.*: Sandro Ruffini] (*Michele*), Luisa Rivelli (*Luisa, a secretaria de Boschi*), Nino Dal Fabbro [*dub.*: Giuseppe Rinaldi] (*Melli, o roteirista*), [Gino Rossi [*dub.*: Bruno Persa] (*o credor de contas que interpela Gianni no cinema Ariston*), Xenia Valderi ([*Anna Conti*], *uma menina na saída do cinema*), Federica Grani [Nuri Neva Sangro] (*a contrafigura de Clara*), Mario Meniconi (*Notariaconi, o secretário de produção*), Emma Druetti (*a mãe de Simonetta*), Vittorio Manfrino [*dub.*: Mario Besesti] (*o pai de Clara*), Renato Navarrini (*Rinaldi, o dono da loja onde Clara trabalhava*), Rita Giannuzzi (*amiga de Simonetta*), Lyla Rocco (*menina na saída do cinema na cena de abertura*), Rita Mara, Antonio Acqua (*o gestor do cinema Ariston*), Riccardo Ferri (*um homem hospedado no hotel onde se encontra Clara*)]

PRODUTOR Domenico Forges Davanzati (ADC)

PRODUÇÃO Produzioni D[omenico] Forges Davanzati, ENIC, [Cormoran Films, Paris]
DIRETOR DE PRODUÇÃO Claudio Forges Davanzati (ADC)
COORD. DE PRODUÇÃO Vittorio [Musy] Glori (ADC)
CONSULTORIA PARA ENIC Carmine Bologna (ADC)
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Gino Doniselli, Pietro Notarianni
SECR. PRODUÇÃO Antonio Palumbo

DISTRIBUIÇÃO ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche)
PRC n. 1212, 19/1/1952
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 10/10/1952
CLASSIFICAÇÃO n. 13696, 11/2/1953 (m. 2723, 109'33" [*sic*])
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Salerno, 26/2/1953
NACIONALIDADE ITALIANA n. 8587/cf, 7/7/1953
BILHETERIA £ 140.191.993
COMPRIMENTO m. 2799 (102'20").

Filmado e ambientado em Roma, Venezia Lido (Palazzo del Cinema), Venezia, Milano (dentro de uma sala de cinema, talvez rodado em Roma) no presente.

Restaurado com o financiamento da RAI Cinema e RAI Teche.

Para o papel de Clara Manni MA queria Gina Lollobrigida, que não aceitou.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Portugal, 07/05/1954 (A senhora sem camélias); França, 05/10/1960 (La dame sans camélias); Alemanha Ocidental, 08/01/1966 (Die Dame ohne Kamellen, 95'); Finlândia, 20/05/1967 (tv); EUA, 1981 (The Lady Without Camelias, 105').
OUTROS TÍTULOS La dama sin camelias (Argentina), A dama sem camélias (Brasil), do Corps sans âme (Canadá francófono), La signora senza camelie (UK), I kyria horis kamelies (Grécia), Hölgy kaméliák nélkül (Hungria), Dama bez kamelii (Polónia), Damen utan kamelior (Suécia), Die Große Rolle (Alemanha ocidental, título alternativo).
ATORES NÃO IDENTIFICADOS o assistente do diretor (dub.: Giuseppe Rinaldi); o médico que visita Gianni (dub.: Pino Locchi).

DVD RHV (2001), Medusa (2010), Eureka (UK, The Lady Without Camelias, 2011, também BD, leg. ing), Carlotta (box, La dame sans camélias, França 2006, leg. Fr.), La Casa del Cine Para Todos (Espanha, La señora sin camelias, 2011, leg. esp.), Gutek film (box de 8 filmes, s.d., leg. poloneses).

TENTATO SUICIDIO

SEGUNDO EPISÓDIO DE L'AMORE IN CITTÀ
1953 35 MM PB 1.37:1 114'4"

DIRETOR MA ("de MA", também para os outros ep.)
ARGUMENTO E ROTEIRO (para todos os ep.)
Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Luigi Vanzi [para o ep. de MA?], Vittorio Veltroni, [Cesare Zavattini, e MA para o seu ep.]
FOTOGRAFIA Gianni Di Venanzo
MÚSICA (para todos os ep. exceto o ep. de MA)682Mario Nascimbene (direção por Franco Ferrara)
SOM Giovanni Paris (para todos os ep., tomada direta para o ep. de MA, mono)
[MICROFONISTA Mario Messina]
MONTAGEM (para todos os ep.) Eraldo Da Roma
DIRETOR ASSIST. (por MA) Francesco Degli Espinosa [ou Luigi Vanzi?]
OPERADOR DE CÂMERA (para todos os ep.) Enrico Menzer [Erico Menczer]
FIGURINO (para todos os ep.) Raimondo Van Riel
FOTOGRAFIA DE CENA (para todos os ep.) Mario Meloni
SECR. EDIÇÃO (para todos os ep.) Gloria Lunel;

[ELENCO (do ep. de MA, em ordem de aparição, eles próprios) Rosanna Carta (*a menina do banco*), Lena Rossi (*uma das "Sister Baby"*), Lilia Nardi (*a menina que tentou se afogar*), Donatella Marrosu (*a menina que tinha cortado seu pulso*), Maria Nobili (*a menina que compartilhou seu amante com Marcella*) e também Rita Josa, Enrica Pelliccia, Paolo Pacetti (*Giacomo, o marido de Marcella?*), Nella Bertuccioni (eles mesmos)

VOZ DE COMENTÁRIO E ENTREVISTADOR Sergio Zavoli]
PRODUTOR Faro Film, Messina
ORGANIZAÇÃO GERAL (para todos os ep.) Alfredo Mirabile
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO (para todos os ep.) Giuseppe Lo Prete
SECR. PRODUÇÃO (para todos os ep.) Giovanni Santinelli, Enrico Scamardi, Vincenzo Vincenzi
SECR. ASSIST. (para todos os ep.) Enrico Magretti

DISTRIBUIÇÃO dcn
PRC n. 1361, 6/10/1953
CLASSIFICAÇÃO n. 15341, 13/11/1953 (m. 3121)
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Roma, 26/11/1953, Torino, 29/1/1954
NACIONALIDADE ITALIANA n. 245/cf, 13/1/1954
BILHETERIA £ 133.218.509
COMPRIMENTO m. 3199 (116'57")
COMPRIMENTO EP. MA m. 624 (22'50").

L'amore in città é a primeira edição de "*Lo spettatore*, Rivista Cinematografica, ano 1953, n. 1, direção de Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri"; Editor-chefe: Giordano Corsi.

Outros episódios são, na ordem, *Amore che si paga* (Carlo Lizzani), *Paradiso per 3 ore* (Dino Risi), *Agenzia matrimoniale* (Federico Fellini), *Storia di Caterina* (Francesco Maselli e Cesare Zavattini), *Gli italiani si voltano* (Alberto Lattuada).

Filmado e ambientado em Roma no presente.

Nesse ep. houve o primeiro flash-back de MA.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Alemanha Ocidental, 21/05/1957 (Liebe in der Stadt, 96'); México, 17/06/1960 (Amor en la ciudad).
OUTROS TÍTULOS Liefde leidt de Wereld (Bélgica flamenga), Liubosta v golemnija grad (Bulgária), Amores

na Cidade (Brasil), L'amour à la ville (França), Sikvauli qalaqshi (Georgia), Szerelem a városban (Hungria) Milosc w miescie (Polónia), Retalhos da vida (Portugal), Love in the City (EUA).
DVD Minerva Classic (2006, leg. ing.). Studio Canal (Alemanha, Liebe in der Stadt, s. d., leg. Ac.).
WEB https://www.youtube.com/watch?v=4R7ugqKkry8

AS AMIGAS

LE AMICHE
1955 35MM PB 1.37:1 103'5"

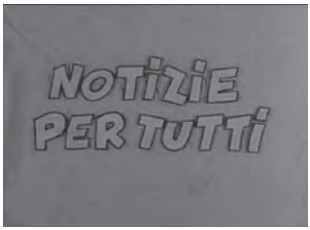
DIRETOR MA ("direção de MA")
ARGUMENTO livremente inspirado do conto *Tra donne sole* de Cesare Pavese, edito por Einaudi no volume *La bella estate* [Torino 1949]
ROTEIRO Suso Cecchi d'Amico, MA com a colaboração de Alba De Céspedes
FOTOGRAFIA Gianni Di Venanzo (aic)
MÚSICA Giovanni Fusco (guitarrista: Libero Tosoni, pianista: Armando Trovaioli [Trovajoli])
CENOGRAFIA E DECORAÇÃO Gianni Polidori
MONTAGEM Eraldo Da Roma
SOM Ennio Sensi, Giulio Canavero, Emilio Rosa (coluna guia, mono) [MICROFONISTA Mario Ligobbi
RECORDISTA Guido Ortensi]
MAQUIAGEM Gianni Donelli [ASSIST. MAQUIAGEM Tea Boggiatto]
CABELEREIRO Gabriella Borzelli [Borselli], Anna Cristofari
DIRETOR ASSIST. Luigi Vanzi
OPERADOR DE CÂMERA Enrico [Erico] Menczer [ASSIST. OPERADOR Dario Di Palma, Carlo Tiepidino
COSTURA Elena Cricchi, Maria Bandelloni]
FIGURINO Casa di Mode Fontana
CASACOS DE PELOS ditta Navarro [CHEFE MAQUINISTA Eraldo Martella
CHEFE ELETRICISTA Ugo Belardinelli
COMPANHIA DE DUBLAGEM ars (Associazione Romana Sincronizzazione)]
NEGATIVOS E POSITIVOS Stacofilm spa
ESTABELECIMENTOS Cinecittà spa
SECR. EDIÇÃO Elvira D'Amico

ELENCO Eleonora Rossi Drago (*Clelia*), Gabriele Ferzetti (*Lorenzo, marido de Nene e amante de Rosetta, pintor*), Franco Fabrizi [*dub.*: Roberto Bertea] (*o arquiteto Cesare Pedroni*), Valentina Cortese (*Nene, ceramista*), Yvonne Furneaux [*dub.*: Marina Dolfin] (*Momina De Stefani*), Madeleine Fischer [*dub.*: Fulvia Mammi] (*Rosetta Savone*), Anna Maria Pancani [*dub.*: Isa Bellini] (*Mariella*), Luciano Volpato (*?*), com a participação especial de Maria Gambarelli [*dub.*: Gabriella Genta] (*o empregador de Clelia*), e com Ettore Manni [*dub.*: Mario Chiocchio] (*Carlo, assistente do arquiteto Pedroni*), [Fiamma Selva (*dub.*: Fiorella Betti) (*a camareira do quarto 112 do hotel*), Beniamino Carocci (*policial*), Concetta (Isabella) Biagini, Alessandro Fersen, Marcella Ferri (*a modelo vaidosa no desfile de moda*), Franco Giacobini (*Tony, o namorado de Mariella*)];
PRODUTOR Giovanni Addessi
PRODUÇÃO Trionfalcine
DIRETOR DE PRODUÇÃO Pietro Notarianni (ADC)
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Gino Millozza, [Vanda Tuzi]
SECR. PRODUÇÃO Renato Angiolini, Ugo Tucci

DISTRIBUIÇÃO Titanus
PRC n. 1574, 24/2/1955
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 17/1/1955
CLASSIFICAÇÃO n. 19780, 17/9/1955 (m. 2910, 106'22")
ESTRÉIA Mostra di Venezia, 6/9/1955
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Roma, 18/11/1955, Torino, 24/11/1955, Milano, 7/12/1955
NACIONALIDADE ITALIANA n. 28845, 15/11/1955
BILHETERIA ₤ 256.780.553
COMPRIMENTO m. 2846 (104'3")

Filmado e ambientado em Turim e em uma localidade litorânea, provavelmente em Liguria, no presente.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Finlândia, 08/02/1957 (Pikku ystävättäriä), França, 06/09/1957 (Femmes Entre elles); UK, 14/05/1959 (The Girl Friends); EUA, 1959 (The Girl Friends); Bélgica, 05/06/1959 (Femmes Entre elles); Alemanha Ocidental, 31/03/1961 (Die Freundinnen); Dinamarca, 03/10/1963 (Veninderne); Japão, 25/01/1964; Barcelona, 09/04/1969 (Las amigas); Madri, 01/05/1969; Áustria, 1988 (Die Freundinnen).
OUTROS TÍTULOS Las amigas (Argentina), As amigas (Brasil e Portugal), Os tessares eromenes (Grécia), Oi files (Grécia, tv), Barátnők (Hungria), Przyjaciólki (Polónia), Väninnorna (Suécia), Podrugi (URSS), Kadin Dostlar (Turquia).
ATORES NÃO IDENTIFICADOS Franco (dub.: Enrico Maria Salerno). Luciano Volpato (a que muitas filmografias atribuem o personagem de Tony) não é um nome de ator conhecido por nosso especialista Enrico Lancia; poderia ser, talvez, um pseudônimo de Franco Giacobini, ator conhecido, que não resulta nos créditos de abertura.
PRÊMIOS Leone d'Argento na Mostra di Venezia ex aequo com The Big Knife de Robert Aldrich, Ciske de Rat de Wolfgang Staudte e Poprjgunija (A cigarra) de Samson Samsonov (1955); Nastro d'Argento de melhor diretor, fotografia e atriz não protagonista: Valentina Cortese (1955); Grolla d'Oro de Saint Vincent por melhor filme e melhor atriz não protagonista: Valentina Cortese (1957); Strella d'Oro no Festival de Buenos Aires (1958).
DVD RAI Cinema (2011), Image Entertainment (EUA, The Girl Friends, 2001, leg. ing), Criterion (EUA, The Girl Friends, 2016 + BD, leg. ing.), Eureka (Reino Unido, The Girl Friends, 2011, + BD, leg. ing.), Carlotta (Femmes entre elles, França, 2013, leg. fr.), Gutek film (box de 8 filmes, s.d., leg. poloneses).



NOTIZIE PER TUTTI

1956 35 MM PB 1.37:1 1'50"

DIRETOR MA ("edição de MA")
FOTOGRAFIA ?

PRODUÇÃO Epica Film, [Milano]

Essa publicidade mostra (em bp) material de arquivo sobre alguns episódios de crônica, política e entretenimento: desde um fogo que arde furioso até uma nota diva (Sophia Loren) partindo, desde uma reunião da Câmara dos Deputados até a polícia que investiga um crime. A publicidade termina com slogans para o lançamento do jornal "Il Giorno", em Milano, cuja primeira edição saiu em 21 de abril, 1956.

WEB http://www.ilgiorno.it/milano/video/antonioni-giorno-1.2078400

IL GIORNALE CONTESO

1956 35 MM COR 1.37:1 1'59"

DIRETOR MA ("edição de MA"), uma pantomima de Jacques Lecoq
FOTOGRAFIA ?
MÚSICA ?

ELENCO Reda Ridoni (*a menina*), Camillo Milli (*o senhor no centro*), Antonio Cannas (*o senhor com os bigodes*)

PRODUÇÃO Epica Film, [Milano]

Esta publicidade (em cores, rodada no estudio) é uma pantomima a três, com um homem sentado no banco que recolhe a luva caída à menina à sua esquerda. Sua atenção, no entanto, é imediatamente capturada pelo jornal que um senhor sentado à sua direita está lendo. Tendo o jornal, os três acabam reduzindo-o em pedaços. Segue a publicidade do jornal.

WEB http://www.ilgiorno.it/milano/video/corto-antonioni-giorno-1.2078396

O GRITO

IL GRIDO
1957
35 MM KODAK PLUS X PB 1.37:1 115'40"

DIRETOR MA ("um filme de MA")
ARGUMENTO MA
ROTEIRO MA, Elio Bartolini, Ennio De Concini
FOTOGRAFIA Gianni Di Venanzo (aic)
MÚSICA Giovanni Fusco (PIANISTA Lya De Barberiis)
CENOGRAFIA E DECORAÇÃO Franco Fontana
ASSIST. DECORAÇÃO Mario Armanni, Otello Taglietti
MONTAGEM Eraldo Da Roma
SOM Vittorio Trentino (coluna guia, mono)
FIGURINO Pia Marchesi
COSTUREIRA Elena Cricchi
DIRETOR ASSIST. Luigi Vanzi
ASSIST. DIREÇÃO Sergio Zavoli
OPERADOR DE CÂMERA Erico Menczer
AJUDANTE DE OPERADOR Dario Di Palma
ASSIST. OPERADOR Ennio Guarnieri
ASSIST. MONTAGEM Marcella Benvenuti
MICROFONISTA Domenico Dubbini
RECORDISTA Venanzio Lisca
MAQUIAGEM Otello Fava, Libero Politi
ASSIST. MAQUIAGEM Marcella De Silvestri
CABELEREIRO Vasco Reggiani
CHEFE MAQUINISTA Orlando Dolci
CHEFE ELETRICISTA Orlando Pellegrini, [Gastone Colantuoni
COMPANHIA DE DUBLAGEM ars (Associazione Romana di Sincronizzazione)
GRAVAÇÃO DE SOM stabilimenti Titanus (Western Electric)
ESTABELECIMENTOS E MEIOS TÉCNICOS De Paolis incir, Roma
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Staco Film spa, Roma;]
FOTOGRAFIA DE CENA Nello Giovannetti (dial), [Franco Alessi, Alfredo Petri]
SECR. EDIÇÃO Elvira D'Amico

ELENCO Steve Cochran [*dub.*: Otello Toso] (*Aldo*), Alida Valli (*Irma, acompanhante de Aldo*), Dorian Gray [*dub.*: Monica Vitti] (*Virginia, a frentista*), Lyn Shaw [Jacqueline Bannister] [*dub.*: Luisella Visconti] (*Andreina, a prostituta*), Gabriella Pallotti [Pallotta] [*dub.*:?] (*Edera, irmã de Elvia*), Pina Boldrini (*Lina, irmã de Irma*), Guerrino Campanili (*o pai anárquico de Virginia*), Mirna Girardi [*dub.*: Ada Mari] (*Rosina, filha de Aldo e Irma*), Lilia Landi (CSC) (?), Gaetano Matteucci (*namorado de Edera*), com a participação especial de Betsy Blair [*dub.*: Lydia Alfonsi] (*Elvia, ex namorada de Aldo*), [Bruna Vecchio (*cliente de Elvia*), Pino Matteucci (*amigo de Edera*), Piero Corvelatti (*dub.*: Nerio Bernardi) (*Gualtiero Moron, o proprietário da draga*)]

PRODUTOR Franco Cancellieri
PRODUÇÃO spa Cinematografica com a colaboração da Robert Alexander Productions inc., New York [Steve Cochran]
DIRETOR DE PRODUÇÃO Danilo Marciani
COLABORAÇÃO Ralph Pinto
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Angelo Binarelli
ASSIST. Alberto Giommarelli (CSC)
SECR. PRODUÇÃO Tiziano Maccaferri
SECR. ASSIST. PRODUÇÃO Alfredo Pitteri

DISTRIBUIÇÃO CEIAD
PRC n. 1824, 1/2/1957
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 3/11/1956
CLASSIFICAÇÃO n. 24101, 17/5/1957

(m. 3189, 116'35"), proibido para menores de 16 anos
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Riposto (Catania), 22/6/1957, Milano, 26/7/1957, Torino, 27/11/1957, Roma, 29/11/1957
NACIONALIDADE ITALIANA n. 24101/cf, 23/5/1958
BILHETERIA ₤ 123.896.445
COMPRIMENTO m. 3164

Filmado em Francolino na província de Ferrara (Município, casa da irmã de Irma, praça para a cena das brigas e a chegada de Aldo Goriano ao final), nos arredores de Ferrara (usina de açúcar), em Ravalle na província de Ferrara (casa de Aldo e Irma), ao Cavo Napoleonico, em Bondeno na província de Ferrara (o incêndio dos campos), em uma pequena ilha do Po, depois Stienta na província de Rovigo (aldeia de piscadores), em Vigarano Mainarda na província de Ferrara (a mercearia e o pequeno hotel), na estrada estatual n. 254 perto de Cervia na província de Ravenna (o posto de gasolina de Virginia), na praça de Stienta na província de Rovigo (partida do ônibus com Rosina), em Pontelagoscuro na província de Ferrara e Occhiobello na província de Rovigo (ep. de Elvia), em Ravenna (passeio na cidade de Aldo e Virginia e hospício de idosos), às margens do rio Po perto da foz do rio (barracão de Andreina); ambientado em Goriano, Pontelagoscuro perto do banco do Po, num posto de gasolina numa autoestrada, num barracão perto da margem do Po no presente.

Foram cortadas pela censura duas cenas (armazenadas em CN): A parte final da cena, onde Virgínia e Aldo estão se beijando na cama; foi encurtada e redublada a cena do vendedor de mandonnine.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Locarno International Film Festival, 14/0771957 (preview); EUA, 1957 (The Cry, 102'); Portugal, 09/10/1958 (O grito); França, 03/12/1958 (Le cri); Suécia, 09/02/1959 (Skriet); Finlândia, 27/03/1959 (Kaipuun punainen hetki); Japão, abril de 1959 (Sasurai); Alemanha Ocidental, 18/06/1960 (Der Schrei, 111'); Reino Unido 1961 (The Cry, 102'); Barcelona, 04/03/1969 (El grito); Madri, 17/04/1969; Alemanha Oriental, 06/09/1981 (TV).
OUTROS TÍTULOS El grito (Argentina), De vrouw uit zijn leven (Bélgica flamenga), La femme de sa vie (Bélgica francófona), Vikyt (Bulgária), O grito (Brasil), Skriget (Dinamarca), I Kravgi (Grécia), A kiáltás (Hungria), Krzyk (Polónia), Krik (URSS), Ciglik (Turquia).
ATORES NÃO IDENTIFICADOS o prefeito de Goriano; a mãe de Aldo; Gianna, a camiseira de Gorano; o vendedor de mandonnine; o velho com a qual o pai de Virgínia briga; o proprietário da pousada onde vai Andreina.
PRÊMIOS Grande Prêmio da crítica no Festival de Locarno (1957); prêmio da crítica internacional no festival de San Francisco (1957); Prêmio da Association de la Presse Cinématographique (Paris, 1957); Nastro d'Argento de melhor fotografia (1958); Prêmio da Casa de Impresa de Lisboa para o melhor filme estrangeiro do ano (1959); Stella d'Oro de melhor filme apresentado na Argentina (1960); Prêmio da jovem crítica (Colónia, 1960); Grande prémio da crítica ex aequo com *O lugar dos morangos* de Ingmar Bergman (Bruxelas, 1960).
DVD Medusa Vídeo (2007), Warner Bros. (2014), Eureka (UK, The Cry, 2009, leg. ing) M6 Vidéo (França, Le cri, 2007, leg. Fr.), Gutek Film (box 8 filmes, s.d., leg. poloneses).

A AVENTURA

L'AVVENTURA
1960 35 MM DUPONT PB 1.77:1 149'

DIRETOR MA ("Um filme de MA")
ARGUMENTO MA
ROTEIRO MA, Elio Bartolini, Tonino Guerra
FOTOGRAFIA Aldo Scavarda
MÚSICA Giovanni Fusco
[CANÇÃO *Mai*, 1959, cantada por Mina, musica de Aldo Valleroni e Arturo Casadei, letras de Arturo Casadei, Aldo Locatelli e Silvana Simoni]
CENOGRAFIA Piero Poletto (CSC)
[DECORAÇÃO Emilio Zago, Luigi Benetelli]
MONTAGEM Eraldo Da Roma
SOM Claudio Maielli (coluna guia, mono)
[COR Rosa Laureti]
DIRETOR ASSIST. Franco Indovina, Gianni Arduini
ASSIST. DIREÇÃO Jack O'Connell, [Roberto Pariante]
OPERADOR DE CÂMERA Luigi Kuveiller
[AJUDANTE DE OPERADOR Luigi Bernardini
ASSIST. OPERADOR Saverio Diamanti]
FIGURINO Adriana Berselli (CSC)
MAQUIAGEM Ultimo Peruzzi
[ASSIST. MAQUIAGEM Franco Gambarelli]
CABELEREIRO Mario Mandini
MIXAGEM P[aolo] Ketoff (musica), F[austo] Ancillai (mix.), N[ino] Renda (dub.)
[COMPANHIA DE DUBLAGEM ars
DIRETOR DE DUBLAGEM Mauro Maldesi]
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Istituto Nazionale Luce
GRAVAÇÃO DE SOM Fonolux spa
FOTOGRAFIA DE CENA Enrico Appetito
SECR. EDIÇÃO Elvira D'Amico;

ELENCO Gabriele Ferzetti (*Sandro, arquiteto*), Monica Vitti (*Claudia*), Lea Massari [*dub.* Clara Bindi] (*Anna*), Dominique Blanchar [*dub.*: Isa Bellini] (*Giulia, a mulher de Corrado*), Renzo Ricci (*o pai de Anna, diplomático*), James Addams [*dub.* Aldo Giuffré] (*Corrado*), Dorothy De Poliolo ([*Gloria Perkins*], *a "escritora" - prostituta de Messina*), Lelio Luttazzi (*Raimondo, amante de Patrizia*), Giovanni Petrucci (*príncipe Goffredo Montaldo, jovem pintor*), Esmeralda Ruspoli [*dub.*: Valeria Valeri] (*Patrizia, mulher de Ettore*), Enrico Bologna (*Ettore, empregador de Sandro*), Franco [Francesco] Cimino (*o farmacêutico de Troina*), Giovanni Danesi (*o tenente da namorada em Milazzo*), Rita Molè (*a mulher do farmacêutico*),

Renato Pinciroli (*Francesco Zurìa, o periodista de Messina*), Angela Tomasi di Lampedusa (*a princesa Montaldo*), Vincenzo Tranchina (*um contrabandista em Milazzo*), [M. Grasso [*dub.*: Renato Cominetti] (*o velho pescador de Lisca Bianca*), John Francis Lane (*um hospede da festa no San Domenico Palace de Taormina*), Enrico Lancia (*outro hospede da festa*)];

PRODUTOR Cino Del Duca por Produzioni Cinematografiche Europee, Roma-Société Cinématographique Lyre, Paris
PRODUTOR ASSOCIADO Amato Pennasilico
DIRETOR DE PRODUÇÃO Luciano Perugia
ORGANIZAÇÃO GERAL Angelo Corso [e em um primero momento com a Imera Film Filippo Masoero, Gino Rossi, Franco Riganti]
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Enrico Bologna, Fernando Cinquini

DISTRIBUIÇÃO Cino Del Duca
PRC n. 2218, 16/11/1959
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 3/11/1959
CLASSIFICAÇÃO n. 32144, 11/8/1960 (m. 2700, 98'42" [*sic*])
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Zagarolo (Roma), 29/6/1960, Firenze, 23/9/1960, Torino, 29/9/1960, Milano, 18/10/1960, Roma, 2/11/1960
NACIONALIDADE ITALIANA n. 5601, 20/6/1960
BILHETERIA ₤ 338.812.000
COMPRIMENTO m. 3780 (138'11", v. censurada)
TÍTULO ORIGINAL *L'isola*. No início, o filme foi produzido pela Imera film de Gino Rossi (o mesmo que havia trabalhado *Cronaca di un amore*), que depois abandonou a causa do fracasso, deixando a troupe em sérias dificuldades.

Uma cena deletada de Sandro e Claudia ao lado de uma estrada de Taormina, junto com a figura bizarra de um contador de histórias, é visível no documentário de Gianfranco Mingozzi *Michelangelo Antonioni, storia di un autore* (1966).

Filmado entre o 01/09/1959 e o 30/01/1960, por m. 53.000 de negativos, e ambientado no presente em Roma (Via Piccolomini para a cena inicial entre Anna e seu pai, Via Aurelia Antica perto do aquedotto di Traiano para a cena de Anna e Claudia no carro, piazza di San Bartolomeo e apartamento de Lady Montague na ilha Tiberina, pela casa de Sandro), ilha de Lisca Bianca nas ilhas Eólias, Villa Palagonia de Bagheria, na cidade de Palermo (quartéis da Finança em Milazzo, estação), bar Grotta Orione no "bairro lombardo" de Messina (Sandro e o jornalista, multidão que agride uma prostituta), Borgo Schisina na província de Messina (a aldeia abandonada), villa Niscemi em Palermo (a casa da princesa), Casalvecchio Siculo na cidade de Messina (farmácia de Troina), porto de Mondello, uma zona de Palermo (primeiro beijo no iate entre Sandro e Claudia), linha ferroviária Palermo-Milazzo (cena de trem), Santa Panagia, distrito de Siracusa (cena de amor entre Sandro e Claudia), exterior e interior de um apartamento privado em Corso Vittorio Emanuele III n. 151 e em uma loja de tintas ao n.144, terraço da igreja San Carlo Borromeo, Igreja de San Francesco all'Immacolata, o adro da Basílica do SS. Salvatore na piazza del Municipio e outros lugares, em Noto na província de Siracusa (Hotel Trinacria, loja de tintas, terraço no telhado, briga de Sandro com o jovem arquiteto), San Domenico Palace Hotel em Taormina (as cenas finais).

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Festival de Cannes, 15/05/1960 (preview, 143'); França, 13/09/1960 (L'avventura) UK 1961 (The Adventure); Alemanha Ocidental, 07/02/1961 (Die mit der Liebe spielen); EUA, 04/03/1961 (L'avventura); setembro 1961 (Thessaloniki International Film Festival); Suécia, 6/10/1961 (Äventyret); Finlândia, 20/10/1961 (Seikkailu); Holanda, 14/12/1961; Japão, 30/01/1962; México, 07/11/1963 (La aventura); Barcelona, 14/05/1969 (La aventura); Madri, 22/05/1969; Portugal, 16/10/1969 (A aventura).
OUTROS TÍTULOS La aventura (Argentina), Priključenieto (Bulgária), De elskendes eventyr (Dinamarca), I peripeteia (Grécia), A kaland (Hungria), Przygoda (Polónia), Pustolovina (Sérvia), Priključenie (URSS), Das Abenteuer (Alemanha ocidental, tv).
ATORES NÃO IDENTIFICADOS os dois jovens no trem.

PRÊMIOS Prêmio especial do júri no Festival de Cannes (1960); Prêmio FIPRESCI (Cannes, 1960); The Southerland Trophy (Londres, 1960); Nastro d'Argento para as músicas (1961); Prêmio Imprensa estrangeira para a interpretação de Monica Vitti (1961); Prêmio Lacerno d'Oro de melhor filme (Avellino, 1961); Primeiro prêmio no Festival de Cinema de Thessaloníki (Grécia, 1961); Prêmio da crítica (Vancouver, 1961); Prêmio de círculos de cinema para o melhor filme estrangeiro ex aequo com o filme *La ciociara* de Vittorio De Sica (Nova Iorque, 1961); Estrela de Cristal Grand Prêmio Internacional da Académie du Cinéma como melhor filme e melhor interpretação para Monica Vitti (Paris, 1961).
DVD Medusa (2003), Mr. Bongo Films (Reino Unido, 2008, leg. ing.), Eureka (Reino Unido, 2008, leg. ing.), Criterion (EUA, 2016, BD, leg. ing, 143', v. integral), Edições Montparnasse (França, s.d., 2 discos, leg. fr.), Artedis (França, s.d., leg. fr. e ing.), Films sans Frontières (França, s.d., leg. fr.), Gutek film (box de 8 filmes, s.d., leg. poloneses).

A NOITE

LA NOTTE
1961 35 MM DUPONT PB 1.85:1 121'

DIRETOR MA ("Um filme de MA")
ARGUMENTO E ROTEIRO MA, Ennio Flaiano, Tonino Guerra
FOTOGRAFIA Gianni Di Venanzo

MÚSICA Giorgio Gaslini [*Lettura della lettera*, *Ballo Lidia*, *Voci dal fiume, Quartetto sotto le stelle*, *Blues all'alba*, *Valzer lento*, *Notturno Blues*, *Finale*, *Jazz interludio*, *Country Club*, 1962, publicadas por Cinevox Record – CJ 02, 1967] (executadas por Giorgio Gaslini [pianoforte], Alceo Guatelli [contrabaixo], Ettore Univelli [bateria], Eraldo Volonté [sax tenor], edizioni Musicali Bixio sam, Milano)
CENOGRAFIA Piero Zuffi
MONTAGEM Eraldo Da Roma
SOM Claudio Maielli (coluna guia, mono)
DIRETOR ASSIST. Franco Indovina
ASSIST. DIREÇÃO Umberto Pelosso
OPERADOR DE CÂMERA Pasquale [Pasqualino] De Santis
ASSIST. CENOGRAFIA Mauro Bertinotti, Mario Sola, Giuseppe Ranieri
MAQUIAGEM Franco Freda, Mimì Chaperon [per Jeanne Moreau]
CABELEREIRO Amalia Paoletti, Simone Knapp Dougué [per Jeanne Moreau]
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Istituto Nazionale Luce
GRAVAÇÃO DE SOM Fono Roma
ESTABELECIMENTOS icet, Milano
FOTOGRAFIA DE CENA Sergio Strizzi
SECR. EDIÇÃO Liana Ferri

ELENCO Marcello Mastroianni (*o escritor Giovanni Pontano*), Jeanne Moreau [*dub.*: Andreina Pagnani] (*Lidia, a sua mulher*), com a participação especial de Monica Vitti (*Valentina Gherardini*), e Bernhard Wicki [*dub.*: Romolo Valli] (*o escritor Tommaso Garroni*), Rosy Mazzacurati (*Maria Teresa dita Resy, a menina loira na festa que fala com Giovanni*), Maria Pia Luzi (*a ninfomaníaca do hospital*), Guido Ajmone Marsan (*Guido* [*Fanti*], *o velho senhor que conheceu Heminguay*), Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbella [*dub.*: Mario Feliciani] (*o engenheiro e industrial Gherardini*), Ugo Fortunati (*Cesarino, o secretario de Gherardini na festa que acompanha Giovanni*), Gitt Magrini (*a mulher de Gherardini*), Giorgio Negro [*dub.*: Giuseppe Rinaldi] (*Roberto, o amigo de Berenice com o qual Lidia tem um flirt*), Roberta Speroni (*Berenice, amiga de Lidia na festa*), [Ottiero Ottieri, Salvatore Quasimodo, Giansiro Ferrata, Roberto Danesi, Valentino Bompiani, Umberto Eco (*eles mesmo, hospedes na livraria Bompiani*), Vittorio Bertolini (*o menino que luta*) Giorgio Gaslini, Alceo Guatelli, Ettore Univelli, Eraldo Volonté (*eles mesmo, musicos na festa*), Odile Jean]

PRODUTOR Emanuele Cassuto
PRODUÇÃO Nepi Film, Roma-Sofitedip, Paris-Silver Film, Paris
DIRETOR DE PRODUÇÃO Paolo Frascà
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Roberto Cocco

DISTRIBUIÇÃO Dino De Laurentiis
PRC n. 2328, 22/7/1960
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 27/4/1960
CLASSIFICAÇÃO n. 33395, 13/1/1961 (m. 3329, 121'42")
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Milano, 24/1/1961, Torino, 27/1/1961, Roma, 1/2/1961
NACIONALIDADE ITALIANA n. 12015, 31/1/1961
BILHETERIA £ 465.591.461
COMPRIMENTO m. 3344 (122'6")
Filmado por m. 43–44000 de negativos, e ambientado em Milano, Sesto San Giovanni e em uma vila em Brianza no presente.
LANÇAMENTOS NO EXTERIOR França, 24/02/1961 (La nuit); Berlin International Film Festival, em junho de 1961; Finlândia, 08/09/1961 (Yö); Alemanha Ocidental, 04/10/1961 (Die Nacht); Suécia, 13/11/1961 (Natten); Reino Unido 1962 (The Night); EUA, 19/02/1962 (La notte); Uruguai, 07/06/1962 (La noche); México, 06/09/1962 (La noche); Japão, 28/11/1962; Brasil, 20/04/2001 (A Noite).
OUTROS TÍTULOS La noche (Argentina), Die Nacht (Áustria), Nošota (Bulgária), Natten (Dinamarca), I nyhta (Grécia), Az éjszaka (Hungria), Ha-Lyla (Israel), Natten (Noruega), Noc (Polónia), A noite (Portugal), Noaptea (Roménia), Noc ' (URSS), Nic (Ukraina).
ATORES NÃO IDENTIFICADOS a bailarina negra e seu parceiro no tabarin; a marchesa Gentili na festa.
PRÊMIOS Grande Prêmio Urso de Ouro no Festival de Berlim (1961); Prêmio FIPRESCI para o conjunto da sua obra (1961); Prêmio da crítica cinematográfica alemã (1961); Prêmio David di Donatello de melhor diretor (1961); Resenha Mundial do Festival de Acapulco (México, 1961); Prêmio André Bazin FIPRESCI ex aequo com L'année dernière à Marienbad por Alain Resnais (Paris, 1961); Nastro d'Argento de melhor diretor (1962); Prêmio da Asosiación de Cronistas Cinematograficos da Argentina de melhor filme estrangeiro (Mar del Plata, 1962); Prémio pelos valores artísticos do filme no Festival Internacional Cinematográfico de Lisboa (1962); Prêmio Tribunascope de melhor filme estrangeiro (1962); Prêmio Diosa de Plata dos Periodistas Cinematográficos de México de melhor filme estrangeiro (1963); Grand Pemio cidade de Krnov ao XVIII do Festival Popular de Filme (Checoslováquia, 1966); Prêmio da Federação Checoslovaca de Cineclubes (Praga, 1966).
DVD RHV (2001), Warner Bros. (2014), Criterion (EUA, 2013, leg. Ing.), Eureka (UK, 2013, BD, leg. Ing.), Artedis (França, 2014, leg. Fr.), Gutek film (box de 8 filmes, s.d., leg. poloneses).

O ECLIPSE

L'ECLISSE
1962 35 MM PB 1.85:1 125'50"

DIRETOR MA ("de MA")
ARGUMENTO E ROTEIRO MA, Tonino Guerra com a colaboração de Elio Bartolini e Ottiero Ottieri
FOTOGRAFIA Gianni Di Venanzo
MÚSICA Giovanni Fusco (dirigida por Franco Ferrara, [*ed. m.*: cam]
CANÇÃO ["Eclisse] Twist" (1962), [m. de Giovanni Fusco, letras de Ammonio (MA)] cantada por Mina
ARQUITETO Piero Poletto
MONTAGEM Eraldo Da Roma

SOM Claudio Maielli, Renato Cadueri (coluna guia, mono)
MICROFONISTA Mario Bramonti
FIGURINO Bice Bricchetto [Brichetto]
DIRETOR ASSIST. Franco Indovina, Gianni Arduini
op. m.: Pasquale [Pasqualino] De Santis
[ASSIST. OPERADOR Erico Menczer]
ASSIST. MONTAGEM Marcella Benvenuti
MAQUIAGEM Franco Freda
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Istituto Nazionale Luce (tecnico: Enzo Verzini)
GRAVAÇÃO DE SOM International Recording-Westrex
[ESTABELECIMENTOS incir-De Paolis]
FOTOGRAFIA DE CENA Sergio Strizzi
SECR. EDIÇÃO Elvira D'Amico;

ELENCO Alain Delon [*dub.*: Gabriele Antonini] (*Piero*), Monica Vitti (*Vittoria*), Francisco Rabal [*dub.*: Aldo Giuffré] (*Riccardo, ex-amante de Vittoria*), Lilla Brignone (*a mãe de Vittoria*), Rossana Rory (*Anita, vizinha de casa de Vittoria*), Mirella Ricciardi (*Marta, a mulher que mora em Kenya*), Louis Seigner [*dub.*: Carlo D'Angelo] (*Ercoli, o corretor da bolsa para o qual trabalha Piero*), [Cyrus Elias (*o bêbado que afoga com o carro de Pietro*)]

PRODUTOR Interopa Film-Cineriz, Roma-Paris Film Production, Paris
PRODUÇÃO Robert e Raymond Hakim
DIRETOR DE PRODUÇÃO Danilo Marciani
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Giorgio Baldi
SECR. PRODUÇÃO Dino Di Salvo

DISTRIBUIÇÃO Cineriz
PRC n. 2585, 29/9/1961
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 3/7/1961
CLASSIFICAÇÃO n. 37136, 29/3/1962 (m. 3765, 137'38" [*sic*])
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Milano, 12/4/1962 (estréia), Milano, 13/4/1962, Roma, 19/4/1962, Torino, 21/4/1962
NACIONALIDADE ITALIANA n. 17199, 7/4/1962
BILHETERIA £ 296.712.261
COMPRIMENTO m. 3443

Filmado e ambientado em Roma no presente (área do EUR, via dell'Antartide: casa de Riccardo, viale dell'Umanesimo 307: apartamento Vittoria, viale Umberto Tupini: lagoa, viale della Tecnica: edifício em construção, A Borsa em piazza di Pietra, interior e exterior, piazza Campitelli: apartamento de Piero), Verona, aeroporto de Villafranca.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Festival de Cinema de Cannes, 22 maio de 1962; França, 25/08/1962 (L'éclipse); Suécia, 15/10/1962 (Feber); Alemanha Ocidental, 19/10/1962 (Liebe 1962, 122'); Holanda, 01/11/1962 (Eclypse); Japão, 19/12/1962 (Tayô no hitoribochi); EUA, 20/12/1962 (Eclipse, 123'); Espanha, 28/01/1963 (El eclipse); México, 24/05/1963 (El eclipse); Reino Unido, 1963 (The Eclipse, 124'); Turquia, novembro de 1964 (Batan günes); Finlândia, 28/01/1966 (Kuumetta); Dinamarca, 14/08/1968 (Ukendte nætter); Islândia, 10/01/1970.
OUTROS TÍTULOS El eclipse (Argentina), Zat'mienieto (Bulgária), O eclipse (Brasil), Sonnenfinsternis (Alemanha Oriental), L'eclipsi (Espanha Catalã), Auringonpimennys (Finlândia, tv), Stin ekstasi tou pathous (Grécia), I ekleipsi (Grécia, nova edição), Napfogyatkozás (Hungria), Zacmienie (Polónia), O eclipse (Portugal), Zatmenie (URSS).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS Dino, corretor gordo que trabalha com Ercoli; o marido de Anita, piloto; a ex-namorada de Piero; o homem gordo que desenha flores no bar da Bolsa de Valores; o cliente que perdeu na bolsa, no escritório de Ercoli.
PRÊMIOS Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes ex aequo com Procès de Jeanne d'Arc de Robert Bresson (1962); Prémio Charlie Chaplin (Roma, 1962); Prêmio da Associação de Repórteres Cinematográficos Brasileiros (1962).
DVD Mondo Home Entertainment (2002), Medusa (2009), o Criterion (EUA, 2005, leg. ing.), Univeral Video (França, L'éclipse, s. d., leg. fr. e ing.), Universal Video (França, L'éclipse, BD, s. d., leg. fr., ing. e al.), Studio Canal (França, L'éclipse, s. d., leg. fr.), Studio Canal (Alemanha, Liebe 1962 s. d., leg. al.).

O DESERTO ROSSO, O DILEMA DE UMA VIDA

IL DESERTO ROSSO
1964 35 MM TECHNICOLOR 1.85:1 116'50"

DIRETOR MA ("um filme de MA")
ARGUMENTO E ROTEIRO MA, Tonino Guerra
FOTOGRAFIA Carlo Di Palma (aic)
MÚSICA Giovanni Fusco (dirigido por Carlo Savina, Edizioni musicali cam)
CANTORA Cecilia Fusco
MÚSICA ELETRÔNICA de composições de Vittorio Gelmetti
CENOGRAFIA Piero Poletto (CSC)
DECORAÇÃO Sergio Donà
MONTAGEM Eraldo Da Roma
SOM Claudio Maielli, Renato Cadueri (coluna guia, mono)
FIGURINO Gitt Magrini
MAQUIAGEM Franco Freda
CABELEREIRO Giancarlo De Leonardis
DIRETOR ASSIST. Giovanni Arduini, Flavio Niccolini
OPERADOR DE CÂMERA Dario Di Palma
AJUDANTE DE OPERADOR Alberto Spagnoli, Gianni Antinori
VESTUÁRIO Battistoni, De Luca, Zenobi
COSTUREIRA Paola Carloni
ASSIST. MONTAGEM Marisa Mengoli
MICROFONISTA Mario Bramonti
[EFEITOS DE COR Stephen Bearman]
CHEFE MAQUINISTA Romolo Romagnoli
CHEFE ELETRICISTA Emiro Rubeo
ESTABELECIMENTOS incir-De Paolis
SOM International Recording, Roma (Westrex Recording System)
COMPANHIA DE DUBLAGEM CID
FOTOGRAFIA DE CENA Claudio Cortini, Sergio Strizzi
SECR. EDIÇÃO Serena Canevari

ELENCO Monica Vitti (*Giuliana*), Richard Harris [*dub.*: Giuseppe

Rinaldi] (*engenheiro Corrado Zeller*), Carlo Chionetti [Carlo De Prà] (*Ugo, marido de Giuliana*), Xenia Valderi (*Linda, mulher de Max*), Rita Renoir ([*Emilia*], *ou Mili, a mulher da barraca*), Lili Rheims (*a mulher do operário Mario*), Aldo Grotti (*Max, proprietário da barraca*), Valerio Bartoleschi (*Valerio, filho de Giuliana e Ugo*), Emanuela Pala Carboni (*a menina da história*), Bruno Borghi ([*Govoni,*] *um colaborador de Ugo*), Beppe Conti (*Oreste, o operário de Max na barraca*), Giulio Cotignoli (*dirigente do anic*), Giovanni Lolli (*o sindicalista*), Hiram Mino Madonia (*medico, provavelmente em uma cena cortada*), Giuliano Missirini (*o operário Mario na cena do radiotelescópio*), Arturo Parmiani (*dirigente da Philips*), Carla Ravasi (*Jole, a namorada de Orlando*), Ivo Scherpiani (*dirigente da saron*), Bruno Scipioni (CSC) (*o operário do sanduiche*)

PRODUTOR Antonio Cervi
PRODUÇÃO Film Duemila Cinematografica Federiz, Roma-Franco Riz, Paris
DIRETOR DE PRODUÇÃO Ugo Tucci
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Rodolfo Martello, Dino Di Salvo
SECR. PRODUÇÃO Eros Lanfranconi

DISTRIBUIÇÃO Cineriz di Angelo Rizzoli
PRC n. 3140, 20/11/1963
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 28/9/1963
CLASSIFICAÇÃO n. 43872, 2/10/1964 (m. 3338, 122' [*sic*])
ESTRÉIA Mostra di Venezia, 7/9/1964
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Roma, 29/10/1964, Torino, 3/11/1964
NACIONALIDADE ITALIANA n. 25987, 27/11/1964
BILHETERIA ₤ 367.430.409
COMPRIMENTO m. 3197

"As cores "Tintal" foram fornecidas pelo Colorificio italiano Max Meyer".
"Agradecemos a Piero Tizzoni de Milano por ter disponibilizado a sua praia rosa da ilha de Budelli em Sardegna".
O filme foi restaurado em 1999 por The Mediaset Collection-Cinema Forever em colaboração com a Scuola Nazionale di Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia, Projeto *Adotta un film - 100 film da salvare* da Presidenza del Consiglio dei Ministri em colaboração Com a Associazione Comuni Italiani e com a contribuição da cidade de Ravenna, Departamento de Cultura, com a colaboração de Carlo Di Palma.

PRIMEIRO TÍTULO PREVISTO *Celeste e verde*. O título é frequentemente relatado em filmografias como *Deserto rosso*.
Rodado desde 21 de outubro de 1963 até o 7 de Março 1964, em verão na ilha de Budelli e ambientado no presente na fábrica ENEL (ex SADE) (a fábrica de Ugo), em Ravenna (escritório SAROM e escritórios de direção ANIC: os escritórios de Ugo, rua Pietro Alighieri: externo da loja de Giuliana, o interior é construído no estúdio em um galpão da Peer em Ravenna, onde também foi construído o quarto de hotel de Conrado, depósito de lixo ao lado da Carbon Black), a Medicina, na cidade de Bologna (o radiotelescópio), na aldeia EDIS (casa de Giuliana e Ugo), em Porto Corsini, um lugarejo de Ravenna (barraca de Max).
LANÇAMENTOS NO EXTERIOR França, 29/10/1964 (Le désert rouge); Alemanha ocidental, 4/12/1964 (Die Rote Wüste); USA, 8/2/1965 (Red Desert),ì; Reino Unido, 1965 (The Red Desert); Sueça, 22/3/1965 (Den röda öknen); Japão, 09/10/1965 (Akai sabaku); Dinamarca, 15/11/1965 (Den røde ørken); Holanda, 27/01/1966 (Rode woestijn); Hungria, 17/02/1966 (Vörös sivatag); Finlândia, 18/03/1966 (Punainen erämaa); Colômbia, 22/07/1967 (El desierto rojo); Austrália, 01/09/1969; Barcelona, 01/12/1969 (El desierto rojo); Madri, 10/12/1969.
OUTROS TÍTULOS El desierto rojo (Argentina), Cervenata pystinja (Bulgária), Deserto vermelho – O dilema de uma vida (Brasil), Deserto vermelho – O enigma de uma vida (Brasil, nova edição), O deserto vermelho (Brasil, DVD e Portugal), O dilema de uma vida (Brasil, v. it. leg. port.), Le désert rouge (Canada francófono), Il deserto rosso (Grécia), I kokkini erimos (Grécia, nova edição), Deserto rojo (México), Czerwona pustynia (Polônia), Krasnaja pustynja (URSS), Kizil çöl (Turquia).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS a doméstica de Giuliana; vendedor hortifrúti na frente da loja de Giuliana, o marinheiro turco.
PRÊMIOS Leone d'Oro da Mostra de Cinema de Veneza (1964); Prêmio "Cinema Nuovo" para o diretor do melhor filme na Mostra de Cinema de Veneza (1964); Prêmio FIPRESCI (1964); Grande Prêmio de melhor filme no Festival Internacional de Arte Cinematográfica (Lisboa, 1965); Prêmio da Crítica Cinematográfica Checoslovaca (Praga, 1967).
DVD Medusa (2004), CG Entertainment (2013), Connoisseur (UK, The Red Desert, s. d., leg. ing.), Carlotta (França, Le désert rouge, s. d., leg. fr.), Suevia (Espanha, El desierto rojo, s. d., leg. esp.), Studio Canal (Alemanha, Die rote Wüste, s. d., leg. al.), Gutek film (box de 8 filme, s. d., leg. poloneses).

AS TRÊS FACES DE UMA MULHER

I TRE VOLTI INTRODUÇÃO DE MA
1965 35 MM TECHNICOLOR 1.85:1
125' (EP. MA 35')

DIRETOR MA ("de MA")
[ARGUMENTO E ROTEIRO MA, Tullio Pinelli]
FOTOGRAFIA Carlo Di Palma (aic)
MÚSICA Piero Piccioni (ed. m. Dino, Roma)

CENOGRAFIA Franco Bottari
MONTAGEM Eraldo Da Roma
SOM Vittorio Trentino (tomada direta, mono)
FIGURINO Piero Tosi
DIRETOR ASSIST. Gianni [Giovanni] Arduini
OPERADOR DE CÂMERA Dario Di Palma
ASSIST. FIGURINO Cesare Rovatti
JOIAS Bulgari
CASACOS DE PELOS Casa Rivella, Milano-Torino
VESTUÁRIO sartoria Irene Galitzine
CABELEREIRO Ditta Rocchetti
MAQUIAGEM Goffredo Rocchetti
CABELEREIRO Maria Teresa Corridoni
ESTABELECIMENTOS Centro di Produzione della Dino De Larentiis Cinematografica spa
GRAVAÇÃO DE SOM Westrex
FOTOGRAFIA DE CENA Alfonso Avincola
SECR. EDIÇÃO Elvira D'Amico;

ELENCO Soraya (*ela mesma*), Ivano Davoli (*ele mesmo, periodista de "Paese Sera"*), [Mario Melloni (*ele mesmo, o diretor de "Paese Sera"*), Giorgio Santarelli (*o fotografo colega de Davoli*), Dino De Laurentiis (*ele mesmo, o produtor*), Alfredo De Larentiis (*ele mesmo, organizador geral*), Maria Teresa Corridoni (*ela mesmo, a cabelereira*), Goffredo Rocchetti (*ele mesmo, o maquiador*), Piero Tosi (*ele mesmo, o figurinista*), Ralph Serpe (*ele mesmo, o homem ao telefone com Soraya*)]

PRODUTOR Dino De Laurentiis
PRODUÇÃO Dino De Laurentiis Cinematografica spa
ORGANIZADOR GERAL Alfredo De Laurentiis
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Lucio Orlandini, Carlo Bartolini
SECR. PRODUÇÃO Emanuele Spatafora

DISTRIBUIÇÃO Dino De Laurentiis
PRC n. 3408, 3/12/1964
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 10/8/1964
CLASSIFICAÇÃO n. 44667, 3/2/1965 (m. 3716, 135'50" [*sic*])
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Roma, 12/2/1965
NACIONALIDADE ITALIANA n. 2883, 18/12/1965
BILHETERIA 238.201.000
COMPRIMENTO m. 3473 (126'59")
Também conhecido com o título *Il provino.*

Rodado e ambientado no presente, na redação de "Paese Sera" em viadei Taurini 19, na Via Pontina e no Centro di Produzione Dino De Laurentiis na Via Pontina ao km. 23,270.

Os outros ep. são *Amanti celebri* de Mauro Bolognini e *Latin Lover* de Franco Indovina.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Alemanha ocidental, 02/04/1965 (*Drei Gesichter einer Frau*); Suécia, 01/07/1965 (*Tre kvinnor*); Portugal, 20/10/1965 (*As três faces de uma mulher*); Colômbia, 20/06/1968 (*Los tres rostros de Soraya*); Paris, 30/05/1982 (*Les trois visages*).
OUTROS TÍTULOS *Los tres rostros de una mujer* (Argentina), *As três faces de uma mulher* (Brasil), *Tres perfiles de mujer* (Espanha).

BLOW-UP, DEPOIS DAQUELE BEIJO

BLOWUP
1966 35 MM METROCOLOR 1.85:1 111'22"

DIRETOR MA ("direção de MA")
ARGUMENTO MA (inspirado por um conto [*Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*) da coleção *Las armas secretas* (*Le armi segrete*, 1959)] de Julio Cortázar
ROTEIRO MA, Tonino Guerra
DIÁLOGOS EM INGLÊS Edward Bond
FOTOGRAFIA Carlo Di Palma
MÚSICA Herbert Hancock [executada por ele e, entre outros, por Freddie Hubbard e Jim Hall
DISCO MGM, 1966
CANÇÃO *Stroll on* [1966], composta e executada por The Yardbirds]
CENOGRAFIA Assheton Gorton
SOM Robin Gregory (tomada direta, mono)
[MONTAGEM Frank Clarke]
FIGURINO Jocelyn Rickards
MAQUIAGEM Paul Rabiger
CABELEREIRO Stephanie Kaye
DIRETOR ASSIST. Claude Watson
[ASSIST. DIREÇÃO Adrian Hughes, Antal Kovacs, Grania O'Shannon]
OPERADOR DE CÂMERA Ray Parslow
[ASSIST. OPERADOR David Wynn-Jones
FOQUISTA Alec Mills
CLAQUETE Terry Cole, Brian Harris, Mike Rutter
MAQUINISTA 2ª UNIDADE Dennis C. Lewiston
ASSIST. SOM Arkadi Gramigna, Ray Palmer, Michael Sale
EFEITOS SONOROS Fernando Caso
FOLEY Alvaro Gramigna
ASSIST. CENOGRAFIA Roger King, Michael Seymour
PRODUTOR DE LOCAÇÃO Bruce Sharman
DESENHISTA Alan Roderick-Jones
ASSIST. MONTAGEM Alan Corder]
MONTAGEM DE SOM Mike Le Mare
SUPERV. FIGURINO Jackie Breed
[ASSIST. FIGURINO Evangeline Harrison]
ASSIST. DIÁLOGO Piers Haggard
[PRODUÇÃO DE ELENCO Irene Howard]
MIXAGEM DE DUBLAGEM J.B. Smith
PANÉIS FOROGRÁFICOS John Cowan
[COMPANHIA DE DUBLAGEM CID
DIRETOR DE DUBLAGEM Riccardo Cucciolla
FOTOGRAFIA DE CENA Arthur Evans]
CONTINUÍSTA Betty Harley

ELENCO Vanessa Redgrave [*dub. v. it.*: Marisa Bartoli] ([*Jane*], *a mulher que quer de volta as fotos de Thomas*), Sarah Miles [*dub. v. it.*: Livia Gianpalmo] ([*Patricia*], a ex mulher de *Thomas*), David Hemmings [*dub. v. it.*: Giancarlo Giannini] ([*Thomas*], *o fotografo*), John Castle (*Bill, o pintor amante de Patricia*), Gillian Hills (*a menina bruna que quer ser modelo por Thomas*), Verushka (*ela mesma, a modelo*), Jane Birkin (*a menina loira que quer ser modelo por Thomas*), Peter Bowles [*dub. v. it.*: Antonio Guidi] (*Ron, o agente barbudo de Thomas*), Julian Chagrin (*o mimo que joga tênis*), Claude Chagrin (*o adversário do mimo que joga a tênis*), [Peggy Moffitt, Jill Kennington, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire (*modelos*), Reg Wilkins (*Reg, o ajudante de Thomas*), Tsai Chin (*secretária de Thomas*), Mary Kahl (*jornalista de moda*),

Harry Hutchinson (*o velho empregado da loja de antiguidade*), Susan Broderick (*a dona da loja de antiguidade*), Ronald O'Casey (*o amante de Jane que é assassinado*), Chas Lawther (*garçom*), Dyson Lovell (*o homem fora do restaurante*), Fred Wood (*o sem-teto*), Janet Street-Porter (*menina que dança no Ricky Tick Club*), Jeff Beck e The Yardbirds (Chris Dreja, Jim McCarty, Jimmy Page, Keith Relf) (*eles mesmos, o grupo musical que toca no Ricky Tick Club*)]

PRODUTOR Carlo Ponti
PRODUÇÃO Premier Productions Co., inc.
PRODUÇÃO EXECUTIVA Pierre Rouve
DIRETOR DE PRODUÇÃO Donald Toms
[SUPERV. PRODUÇÃO Roy Parkinson]

DISTRIBUIÇÃO MGM
ESTRÉIA Festival de Sorrento, 25/9/1967
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Milano, 27/9/1967, Roma, 28/9/1967, Torino, 29/11/1967
BILHETERIA £ 599.770.000

Filmado entre abril e maio de 1966, em Londres (Economist Plaza e 25 St. James's Street: cenas iniciais com os mimos, Consort Road: Thomas que se mistura com os sem-teto, 77 Pottery Lane, Notting Hill: Externo do estudo de Thomas, Clevely Close, Greenwich: a loja de antiguidades, El Blason Restaurant, 8–9 Blacklands Terrace, Chelsea: Thomas mostra as fotos para Ron), MGM British Studios de Borheamwood no Hertfordshire (o Ricky Tick Club) e Maryon Park (Woolwich Road) em Charlton (Londres) e ambientado em Londres, no presente

O título é relatado assim, presumivelmente por motivos gráficos, mas também está nos créditos finais. Em filmografias e livros é relatado como *Blow-up*, *Blow-Up, Blow up* ou *Blow Up.*

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR New York, 18/12/1966 (estréia mundial); Brasil, 24/02/1967 (Blow-Up, depois daquele beijo); Londres, 16/03/1967; Festival de Cannes, 08/05/1967; Alemanha ocidental, 11/05/1967 (Blow-Up e Ekstaze '67); França, 24/05/1967; Japão, 03/06/1967 (Yokubô); Argentina, 07/06/1967 (Blow-Up, deseo en una mañana de verano); Finlândia, 08/09/1967; Bélgica, 21/09/1967; Suécia, 04/10/1967 (Blow-Up, förstoringen); Uruguai, 23/11/1967; Portugal, 09/01/1968 (História de um fotógrafo); México, 04/04/1968; Hungria, 01/05/1969 (Nagyítás); Turquia, outubro de 1971 (Cinayeti gördüm); Espanha, 14/04/1975 (Blow-Up, deseo en una mañana de verano).
OUTROS TÍTULOS Fotoubelicenie (Bulgária e URSS), Zvetsenina (Checoslováquia), Blow-Up, eräänsuudelman jälkeen (Finlândia, DVD), Poveæanje (Croácia), Yetzarim (Israel), Deseo en una mañana de verano (Peru), Powiększenie (Polónia), Uvećanje (Sérvia), Povecava (Eslovénia).
PRÊMIOS Nomination ao Oscar Academy of Motion Pictures para a direção, o tema e o roteiro (Los Angeles, 1966); Annual Award of the National Society of Film Critics (EUA, 1966); Palma d'Oro no Festival de Cannes (1967); Prêmio da Fédération Internationale des Cinéclubs (Cannes, 1967); Prêmio de seleção no Festival da British Films degli Incontri di Sorrento (1967); Nastro d'Argento de melhor diretor de filme estrangeiro (1968).
DVD Warner Bros. (2004 leg. It., fr., ing, al., esp., holandês, romeno, árabe), Criterion (EUA, s.d., BD), Süddeutsche Zeitung (s.d., leg. al.), Galapagos (Polónia, Powiększenie, s.d., leg. pol. e al.).

ZABRISKIE POINT

1970 PANAVISION
35MM METROCOLOR 2.35:1 114'

DIRETOR MA ("MA's *Zabriskie Point*")
[ARGUMENTO MA]
ROTEIRO MA, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe
FOTOGRAFIA Alfio Contini
MÚSICA música original escrita e executada por os Pink Floyd (courtesy Harvest Records)
OUTRAS MÚSICAS Jerry Garcia (courtesy The Greatful Dead and Warner Bros. Records), Kaleidoscope (courtesy Epic Records)
EFEITOS ELETRÔNICOS Music Electronic Viva
OUTRAS CANÇÕES John Fahey (*Dance of Death*, courtesy Takoma Records), The Greatful Dead (*Dark Star*, courtesy Warner Bros. Records), Roscoe Holcomb (*I Wish I Were a Single Girl Again*, courtesy Folkways Records), Patti Page (*Tennessee Waltz*, courtesy Mercury Records), Rolling Stones (*You Got the Silver*, courtesy London Records), The Youngbloods (*Sugar Bebe*, courtesy rca Victor Records)
DISCO MGM Records
CONSULTORIA MUSICAL Don Hall
[SOM (presa direta mono) ?]
CENOGRAFIA Dean Tavoularis
[MONTAGEM MA]
DECORAÇÃO George Nelson
FIGURINO Ray Summers
MAQUIAGEM Joe McKinney
DIRETOR ASSIST. Robert Rubin
ASSIST. DIREÇÃO Rina Macrelli
[ASSIST. OPERADOR Charles R. Young
SUPERV. CAPTAÇÃO Franklin Milton
EFEITOS SONOROS Fernando Caso
FOLEY Alvaro Gramigna]
ASSIST. MONTAGEM Franco [Kim] Arcalli
ASSIST. MONTAGEM Jim Benson
[ADERECISTA Matty Azzarone]
SUPERV. DA GRAVAÇÃO Fraklin Milton
EFEITOS ESPECIAIS Earl McCoy
MIXAGEM Jerry Kosloff
PINTURA ESPECIAL Sinclair Bros.
[ASSESSOR DE IMPRENSA Beverly Walker
ESTABELECIMENTOS Southwestern Studios, Carefree (Arizona)]
SUPERV. ROTEIRO Bonnie Prendergast;

ELENCO Mark Frechette [*dub. v. it.*: Giancarlo Giannini] (*Mark*), Daria Halprin [*dub. v. it.*: Livia Giampalmo] (*Daria*), Rod Taylor [*dub. v. it.*: Sergio Graziani] (*Larry Allen, chefe da Sunnydunes*), Paul Fix [*dub. v. it.*: Carlo Baccarini] (*o dono do bar*), G.D. Spradlin [*dub. v. it.*:?] (*Richard, o sócio*

de Allen), Bill Garaway [*dub. v. it.*: Osvaldo Ruggieri] (*Morty, o estudante amigo de Mark*), Kathleen Cleaver [*dub. v. it.*: Monica Vitti] (*ela mesma, a ativista negra*), The Open Theatre of Joe Chaikin (*os casais fazendo amor na Death Valley*), [Landon Williams [*dub. v. it.*: Ferruccio Amendola] (*o ativista negro*), Jim Goldrup [*dub. v. it.*: Oreste Lionello] (*estudante*), Harrison Ford (*estudante preso*), Michael L. Lewis (*o tenente Bell durante a revolta no campus*), Philip Baker Hall (*o proprietário do diner onde Mark pede um sanduíche*), Bruce Neckels ([*Bill*], *o amigo de Mark na loja de armas*), Bill Hickman (*o proprietário da loja de armas*), Johnny Wilson (*ele mesmo, o ex boxeador no bar*), Lee Duncan (*o policial na rodovia*), Peter Lake (*periodista tv no aeroporto*), Cec Linder (*Jack, o homem idoso que tem que comprar as terras de Allen na vila em Phoenix*)]

PRODUTOR Carlo Ponti
PRODUÇÃO EXECUTIVA Harrison Starr
ASSIST. PRODUÇÃO Sally Dennison
PRODUTOR DE UNIDADE Don Guest

DISTRIBUIÇÃO MGM
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA 28/3/1970
BILHETERIA £ 378.735.000

Filmado em Los Angeles (University of Southern California: a revolta estudantil, Richfield Oil Company Building: onde está o escritório de Allen, um aeroporto privado), nas estradas que levam até Phoenix (Arizona), em Zabriskie Point no Death Valley National Park na Califórnia, em uma vila reconstruída nas montanhas da Arizona e ambientado no presente.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR New York City, 09/02/1970 (estréia mundial); Londres, 05/03/1970; Holanda, 26/03/1970; Austrália, 09/04/1970; Finlândia, 10/04/1970; Suécia, 15/04/1970; França, 17/04/1970; Japão, 25/04/1970 (*Sakyū*); Venezuela, 27/05/1970; Dinamarca, 19/08/1970; Alemanha ocidental, 03/09/1970; Colômbia, 01/10/1970; Bélgica, 09/10/1970; Festival de Belgrado, 16/01/1971 (*Dolina smirti*); Irlanda, 12/02/1971; Hungria, 19/04/1971; Espanha, 1976; Portugal, 28/04/1978 (*Deserto de almas*).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS George S. Pollitt, professor de história que é revistado; policial e sargento que o revistam; Natalie, a secretária de Allen; O tenente Bell durante a revolta do campus; Bob, o trabalhador na mercearia; o dono da mercearia; o mecânico do aeroporto; os executivos na reunião na Sunnydunes; o velho homem que pinta o avião; o proprietário do avião; as três mulheres na piscina da vila de Phoenix; as duas garçonetes indianas na vila em Phoenix.
PRÊMIOS *o Prêmio da* Bengali Film Journalists Association (Calcutta, 1970).
DVD Warner Bros. (2009, leg. it., búlgaro, espanhol, croata, finlandês, grego, húngaro, norueguês, português, russo, sueco, hebraico, polonês, romeno, esloveno); Warner Bros. (França, s. d., leg. fr.), Warner Bros. (Alemanha, s. d., leg. Al. para os deficientes auditivos), Complete Media Services (Alemanha, s. d., leg. Al.), Warner Bros. (Japão, *Sakyū*, leg. jap. e fr.).

CHINA

CHUNG KUO. CINA
1973 35 MM [SUPER 16 MM AMPLIADO PARA 35 MM PARA O LANÇAMENTO NOS CINEMAS DA VERSÃO CURTA] 1.46:1 208'14"

DIRETOR MA ("de MA")
COLABORAÇÃO E TEXTO Andrea Barbato
[VOZ DE COMENTÁRIO Giuseppe Rinaldi]
FOTOGRAFIA Luciano Tovoli (AIC)
ASSIST. MÚSICA Luciano Berio
SOM Giorgio Pallotta (tomanda direta, mono)
MONTAGEM Franco [Kim] Arcalli
DIRETOR ASSIST. Enrica Fico [Antonioni];
PRODUÇÃO rai Radiotelevisione Italiana [rete 2]
POSTA EM EXIBIÇÃO quarta 24 e 31/1 e 7/2/1973, 21:00 h, rede 2 em três partes
DURAÇÃO 208'14" (72'15", 78'29", 57'30" a 25 f/s), *v. curta para os cinemas*: 135' (a 24 f/s).

"La RAI agradece o Governo da República Popular Chinesa pela hospitalidade e a amigável assistência que permitiu a realização deste documentário" (tabela no final de cada parte).

Filmado em maio-junho de 1972 (21 dias de filmagem e rodando em m. 30.000) e ambientado em Pequim (Beizhing) (primeira parte), no sul do distrito de Linshien e na aldeia de Ta Zei Tuan na província de Henan, no distrito de Linshien, na vale do rio Yangtse Kiang (rio Amarelo), nos arredores da cidade de Suchow (Suzhou), em Suchow e Nanjing (Nan-ching) (segunda parte), e em Xangai (terceira parte).

DVD Feltrinelli Real Cinema (2007), Carlotta (La Chine, s. d., leg. fr.), Mr. Bongo (UK, Chung kuo. China, 2012, leg. ing.).

O PASSAGEIRO, PROFISSÃO: REPÓRTER

THE PASSENGER *PROFESSIONE. REPORTER*
1975 35 MM TECHNICOLOR 1.85:1 126'

DIRETOR MA ("a Film by MA")
ARGUMENTO Mark Peploe
ROTEIRO Mark Peploe, Peter Wollen [Enrico Sannia nos créditos da v. it. por prováveis motivos de coprodução], MA
FOTOGRAFIA Luciano Tovoli (aic)
[ASSIST. MÚSICA Ivan Vandor]
CENOGRAFIA Piero Poletto
DECORAÇÃO Osvaldo Desideri

MONTAGEM Franco [Kim] Arcalli, MA [FIGURINO Louise Stjernsward]
MAQUIAGEM Franco Freda
CABELEREIRO Adalgisa Favella
DIRETOR ASSIST. Enrico Sannia, Claudio Taddei, Enrica Fico [Antonioni], [*ass.d.*: Hercules Bellville (em Londres), Federico Canudas (na Espanha), Ina Stritsche [Fritsche] (na Alemanha)]
OPERADOR DE CÂMERA Cesare Allione
ASSIST. OPERADOR Michele Picciaredda, Franco Frazzi, Roberto Lombardi Dallamano
ASSIST. MONTAGEM Franco Letti
MONTAGEM DE SOM Sandro Peticca, Franca Silvi, [Michael Ellis
DIÁLOGOS EM ESPANHOL Miguel de Echarri
SOM Cyril Collick
CHEFE ELETRICISTA Dave Clarke
EFEITOS SONOROS Fernando Caso
FOLEY Alvaro Gramigna
SUPERV. DUBLAGEM DA VERSÃO ITALIANA Primiano Muratori]
MIXAGEM Fausto Ancillai
GRAVAÇÃO DE SOM International Recording, Roma
COMPANHIA DE DUBLAGEM CVD (Compagnia Video Doppiatori)
DIRETOR DE DUBLAGEM Mario Maldesi
FOTOGRAFIA DE CENA Floriano Steiner
SECR. EDIÇÃO Lisa Bellini;

ELENCO Jack Nicholson [*dub. v. it.*: Giancarlo Giannini] (*David Locke, repórter*), Maria Schneider [*dub. v. it.*: Maria Pia Di Meo] (*a menina*), Jenny Runacre [*dub. v. it.*: Amelia Martello] (*Rachel, a mulher de Locke*), Ian Hendry [*dub. v. it.*: Gianni Bonagura] (*Martin Knight, colega de Locke*), [Stephen Berkoff [*dub. v. it.*: Carlo Baccarini] ([*Stephen*], *o amante de Rachel*), Ambroise Bia [o Bea] (*Achebe, o africano em Monaco chefe do Fronte Unito di Liberazione*), José Maria Cafarel (*proprietário do Hotel de La Gloria*), James Campbell (*o feiticeiro*), Manfred Spies [*dub. v. it.*: Manlio Busoni] (*cúmplice alemão de Achebe em Mônaco*), Jean-Baptiste Tiemele (*o assassino de Locke que vemos em Mônaco e depois no Hotel de la Gloria*), Chuck [Charles] Mulvehill [*dub. v. it.*: Oreste Lionello] (*David Robinson*), Angel del Pozo (*inspetor de polícia no Hotel de La Gloria*), Narcisse Pula (*o europeu cúmplice do africano assassino que vemos em Mônaco e depois no Hotel de La Gloria*), Miquel Bordoy, Jaime Doria, Joan Gaspart (*empregado no Hotel Oasis*), Gustavo Re]

PRODUTOR Carlo Ponti
PRODUÇÃO Compagnia Cinematografica Champion, Roma-Les Films Concordia, Parigi-cipi Cinematografica, Madri
PRODUÇÃO EXECUTIVA Alessandro von Normann
DIRETOR DE PRODUÇÃO Ennio Onorati
ASSIST. PRODUÇÃO Paolo Pettini, [Leonhard Gmür (em Mônaco), Lynn Kamern, Adriano Magistretti, Edoardo Mulargia (as Tony Moore) (em Londres), Valentin Panero (na Espanha)]

DISTRIBUIÇÃO MGM
PRC n. 5580
CLASSIFICAÇÃO n. 66073 do 15/2/1975 (m. 3440, 125'44")
ESTRÉIA Milano, 18/2/1975
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Torino, 28/2/1975, Roma, 1/3/1975
BILHETERIA (em EUA pela reedição limitada do 28/10/2005) $ 619.744
NACIONALIDADE ITALIANA n. 2378 do 22/6/1977

Filmado desde 25/06/1972 e ambientado no presente na Africa (Fort Polignac, Algeria), em Londres (4 Lansdowne Crescent, Notting Hill: casa de Locke e Rachel), em Mônaco (aeroporto, igreja de St. Georg), em Barcelona (cabine do teleférico, parque Umbráculo, Las Ramblas, Palau Güell, La Pedrera, avenida del Marqués de l'Argentera, Hotel Oriente), na Espanha meridional (Hostalric, Girona em Catalunha: Hotel La Fortaleza), aldeia de San Ferdinando (plaza de la Iglesia), em um laranjal, Hotel Oasis na Costa del Sol em Almería (Andaluzia), Almería e arredores, Calle Mayor em Vera, Almería: Hotel de La Gloria em Osuna).

Depois de *Tentato suicidio*, é o primeiro filme de MA com flashback (o primeiro audaciosamente "Live" com David Robinson).

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR EUA, 9/04/1975 (The Passenger, 119', com o corte da cena do laranjal); Austria, abril 1975 (Beruf: Reporter); UK, 1975 (The Passenger, 119'); Festival de Cannes, 14/5/1975; Holanda, 15/5/1975; Alemanha ocidental, 16/5/1975 (Beruf: Reporter); Paris 18/6/1975 (Profession: reporter); Suécia, 18/8/1975 (Yrke: reporter); Dinamarca, 8/9/1975 (Profession: reporter); Bélgica, 3/10/1975 (Beroep: reporter); Finlândia, 28/11/1975 (Ammatti: reportteri); Japão, 14/5/1976; Espanha, 20/5/1976 (El reportero); Hungria, 12/8/1976 (Foglalkozása: riporter); Polônia, 13/9/1976 (Zawód: reporter); Portugal, 5/5/1978 (Profissão: repórter); Turquia, dezembro de 1981 (Yolcu).
OUTROS TÍTULOS El pasajero (Argentina), Profesija: reporter (Bulgária), Profissão: repórter (Brasil), Epangelma: reporter (Grécia), Zanimanje: reporter (Sérvia), Professija: reporter (URSS).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS a criança que acompanha Locke no Jeep; a guia africana no deserto; o garçom e o porteiro do albergue na aldeia africana; o funcionário do Avis; o sacerdote em Mônaco; o presidente africano entrevistado por Locke; o velho no parque Umbráculo em Barcelona; o diplomata africano em Londres.
PRÊMIOS Prémio Autores Cinematográficos Angelo Rizzolli (Ischia, 1975); Nastro d'Argento para melhor filme (1975, Prémio do jornal jugoslavo "Politica" no Festival do Filme de Belgrado (1975); Prémio Jussi da Associação Críticos Cinematográficos Finlandeses (1975); Prémio da Universidade Católica do Chile de melhor filme (1976).
DVD Universal (2006, leg. it.), Sony Pictures Home Entertainment (UK, The Passenger, 2006, leg. árabes, búlgaros, croatas, tchecos, dinamarqueses, holandeses, ing., finlandês, fr., al., judeus, hindi, húngaro, grego, norueguês, polaco, português, romeno, esloveno, esp., sueco, turco), Sony Pictures (USA, The Passenger, 2006, leg. esp., fr., port., chin., thai), Butterfly Music (El reportero, 2010, leg. esp.), Japão (s. d., leg. jap.).

KUMBHA MELA 1977

1977–1989 16MM COR 1.37:1 17'16"

DIRETOR MA
FOTOGRAFIA MA
MÚSICA cantada por Baba [Swami] Muktananda e Gurumaji Chidvilasananda
SOM ? (tomada direta)
MONTAGEM [MA], Gabriella Cristiani, Fiorenza Müller

PRODUTOR Enrica [Fico] Antonioni
COMPRIMENTO m. 213

Filmado em janeiro de 1977, em Allahabad, no estado de Uttar Pradesh, na Índia.

O Kumbh (ou Kumbha) Mela é, a cada 12 anos, uma peregrinação hindu em massa (o maior encontro religioso do mundo) onde os fiéis se reúnem para mergulhar em um rio sagrado.

Kumbh significa pote ou jarro, enquanto Mela significa festival ou feira. Assim, o Kumbh Mela, literalmente, é o Festival do prato. O nome se refere, em particular, ao prato de néctar da mitologia hindu. Diz a lenda que os deuses, uma vez que perderam a suas forças pediram a ajuda da Brahma e Shiva para reconquistá-la. Eles, sugeriram a ajuda de Vishnu, que ordenou de agitar os oceanos para obter a água da vida eterna, a *amrita*. Por isso, os Devas (deuses) tiveram que acordar com os inimigos demônios, os *asuras*, com a promessa de compartilhar os beneficios da ação. Eles aceitaram, mas quando a urna contendo o *amrita* apareceu, verifcaram-se 12 dias e 12 noites de combates entre as duas facções, o equivalente a 12 anos humanos. Durante a batalha, Vishnu escapou com o contentor disputado, que perdeu algumas gotas em quatro lugares na terra: *Allahabad (Prayag), Haridwar, Ujjain e Nashik*. A primeira testemunha da grande festa se encontra nos textos do monaco chines Xuanzang, que estava presente no evento, presumivelmente, entre 629 e 645 d.C..

O Kumbh Mela é comemorado em lugares diferentes, dependendo da posição de Júpiter e do sol. Quando Júpiter e o Sol estão em Leão é comemorado em Nashik; quando o Sol está em Aquário em Haridwar; quando Júpiter está em Touro e o Sol em Capricórnio no Prayag; quando Júpiter e o Sol estão em Escorpião em Ujjain. As datas dos feriados são calculadas tendo em conta a posição do Sol, da Lua e Júpiter.

O 1977 foi uma Maha (grande) Kumbha Mela que foi realizada em Allahabad em janeiro, com 15 milhões de fiéis.

O MISTÉRIO DE OBERWALD

IL MISTERO DI OBERWALD
1980 VÍDEO CO. 1.37:1 [VERSÃO TV]
1.85:1 [VERSÃO FILME TRANSPOSTA EM 35 MM] 112'

DIRETOR MA ("direção de")
ARGUMENTO do drama *L'aigle à deux têtes* [1946] de Jean Cocteau
ROTEIRO MA, Tonino Guerra
FOTOGRAFIA Luciano Tovoli
MÚSICA edição de Guido Turchi
CENOGRAFIA Mischa Scandella
DECORAÇÃO Stefania Conti
MONTAGEM MA, Francesco Grandoni
SOM Gianfranco Desideri (tomada direta)
FIGURINO Vittoria Guaita
ASSIST. COR E EFEITOS ELETRÔNICOS Franco De Leonardis
MAQUIAGEM Roberto Del Brocco, Miranda Liviero
CABELEREIRO Grazia De Rossi, Angelo Aprile
ASSIST. DIREÇÃO Wanda Lazzarino
ASSIST. OPERADOR Enrico Bellani
ASSIST. CENOGRAFIA Tarcisio Cattaneo, Athos Mastrogirolamo, Angelo Santucci
PRODUÇÃO CENOGRÁFICA "Scenografia oggi"
ADERECISTA Damiano Mastrorocco
ADEREÇO Gianni Comite, Bruno Vandilli
ASSIST. DECORAÇÃO Saverio Mainieri
MICROFONISTA Mario Nessina
MONTAGEM DE SOM Sandro Veticca, Fiorenza Müller
COLABORAÇÃO EFEITOS SONOROS Alvaro Gramigna
COORD. TÉCNICA Carlo Torelli
CONTROLE DE CÂMERAS Claudio Mornata
CÂMERA Gianni Donaldi, Annibale Menin, Giuseppe Muraro
MIXAGEM DE VÍDO Antonio Giglio Fiorito
COLABORAÇÃO EFEITOS ESPECIAIS Armando Grilli, Vito Rossi
ASSIST. MONTAGEM Gino De Lorenzi
[COLABORAÇÃO EFEITOS SONOROS Fernando Caso]
ASSIST. FIGURINO Matteo Arpone
ASSIST. CABELO Natalino Candido
DESIGNER GRÁFICO Silvano Spaccesi
CHEFE MAQUINISTA Mario Moreschini
CHEFE ELETRICISTA Giordano Orsini Rolando
GRAVAÇÃO VIDE MAGNÉTICA Claudio Gandini
MIXAGEM Fausto Ancillai
[ESTABELECIMENTOS dear, Roma
ADESTRADOR DE RAPOSAS Franco Moscon];

ELENCO Monica Vitti (*a Reina*), Paolo Bonacelli (*Conte de Föhn, chefe da polícia*), Franco Branciaroli (*Sebastian*), Luigi Diberti (*Felix, Duca de Willenstein*), Elisabetta Pozzi (*madame* [*Edith*] *de Berg*), Ahmad Saha Alan ([*Tony*], *o servidor*), [Carla Buzzanca (*uma serva*)];
PRODUÇÃO rai Radiotelevisione Italiana, Roma [Rete 2]-Polytel International, Amburgo
ORGANIZADOR GERAL Sergio Benvenuti, Alessandro von Norman [Normann], Giancarlo Bernardoni
DIRETOR DE PRODUÇÃO Bruno Cavagna, Vittorio Vetri

DISTRIBUIÇÃO CIDIF

CLASSIFICAÇÃO n. 76459, 3/4/1981 (m. 3495, 127'46")
ESTRÉIA Mostra di Venezia, 3/9/1980
EXIBIÇÃO quarta 22 dezembro 1982, rai2, horas 20.30
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 3/9/1981
COMPRIMENTO m. 3524 (128'48", v. tv)
DURAÇÃO versão tv 123'46' (a 25 f/s), versão cinema 112' (a 24 f/s).

"Esse filme é o resultado da transposição cinematográfica de um programa gravado em fita magnética e feito inteiramente com sistemas electrónicos" (sinal final da v. cinema). "A versão da televisão geralmente difere [daquela cinematográfica] para uma filmagem ligeiramente mais de perto em cada sequência. Uma exigência ligada ao diferente formato televisivo" (Gianni Massironi na introdução ao découpage do filme, ERI, Torino 1981)

Filmado no exterior na Residência Fioreschy, ou seja, o Castello di Ora na Bassa Atesina (Alto Adige) e no interior no estúdio na DEAR e ambientado em 1898 no Castelo de Oberwald.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR New York Film Festival, 30-9-1981 (*The Mystery of Oberwald*); Portugal, 30-10-1981 (*O mistério de Oberwald*); Alemanha, 4-10-1982 (*Das Geheimnis von Oberwald*, tv); Hungria, 21-4-1983 (*Az Oberwald titok*); Suécia, 9-3-1985 (*Misteriet på Oberwald*, tv); Paris, 4-1-1989 (*Le mystère d'Oberwald*); Dinamarca, 20-12-1990 (*Mysteriet i Oberwald*, tv). *Altri titoli*: *El misterio de Oberwald* (Argentina e Epanha), *O misério de Oberwald* (Brasil), *Tajemnica Oberwaldu* (Polônia).
PRÊMIOS Nastro d'Argento per gli effetti speciali.
DVD Vertice Cine (Espanha, *El misterio de Oberwald*, 2006, st. sp.), Carlotta (França, *Le mystère d'Oberwald*, 2013, st. fr.).

IDENTIFICAÇÃO DE UMA MULHER

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA
1982 35 MM CO. 1.85:1 129'40"

DIRETOR MA ("um filme de MA")
ARGUMENTO MA
ROTEIRO MA, Gérard Brach, com a colaboração de Tonino Guerra
FOTOGRAFIA Carlo Di Palma
MÚSICA John Foxx
ASSIST. MÚSICA Dante Maiorana, Lia Scarpa
CANÇÕES The Fire Inside [1979], Palm Trees (Love Guitar) [1978] e Musick of the Trees [1978] executadas de Steve Hillage, Stanlow [1980] e Souvenir [1981] es. da Orchestral Manoeuvres in the Dark, This Day [1979] es. da Peter Baumann, Tangram [1980] e Ricochet [1975] es. da Tangerine Dream, Ten Feet Tall [1979] es. da XTC, Sons of Pioneers [1981] es. da Japan, Come un treno [1981] e Vieni ragazzo [1981] de Gianna Nannini, White Tornado [1982] e Arc en ciel dei Mercenaries, Soavesito di Mario Casadei e Henghel Gualdi, Ossessione 70, Crepuscolo, Identikit e Romantic Waltz de Fausto Cigliano, L'isola che non c'è [1980] de Edoardo Bennato, Garage e Clips de Dante Maiorana, Calma nella foresta [Skovstilhed dai Pezzi lirici, op. 71 (1901)] de E[dvard] H[agenrup] Grieg es. por o Mº Antonio Pirolli
DIRETOR DE ARTE Andrea Crisanti
MONTAGEM MA
SOM Mario Bramonti (tomada direta parcial)
FIGURINO Paola Comencini
DECORAÇÃO Massimo Tavazzi
MAQUIAGEM Franco Freda
CABELEREIRO Adalgisa Favella
DIRETOR ASSIST. Giovanni Arduini
ASSIST. DIREÇÃO Enrico Bellani
OPERADOR DE CÂMERA Massimo Di Venanzo, Michele Picciaredda
ASSIST. MONTAGEM Fiorenza Müller
2º ASSIST. MONTAGEM Giovanna Ritter
MONTAGEM DE SOM Michael Billingsley
FOLEY Alvaro Gramigna
ASSIST. FIGURINO Livia Del Priore
COSTUREIRA Nefte Riccò
ALFAIATARIA Anna Mode
ARTIGOS DE VIAGEM DE COLEÇÃO "LES SACS" Valentino
VESTUÁRIO Milian: Battistoni
JOIAS Ditta Ansuini, Roma
CABELEREIRO Rocchetti-Carboni SRL
CHEFE MAQUINISTA Wladimiro Salvatori
CHEFE ELETRICISTA Elmiro Rubeo
ESTABELECIMENTOS INCIR-De Paolis, Roma
TRUCAGEM E LETTERING Penta Studio
ASSESSORIA DE IMPRENSA Studio Longardi
EDIÇÃO Enzo Ocone
COMPANHIA DE DUBLAGEM CVD
ASSIST. DUBLAGEM Mara Salvini
SINCRONIZAÇÃO Coop. di lavoro Fono Roma
MIXAGEM Fausto Ancillai, Cinecittà
FOTOGRAFIA DE CENA Domenico Cattarinich, Franco Bellomo
SECR. EDIÇÃO Renata Franceschi;

ELENCO Tomas Milian (Niccolò Farra, diretor), Daniela Silverio (Maria Vittoria Luppis ou Mavi, a sua primeira amante), Christine Boisson [dub.: Cristina Lionello] (Ida, a segunda amante de Niccolò), Lara Wendel [dub.: Valeria Perilli] (a menina da piscina), Veronica Lazar ([Carla] Farra, irmã de Niccolò), Enrica Fico [Antonioni] ([Nadia], ex amante de Niccolò), Sandra Monteleoni (a irmã de Mavi), Marcel Bozzuffi [dub.: Oreste Lionello] ([Mario], o amigo de Niccolò), Giampaolo Saccarola (o desconhecido que ameaça Niccolò), Alessandro [Dado] Ruspoli (o pai de Mavi), Arianna De Rosa (a amiga que hospeda Mavi), Sergio Tardioli (o açougueiro), Itaco Nardulli (Lucio, filho de Carla), Paola Dominguin [Bosè] (a menina da vitrine), Pierfrancesco Aiello (jovem na festa), Carlos Valles (Romolo, o porteiro de Niccolò), Giada Gerini (Elena, a proprietária da

casa com Niccolò), Luisa Della Noce (a mãe de Mavi), [Fausto Cigliano (ele mesmo com a guitarra durante a festa), Stefania D'Amario (a amiga de Elena)]

PRODUTOR Iter Film SPA, Roma-Gaumont, Paris
PRODUÇÃO Giorgio Nocella, Antonio Macri
DIRETOR DE PRODUÇÃO Franco Ballati
PRODUÇÃO EXECUTIVA Alessandro von Normann
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Lynn Kamern
SECR. PRODUÇÃO Lorenzo Errico, Violetta Coata
ADMINISTRAÇÃO Vincenzo Lucarini

DISTRIBUIÇÃO Gaumont
PRC n. 6952, 4/6/1981
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 4/3/1981
CLASSIFICAÇÃO n. 78159, 12/10/1982 (m. 3564, 130'18" [sic])
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Bologna, 21/10/1982
COMPRIMENTO m. 3722 (136'4")

Filmado e ambientado em Roma e arredores, e em Venezia no presente.
O filme comporta três flash-back e um flash-back no primeiro flash-back.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Festival de Cannes, 23/5/1982; Toronto International Film Festival, 17/9/1982; New York Film Festival, 30/9/1982; Paris, 17/11/1982 (Identification d'une femme); Holanda: 6/1/1983; Alemanha ocidental, 17/2/1983 (Identifikation einer Frau 130'); EUA, 1983 (Identification of a Woman); Gent (Bélgica), 2/6/1983 (Identificatie van een vrouw); Budapeste, 7/2/1984 (Egy nő azonosítása); Portugal, 21/6/1984 (Identificação de uma mulher); Austrália, 6/9/1984 (Identification of a Woman); Dinamarca, 10/10/1985 (Identifiktion af en kvinde); Suécia, 8/11/1985 (Identifikation av en kvinna); Japão, 7/6/1986; AFI Los Angeles International Film Festival, 11/3/1987; Houston Film Festival, 26/4/1989; Coreia do Sul, 25/11/1989.
OUTROS TÍTULOS Identificacón de una mujer (Argentina e Espanha), Identifikatsijata na edna žena (Bulgária), Identificação de uma mulher (Brasil), I taftotita mias gynaikas (Grécia), Identyfikacja kobiety (Polônia), Identifikacija ženšõiny (URSS), Bir kadinin tanimianmasi (Turquia).
PRÊMIOS Prémio do XXXV Aniversario ao Festival de Cannes.
DVD DNC (2003), CG Entertainment (2008), Criterion (USA, Identification of a Woman, DVD, 2011, BD, s. d., leg. ing.), Mr. Bongo (UK, Identification of a Woman, 2008, leg. ing.), Gaumont (França, Identification d'une femme, BD, 2013, leg. fr. e ing.), Gutek Film (box di 8 film, s. d., leg. poloneses).

RENAULT 9

1983 16MM COR 1.37:1 8'10"

DIRETOR MA
publicidade de 60" e 30"

A inserção seguinte foi filmada por Michelangelo Antonioni em Julho de 1983
Colocado em *Falsi ritorni (per un'archeologia del set)* I (Michele Mancini, Enrico Ghezzi, 1983, c. 60')
aka Ritorno a Lisca Bianca (1983)

DIRETOR MA
FOTOGRAFIA Carlo Di Palma
SOM Jeti Grigioni
MONTAGEM MA
OPERADOR DE CÂMERA Massimo Di Venanzo
VOZES E TRILHA de *A Aventura*

PRODUTOR Gianni Massironi
PRODUÇÃO RAI Radiotelevisione Italiana (RAI3)
COMPRIMENTO m. 87

FOTOROMANZA

1984 VÍDEO COR 1.37:1 4'22"

DIRETOR MA
FOTOGRAFIA ?

CANÇÃO *Fotoromanza* (1984) de Gianna Nannini (letras com Raffaella Riva)

ELENCO Gianna Nannini;

PRODUÇÃO Maurizio La Pira
ESTABELECIMENTOS studi Eta Beta alla Safa Palatino, Roma (supervisor Luigi Del Mastro)
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Salso Film & tv Festival, abril 1984
ATOR NÃO IDENTIFICADO o gangster.

WEB https://www.youtube.com/watch?v=JT_CTOllIDA

JAPAN 1984 – 7 BETACAM TAPES

1984-2016 BETACAM COR 1.37:1 195'23"

DIRETOR Enrica [Fico] e Michelangelo Antonioni
FOTOGRAFIA Enrica [Fico] Antonioni;
EDITORES 2016 Stefano Francia di Celle, Marzia Marzorati
DESIGN GRÁFICO Federico Scudeler
PLATAFORMA DIGITAL Display.xxx
PRODUTOR DE VÍDEO Alvin Mojetta
AQUISIÇÃO Ranuccio Sodi, Showbiz
PRODUÇÃO Hi! Production

Belligerent Eyes Sk Confinement é um projeto de Luigi Alberto Cippini em colaboração com Giovanni Fantoni Modena

PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Mostra di Venezia, 2/9/2016
Dividido em episódios no interior de cada betacam (duração a 25 f/s, totale: 195'23"): 1. Gateball (15'45"), Geisha (9'12"), Tokyo Night Stalking (9'53"); 2. Mass, Metal, Tokyoites (49"), Tokyo Streets, Taxi Streaming (15'33"), Harajuku (27'9") Harajuku Part II (8'32"); 3. Masses (1'), … Metropolis (1'22"), Shopping (17'9"), Youth (4'16"); 4. Hotel Room (2'43"); 5. Human (22"), Informal Pachinko (2'18"), Pachinko Mild (18'25"), Pachinko Raw (5'6"), Tsukuba (10'37"), United States of Sony (?); 6. Capsul Hotel Surveillance (5'11"), Gameplay (52"), VCR Purchase (36"), Video Restaurant (51"); 7. Akira Kurosawa (2'29"), Dinner Attire (18'45"), Personal Lenses (43"), Tea (2'59").

"Tóquio é o núcleo do Japão. Uma pilha de edifícios onde os mais diversos estilos coexistem em um equilíbrio frenético; O Templo Budista ou o Santuário Xintoísta, o Palácio Imperial, as estruturas futuristas e as soluções urbanas mais sofisticadas.

Em Tóquio, você não encontra a verdade social no centro da cidade; Isso essencialmente não existe. A cidade gira em torno de um anel que é proibido a todos: a área que circunda o Palácio Imperial. A realidade de Tóquio é reconhecível em todos os cantos. É surpreendente ressaltar como cada região se caracteriza por uma peculiar organização espacial. Os japoneses são especializados na criação de um pequeno mundo dentro de suas casas, como na antiga arte "Bonsai", onde um frasco minúsculo contém uma paisagem inteira com cadeias de montanhas, rios e bosques.

Tóquio surgiu de um complexo de antigos centros urbanos. Hoje em dia, a cidade se identifica diretamente com seus próprios habitantes. Roma sem os romanos permanece Roma, Nova York sem os nova-iorquinos permanece Nova York. Tóquio sem moradores apenas desaparece.

As imagens que você vai ver são histórias de uma viagem que foi filmada seguindo um único padrão: mais do que lugares, eu olhei para as pessoas, japonesas de hoje ". Michelangelo Antonioni, Enrica [Fico] Antonioni (http://www.belligerenteyes.com/video/1).

"Este projeto original nasceu do interesse suscitado por uma entrevista televisiva que Gian Luigi Rondi fez com Michelangelo Antonioni, durante a qual o diretor faz referência a uma visita de investigação dentro da fábrica de câmaras de vídeo da Sony. Antonioni regressa a uma fábrica depois de disparar o filme Deserto Vermelho (1964), e descobre um ambiente industrial inteiramente renovado e irreconhecível. A dupla relação entre a produção de tecnologias visuais e os espaços industriais que albergam suas linhas de produção representa o culminar de uma investigação destinada a explorar o confronto entre o diretor e o desenvolvimento tecnológico.

O material que será colocado em exposição consiste em sete fitas betacam. Durante sua estadia no Grand Prince Hotel Akasaka, projetado por Kenzo Tange, Michelangelo e Enrica Antonioni receberam uma nova câmera de vídeo como um presente: uma câmera betacam. Este novo formato eletrônico registrou a síntese entre a percepção do diretor e a realidade social e urbana do Japão. A cidade capital de Tóquio não era nova para a atenção cinematográfica, como atestam filmes como *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker e *Tokyo Ga* (1985) de Wim Wenders, e agora estava sendo filmada por uma nova fonte de interesse. Este é precisamente o material, filmado de forma espontânea e informal, que se tornou objeto de um documentário intitulado *Viaggio in Giappone* (Viagem ao Japão) posteriormente alterado para *Un po 'di Giappone* (1990) devido às edições solicitadas pela empresa produtora.

A transmissão das sete cassetes betacam pretende ser um meio de encontro e de exploração da vida contemporânea. O trabalho está ligado à pesquisa experimental de Michelangelo e Enrica Antonioni e momentos privados de suas vidas, e não pode ser analisado de forma didática. As fitas betacam demonstram como é possível participar de um diálogo com um cineasta, além dos meios tradicionais de experimentar o cinema. Os sete filmes serão acompanhados por uma edição final de *Un viaggio in Giappone*, juntamente com sua versão abreviada *Un po 'di Giappone*.

Durante a viagem, a atenção dos diretores foi principalmente focada na comparação dos momentos livres e identificadores das novas gerações com os controles rígidos exercidos pelas realidades oficiais. O casal filma e analisa subculturas, influências juvenis ligadas aos movimentos rockabilly e punk, os poderosos vícios causados por estratégias de marketing cada vez mais repetitivas e locais de encontro caracterizados por jogos como o *pachinko*. Sua viagem é transformada em um momento de viva pesquisa etnográfica, deixando as ansiedades experimentais e tecnológicas dos cineastas para as curtas e nunca antes vistas imagens tomadas dentro da fábrica da Sony. Durante sua visita à multinacional, as áreas de produção foram assassinadas de forma asséptica. Um espaço iluminado por luzes de neon e povoado por operários especializados vestidos com uniformes de trabalho neutros que realizam seus trabalhos com precisão cirúrgica, cercados por telas e instrumentos eletrônicos, transformaram-se instantaneamente em uma estética de modelos e ferramentas. A arquitetura, completamente desprovida de elementos reconhecíveis, organizada de acordo com horários de trabalho rígidos e iluminada como o dia em escritórios contemporâneos dominados por telas de televisão, pode muito bem representar uma parte do futuro social e político que Antonioni pretendia documentar. Como é possível, de fato, criar um filme num momento em que a produção e o desenvolvimento tecnológico reduzem drasticamente as relações interpessoais? Como é possível expressar a necessidade de traduzir uma sensação sintética e não-humana em filme?" Marzia Marzorati (http://www.belligerenteyes.com/video/1).

WEB http://www.belligerenteyes.com/video/25, http://www.belligerenteyes.com/video/23, http://www.belligerenteyes.com/video/20, http://www.belligerenteyes.com/video/3, http://www.belligerenteyes.com/video/14.

UN PO' DI GIAPPONE

1984-1990 BETACAM CO. 1.85:1 3'19"

O vídeo é uma seleção da quinta fita de Japan 1984 – 7 Betacam Tapes.

VIAGGIO IN GIAPPONE

1984-2016

DIRETOR Enrica [Fico] e Michelangelo Antonioni
FOTOGRAFIA Enrica [Fico] Antonioni
VOZ DE COMENTÁRIO ?
MONTAGEM ?

PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Mostra di Venezia, 2/9/2016

ROMA

PRIMEIRO EPISÓDIO DE 12 DIRETORES POR 12 CIDADES
1990
35 MM EASTMANCOLOR 1.37:1 101'40"

DIRETOR [E ROTEIRO] MA ("de MA")
FOTOGRAFIA Carlo Di Palma
ASSESSORIA ARTISTICA Carlo Giulio Argan, Maurizio Fagiolo
ADAPTAÇÃO MÚSICA Roman Vlad
ed. m.: Nuova Fonit Cedra
MONTAGEM Fiorenza Müller
DIRETOR ASSIST. Enrica [Fico] Antonioni
OPERADOR DE CÂMERA Michele Picciaredda
ENGENHEIRO DE SOM (Dolby etéreo) Danilo Sterbini
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Cinecittà

PRODUÇÃO Istituto LUCE SPA-Italnoleggio Cinematografico per il Ministero del Turismo e dello Spettacolo [em ocasião dos mundiais de futebol]
REALIZAÇÃO Recta Film
COORD. DO PROJETO EDITORIAL Istituto LUCE: Ettore Pasculli
DELEGADO DA PR.: Roberto Cacciaguerra
ORGANIZADOR Bruno Fenocchi
DU. INTEIRO FILME 101'40" (a 25 f/s); l. (CN): m. 256; du.: 9'14"; du. do inteiro filme: 105'50".

Os outros episódios são (na ordem): Milano (Ermanno Olmi), Palermo (Mauro Bolognini), Cagliari (Carlo Lizzani), Bologna (versione lunga: Giuseppe Bertolucci, versione corta: Bernardo Bertolucci), Torino (Mario Soldati), Verona (Mario Monicelli), Udine (Gillo Pontecorvo), Una certa idea di Napoli (Francesco Rosi), Bari (Lina Wertmüller), Firenze (Franco Zeffirelli). Os episódios foram projetados nas cidades onde ocorriam os partidos de futebol dos mundiais.

Filmado em 1989 e ambientado em Roma no presente.

VHS Video Club Luce (1998).

NOTO, MANDORLI, VULCANO, STROMBOLI, CARNEVALE

1992 35 MM COR 1.85:1 12'28"

DIRETOR MA
ORGANIZAÇÃO Fiore De Rienzo
FOTOGRAFIA Felice De Maria
MÚSICA Nicola Sani
MONTAGEM Claudio Di Mauro, MA
elaboração do som (Dolby stereo): Luca Spagnoletti
DIRETOR ASSIST. Enrica [Fico] Antonioni

"Enel apresenta uma produção de Franca Gonella por Colourart"

ALÉM DAS NUVENS

PAR-DELÀ LES NUAGES
AL DI LÀ DELLE NUVOLE
1995 35 MM 1.66:1 112'

DIRETOR MA ("Wim Wenders présente […] un film de MA")
"prologue, entractes et épilogue" (na v. it.: "prologo, intermédio e epilogo")
DIRETOR Wim Wenders
ARGUMENTO MA do seu Quel bowling sul Tevere [Einaudi, Torino 1983 / o primeiro episódio adapta Cronaca di un amore mai esistito, o segundo La ragazza, il delitto…, o terçero La ruota, o quarto Questo corpo di fango]
ROTEIRO Tonino Guerra, MA, Wim Wenders (adaptation fr.: Soheil Ghodsy)
FOTOGRAFIA Alfio Contini
FOTOGRAFIA (com Wim Wenders) Robby Müller
MÚSICA Lucio Dalla, Laurent Petitgrand, Van Morrison, U2
CANÇÕES Unknown Love, 1995, di Lucio Dalla e Robert Sidoli, executada por Beppe Donghin, piano, e Lucio Dalla, clarino; Beyond the Clouds, 1995, de Lucio Dalla, Beppe Donghin e Robert Sidoli, executada por Beppe Donghin; Air, Le vase, Train, L'escalier, 1995, composto e interpretado por Laurent Petitgrand; Have I Told You Lately (That I Love You), 1995, escrita e executada por Van Morrison; Contacting My Angel, 1995, escrita e executada por Van Morrison; Fire in the Belly (horn version), escrita e executada por Van Morrison; Your Blue Room, 1995, U2 e Brian Eno, "Passengers"; Beach Sequence, U2 e Brian Eno, "Passengers"; canto Lucernaire de l'avent, 1983, parole del padre Jean-Philippe Revel e del padre Daniel Bourgeois, m. del padre A. Gouzes)

SOM Jean-Pierre Ruh (tomada direta, Dolby stereo)
CENOGRAFIA Thierry Flamand
[DECORAÇÃO Denis Barbier, Marie-Noëlle Giraud]
MONTAGEM Claudio Di Mauro, MA
MONTAGEM (com Wim Wenders) Peter Przygodda, Lucian Segura
FIGURINO Esther Walz (vestidos de Sophie Marceau, Enrica [Fico] Antonioni, John Malkovich, Peter Weller: Giorgio Armani
VESTIDOS DE FANNY ARDANT Jill Sander
LINGERIE Chantal Thomass)
MAQUIAGEM Judith Gayo
CABELEREIRO Fernando Mendes
DIRETOR ASSIST. Beatrice Banfi
ASSIST. MA Andrea Boni
ASSIST. WIM WENDERS Donata Wenders
ASSIST. WIM WENDERS EM BERLIN Jolanda Darbyshire
ASSIST. DIREÇÃO Gianluca Mazzella, Francesca Marra, Marilisa Calò, [Bruno Resnais]
OPERADOR Giuseppe Venditti
OPERADOR 2ª CÂMERA E STEADYCAM Carlo Montuori
OPERADOR 2ª CÂMERA Agnès Godard
STEADYCAM Jörg Widmer
ASSIST. OPERADOR Maurizio Lucchini, Sandro Rubeo, Pim Tjujerman, Jean-Pierre Supe
2º ASSIST. OPERADOR Emiliano Laurini, Ali Lakrouf
MONTAGEM MÚSICA Angelo Talocci
[MIXAGEM MÚSICA Bruno Mercère]
CONSULTOR DE SOM Federico Savina
[ASSIST. SOM Jérôme Ayasse, Benoît Hardonnière, Denis Martin]
MONTAGEM DE SOM Nadine Muse, Gérard Hardy
[MONTAGEM EFEITOS ESPECIAIS SOM Paolo Pucci, David Quadroli]
MIXAGEM Vincent Arnardi, Thierry Lebon (em Cinecittà)
SINCRONIZAÇÃO DE SOM Massimo Rinchiusi, Fabio Palmisano
[MIXAGEM DUBLAGEM Roberto Cappannelli]
ASSIST. CENOGRAFIA Denis Renault, Alain Veissier
2º ASSIST. CENOGRAFIA Bruno Charton
ASSIST. MONTAGEM Lucilla Caldani, Cristiana Monteverde, Marie-Christine Ratel, Corinne Rozenberg, Anne Schnee
CABELO MASTROIANNI Angela Anzimani
COSTURA Anne-Marie Sanchez, Ingrid Weiss
ESTAGIÁRIO DE CENOGRAFIA Sabry Tchal Gadjieff, Angela Scandura
EFEITOS ESPECIAIS CENOGRAFIA Massimo Cardajoli, Massimo Cristofanelli, Vladimir Kostovic, Gilbert Pelosi, Maurice Zisswiller, Valérie Pélosi
EFEITOS ESPECIAIS Didier Kwak, Christian Guillon, Ex Machina
EFEITOS ESPECIAIS MAQUIAGEM Anthony Gaillard, Pierre Olivier Thévenin
CHEFE MAQUINISTA Giancarlo Rocchetti, Ennio Piconi, Vittorio Rocchetti
MAQUINISTA Mario Occhioni, Antonio Celeste, Max Hughes, Nectarios Sakouros, Pierre Garnier, Pierre-Louis Destefano, Philippe Garnier
CHEFE ELETRICISTA Agostino Gorga, Massimo Rocchi, Christopher Porter
ELÉTRICA Valerio Gorga, Antonio Piselli, Romano Martiri, Thierry Montendre, Jean-Marc Bellien, Virgile Gomez, Sébastien Lizot, Patrick Gasché, Philippe Peyraud, Gilbert Seybald
ELETRICISTA Emidio Prioletta, Patrick Lemaire
CHEFE CONSTRUÇÃO Luc Compère
CONSTRUÇÃO Jean-Claude Tenes, Nicolas Joliet, Bertrand Vuarnesson, Manuel Swieton
CHEFE CARPINTARIA Jean-Philippe Geoffriau
CHEFE PINTURA Marie Desforge
PINTURA Philippe Moutard, Marie-Noëlle Humbert
PINTURA DOS CÉZANNE Patrick Morrison, Danielle Sauge-Lagrange
MOTORISTAS Cosimo Di Modugno, Elisabetta Mattioli, Barbara Badii, Eugenio Fortuna, Marco Francescon
MEIOS TÉCNICOS, COR E SOM Cinecittà
PROJEÇÃO Enzo Pardo
COLORISTA Pasquale Cuzzupoli
[PRODUTOR DE ELENCO Nathalie Cheron]
COORD. PÓS-PRODUÇÃO Sylvia Vargas-Gomez
DIRETOR DE DUBLAGEM Carlo di Carlo
ASSESSORIA DE IMPRENSA Nicoletta Billi
FOTOGRAFIA DE CENA Wim Wenders, Donata Wenders, Masahiko Kishino, Richard Meloul, Jean-Marie Leroy, Fabian de l'Agence Sygma
SECR. EDIÇÃO Aruna Villiers;

ELENCO (prólogo, interlúdios, segundo ep., epílogo) John Malkovich [dub. v. it.: Luca Biagini] (o diretor-fotografo), (primeiro ep.) Kim Rossi-Stuart (Silvano), Inès Sastre [dub. v. it.: Leyla Lasmi] (Carmen), (segundo ep.) Sophie Marceau [dub. v. it.: Alessandra Korompay] (a menina assassina empregada na boutique de Portofino), (terceiro ep.) Fanny Ardant [dub. v. it.: Aurora Cancian] (Patricia, mulher de Robert), Chiara Caselli ([Olga], amante de Robert), Peter Weller [dub. v. it.: Ennio Coltorti] ([Robert]), Jean Reno [dub. v. it.: Stefano De Sando] ([Carl], proprietário da casa em aluguel), (quarto ep.) Irène Jacob [dub. v. it.: Francesca Fiorentini] (a menina que vai ser freira), Vincent Pérez [dub. v. it.: Francesco Prando] (Nicolas), avec l'amicale participation [no interludio] de Marcello Mastroianni (o pintor), Jeanne Moreau [dub. v. it.: Ludovica Modugno] (a crítica turista do pintor), Carine Angeli, Alessandra Bonarota, Laurence Calabrese, Tracey Caligiuri (o homem que cumprimenta a menina em Portofino), Hervé Décalion, John Emmanuel Gartmann (o homem que assobia em Aix-en-Provence), Sherman Green, Veronica Lazar (a mulher a quem Nicolas pergunta se está feliz), Suzy Lorraine, Cesare Luciani, Muriel Mottais, Bertrand Peillard, Sara Ricci (Sandra, a amiga de Carmen), Sophie Semin (a menina no trem com o diretor), Sabry Tchal Gadjieff (o porteiro do hotel em Aix-en-Provence que joga as chaves ao diretor) Giulia Urso (a mulher que sobe no elevador com Carl), frère Jean-Philippe Revel (ele mesmo na igreja de Saint Jean de Malte), frère Daniel Bourgeois (ele mesmo na igreja de Saint Jean de Malte), a Schola de la Paroisse S. Jean de Malte [em Aix-en-Provence], [Enrica (Fico) Antonioni (proprietária da boutique de roupas em Portofino)];

PRODUTOR Philippe Carcassonne, Stéphane Tchal Gadjieff
PRODUTOR ASSIST. Felice Laudadio
COORD. PRODUÇÃO Vittorio Cecchi Gori, Ulrich Felsberg
PRODUÇÃO Sunshine-Cine B-France 3 Cinéma, [Paris], Cecchi Gori Group

Tiger Cinematografica, [Roma], Road Movies Zweite Produktionen [Berlim]
Com a participação de Centre National de la Cinématographie, Canal +, ARD/Degeto Film, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe
CONSULTORIA EXECUTIVA Enrica [Fico] Antonioni
DIRETOR DE PRODUÇÃO Loretta Bernabei, Arlette Danis, Bernard Grenet
PRODUÇÃO EXECUTIVA Danielle Gégauff-Rosencranz, Brigitte Faure, Pierre Roitfeld
PRODUÇÃO DE UNIDADE Yorick Kalbache, Thierry Guilmard, Ornella Bernabei, Didier Hoarau
PRODUÇÃO ADJUNTA Mathieu Schiffman, Fabrizio Mosca, Valérie Benedetto, Louise Meschini, Giancarlo Tumino
PRODUÇÃO DE LOCAÇÃO Davide Zanni, Emmanuelle Duplay
PLATÔ Henri Moisan
ADERECISTA Dominique Hue
ESTAGIÁRIO DE DIREÇÃO Thierry Massey, Raphaël Imbert, Akim Tchal Gadjieff, Franck Lebreton, Guillaume Dunand, Fred Garson, Antonin Dedet, Jean-Marc Moutout, Michel Ménard, Lionel Sigwald, Andrea Canepa, Paolo Castellani, Greta Zuccatelli, Nicola Gidoni, Jean-Pierre Aprahamian, Christophe Aprahamian, Julie Maillard, Patrick Legoc
ADMIN. DE PRODUÇÃO Françoise Della Libera, Monique Pautas, Cristiana Valle, Andrea Gebert, Roland Vallet
DIRETOR FINANCEIRO Ariel Askénazi
SECR. PRODUÇÃO Nathalie Carles, Loredana Manili, Catherine Siné
ASSIST. PRODUÇÃO
ROAD MOVIES Nora Wischnat

DISTRIBUIÇÃO Cecchi Gori Group
PRC n. 8960, 20/2/1995
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 3/11/1994
CLASSIFICAÇÃO ... ()
ESTRÉIA Mostra di Venezia, 3/9/1995
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Rovigo, 27/10/1995
NACIONALIDADE ITALIANA n. 5973, 28/12/1998
BILHETERIA £ 6.494.691.000
COMPRIMENTO m. 3007 (109'55").

"Posso confirmar que, desde que eu estava no set durante todo o tempo do processamento e por grande parte da pós-produção, os quatro episódios foram totalmente e exclusivamente rodados por Michelangelo (que maliciosamente - mas nem tanto, porém ele estava certo - cortou na montagem final pelo menos 20–22 minutos da filmagem feita por Wim Wenders para os *entractes*) " (Felice Laudadio).

O *entracte* está localizado entre a terceira e o quarto episódios.

Filmado, com uma longa pauta em janeiro e fevereiro, desde 3/11/1994 até 29/3/1995 e ambientado no presente em Comacchio (Loggiato dei Cappuccini: diálogo sob os arcos entre Carmen e Silvano, o Consorzio del Parco Regionale del Delta del Po em viale Mazzini 200: Hotel Silvano), Ferrara (Sala Estense: o cinema, Piazza del Municipio junto ao Scalone d'Onore, no começo do Volto del Cavallo: Silvano e Carmen na saída do cinema, Domo e Castelo Estense: passeio de Silvano e Carmen; Palácio Prosperi-Sacrati: casa de Carmen), balneário de Jamaica no Lido di Volano em Comacchio (Malkovich na praia); Portofino; Bouches-du-Rhône; Parigi (brasserie do Hotel Lutetia: primeiro encontro entre Olga e Robert, uma casa em Sceaux, um subúrbio ao sul da cidade: casa de Patricia e Robert, piso superior do edifício da Fondazione Cartier: apartamento de Carl); Aix-en Provence (ferrovia que corre ao longo do Mont Sainte-Victoire: a cena no trem, e sobre uma colina não muito longe de Gardanne perto do Mont: cena com Mastroianni e Moreau, hall de um albergue: cena com Moreau e Malkovich, rue Cardinal: enquadramento final, igreja de Saint Jean de Malte).

De 3 a 11/11/1994 filmamos em Portofino, de 14 a 30/11 em Ferrara, de 2 a 16/12 em Aix-en-Provence, de 20/2 a 4/3/1995 em Paris, de 7 a 9/3 em Comacchio e, cenas rodadas por Wenders na ausência de Antonioni, de 13 a 15/3 no exterior e interior do castelo de Schifanoia em Ferrara com Jacob, Pérez e Malkovich e no museu de Schifanoia com Mastroianni no papel de um professor (cenas cortadas no montagem), o 16/3 em Ferrara (a névoa que envolve Malkovich e uma passagem, cortada ao montagem, onde um menino lhe pergunta a hora), o 17/3 no Palácio dei Diamanti em Ferrara (cena de Malkovich no balcão e, em seguida, na rua) e em frente de uma igreja que se revela um cinema (cortada na montagem), o 18/3 em Comacchio (cena de Malkovich sob os arcos, parcialmente cortada na montagem), o 20/3 na Jamaica-Beach com Malkovich (cena do balanço) e em uma casa na lagoa em uma cena Mastroianni como pescador e sua filha (Eva Mattes), cortada, o 21/3 em Marselha em um Boeing 757 (cena no avião com Malkovich),

22/3 em externos e internos em Aix-en-Provence perto do Mont Sainte-Victoire (cena no trem, cena dos dois meninos que rolam), 23/3 na hall de um hotel em Aix-en-Provence e emcima de uma colina não longe de Gardanne perto de Mont: cena com Mastroianni e Moreau, 24/3 no exterior da hall de um hotel e na rua Cardinal em Aix-en-Provence (enquadramento final), 27/3 no hall de um aeroporto com Marcello Mastroianni no papel de um empresário confuso e desorientado, Rüdiger Vogler no papel de um outro empresário falando no telefone celular que se choca com uma menina que também fala no seu telefone celular, um homem e uma mulher que se encontram porque trocam duas malas que são idênticas e, do lado de fora, um homem que se perdeu e corre com a sua bagagem, e sua esposa e filhos que o encontram (todas as cenas cortadas), o 28/3 ora do Hotel Lutetia em Paris são filmadas duas cenas de um homem e uma mulher colidindo, depois se reconhecem e se beijam (cortadas), o 29/3 no laboratório Eclair em Paris una cena com Jacob e Pérez em trajes medievais contra uma tela azul dos afrescos do museu Schifanoia (cortada). (Informações obtidas a partir do diário de processamento de Wenders em seu *Il tempo con Antonioni*, Socrates, Roma 1995).

ATORES NÃO IDENTIFICADOS os dois meninos que rolam perto do trem; a mulher de Carl (somente a voz no telefone e uma fotografia).
LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Alemanha, 9/11/1995 (Jenseits der Wolken); França, 24/1/1996; Grécia, 2/2/1996

(Pera apo ta synnefa); Hong Kong, 15/2/1996; Suécia, 15/3/1996 (Bortom molnen); Polônia, 29/3/1996 (Po tamtej stronie chmur); Turquia, 10/5/1996 (Bulutlarin ötesinde); Espanha, 21/6/1996 (Más allá de las nubes); Portugal, 12/7/1996 (Para além das nuvens); Finlândia, 16/8/1996 (Pilvien takana); Japão, 24/8/1996; Coreia do sul, 31/8/1996; Hungria, 5/9/1996 (Túl a felhőkón); New York Filme Festival, 28/9/1996; UK, 10/1/1997 (Beyond the Clouds); Dinamarca, 22/8/1997 (Bag skyerne); Argentina, 24/9/1998 (Más allá de las nubes); USA, 8/10/1999 (Beyond the Clouds); Uruguai, 12/9/2000 (Más allá de las nubes).

OUTROS TÍTULOS Otvőd oblacite (Bulgária), Além das nuvens (Brasil), Bortenfor skyene (Noruega), Dincolo de nori (România), Za oblakami (URSS).

DVD CG Home Video (Par-delà les nuages, 2003, audio it. e int., leg. it.), Second Sight Films (UK, Beyond the Clouds, 2009, leg. ing.),

SICILIA

1998 35 MM COR 1.85:1 11'14"

DIRETOR MA ("de MA")
FOTOGRAFIA Maurizio Dell'Orco
MÚSICA Lucio Dalla
VIOLÃO Stefano Cantaroni
SOM (tomada direta, Dolby stereo) Roberto Costa
MONTAGEM Claudio Di Mauro (AMC)
TRATAMENTO TEXTOS E ASSIST. DIRETOR Rita Gari
ASSIST. OPERADOR Vittoria Tempo
AJUDANTE DE OPERADOR Valeria Floris
CHEFE MAQUINISTA Elio Bosi
EDIÇÃO DMR Edizioni Cinematografiche
ÁUDIO DIGITAL Spiritosound
MONTAGEM DE SOM Gianluca Carbonelli
ASSIST. MONTAGEM Peter Stranz, Roberto Pelliccioni
TIPOGRAFIA DOS CRÉDITOS Gigi Piola
TRUCAGEM Studio Sergio Faiella
MIXAGEM Fono Roma
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Fotocinema spa
EDIÇÃO Pressing SRL, Bologna
FOTOGRAFIA DE CENA Renato Zacchia

ELENCO Maria Grazia Cucinotta (a menina que dança na praia e a voz);

PRODUTOR Michelangelo e Enrica [Fico] Antonioni
PRODUÇÃO Arancia Cinema SRL
Filmado e ambientado na Sicília no presente.

SICILIA, ISOLA IN UN MARE DI LUCE

1998 1'07"

Publicidade. Mesmo elenco e créditos do precedente
WEB https://www.youtube.com/watch?v=VJZt25Olsxs

IL FILO PERICOLOSO DELLE COSE

PRIMO EPISODIO DI EROS
2004 35 MM EASTMANCOLOR 1.85:1

DIRETOR MA
ARGUMENTO [adaptação do conto homônimo em MA,] Quel bowling sul Tevere, Einaudi, [Torino 1983]
ROTEIRO Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
COLABORAÇÃO ARTÍSTICA Enrica [Fico] Antonioni
FOTOGRAFIA Marco Pontecorvo (AIC)
MÚSICA Enrica [Fico] Antonioni, Vinicio Milani
CANÇÃO Michelangelo Antonioni, 2000, de Caetano Veloso (Universal Music Brazil)
SOM Georges Prat (tomada diretta, Dolby Digital)
CENOGRAFIA Stefano Luci
MONTAGEM Claudio Di Mauro (AIM)
COR Carin Berger
ASSIST. DIREÇÃO David Maria Putortì
DIRETOR ASSIST. Andrea Boni
SEQUÊNCIAS DESENHADAS NOS CRÉDITOS Lorenzo Mattotti, in colaboração com Eye Studio (Alessandro Paderni, Ferruccio Macor, Toni Casula)

ELENCO Christopher Buchholz ([Christopher], o menino), Regina Nemni ([Linda], a sua namorada), Luisa Ranieri ([Cloe], a menina dos cavalos), [Pelino Tarantelli (jardineiro da vila de Christopher e Linda), Cecilia Luci (a menina da cachoeira), Karima Machehour (a outra menina da cachoeira), Riccardo Manfredi (o barista do restaurante na beira do mar), Valerio Burroni (o garçom do restaurante), Enrica [Fico] Antonioni, Maria Bosio, Carla Milani, Vinicio Milani, Jason Cardone, Carin Berger (os clientes do restaurante)]

PRODUTOR Domenico Procacci [por Fandango], Raphaël Berdugo, Stéphane Tchal Gadjieff, Jacques Bar

PRODUÇÃO EXECUTIVA EASY MAÑANA Marcantonio Borghese
ORGANIZAÇÃO FANDANGO Valeria Licurgo
PRODUTOR ASSIST. Guy Aziza
PRODUÇÃO EXECUTIVA Danielle Rosencranz

DISTRIBUIÇÃO Fandango
PRC n. 9872, 5/7/2002
INÍCIO DE PROCESSAMENTO 15/10/2001
CLASSIFICAÇÃO 3/12/2004
ESTRÉIA Mostra di Venezia, 10/9/2004

PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Asti, 3/12/2004
COMPRIMENTO m. 2915 (106'33") du. ep. MA: 29'50".

Eros foi ideado e produzido por Raphaël Berdugo, Stéphane Tchal Gadjieff, Jacques Bar. Os outros episódios são (na ordem): Equilibrium (Steven Soderbergh), La mano (Wong Kar-wai).

Filmado e ambientado no presente em Capalbio (Grosseto), incluindo a oásis e a lagoa de Burano.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Toronto International Film Festival, 16/9/2004; USA, 8/4/2005; Tóquio, 16/4/2005; Hong Kong, 12/5/2005; Turquia, 20/5/2005; Singapura, 9/6/2005; Paris, 30/6/2005; Coreia do sul, 30/6/2005; França, 6/7/2005; Holanda, 15/9/2005; Rio de Janeiro International Film Festival, 23/9/2005; Grécia, 6/10/2005 (Panorama do cinema europeu); Brasil, 7/10/2005; Bélgica, 12/10/2005; Hungria, 20/10/2005; Espanha, 28/10/2005; Grécia, 3/11/2005; Argentina, 11/5/2006; Polônia, 11/5/2006 (European Film Festival); México, 10/8/2006 (DVD); UK, 22/9/2006; Hong Kong International Film Festival, 31/3/2006.
DVD Cdiscount (França, 2006, leg. fr.), Fandango (2008).

LO SGUARDO DI MICHELANGELO

2004
35MM EASTMANCOLOR 1.85:1 18'49"

DIRETOR [E ROTEIRO] MA ("de MA")
COLABORAÇÃO ARTÍSTICA Enrica [Fico] Antonioni, Carlo di Carlo
FOTOGRAFIA Maurizio Dell'Orco (AIC)
MÚSICA Giovanni Pierluigi da Palestrina (Magnificat IV toni, ensemble vocal: Camerata Nova, dir.: Luigi Taglioni)
SOM Mirco Mencacci, Pierre-Yves Lavoue (tomada direta, Digital Spherical Sound, Dolby Digital)
MONTAGEM Roberto Missiroli (AMC)
MONTAGEM DE SOM Alessandro Feletti
ASSIST. CIENTÍFICA Cristoph Luitpold Frommel
ASSISTÊNCIA HISTÓRICA Antonio Forcellino, Raffaele Viola
FIGURINO Cecilia Luci, Antonella Bono
DIRETOR ASSIST. Andrea Boni
ASSIST. DIREÇÃO Nathalie Rossetti
ASSIST. OPERADOR Vittoria Tempo
AJUDANTE DE OPERADOR Antonello Sarno
[FOTOGRAFIA AÉREA ADICIONAL Marco Addesso]
ASSIST. EDIÇÃO DE SOM Saverio Diamanti, [Giuliana Sarli]
MONTAGEM DE SOM Alessandro Feletti, Pierre-Yves Lavaoué, Marco Mencacci
[MIXAGEM DA REGRAVAÇÃO Paolo Segat]
CHEFE MAQUINISTA Fabrizio Tarantino
MAQUINISTA Daniele Tarantino, Giacomo Lacerenzi
CHEFE ELETRICISTA Franco Brescini
ELETRICISTA Fabio Dell'Orco, Simone Del Giovane, Domenico Di Pietro
MEIOS TÉCNICOS Panalight
TRANSPORTES Cinetecnica
REVELAÇÃO E IMPRESSÃO Augustus Color
FOTOGRAFIA DE CENA Fabian Cevallos
SECR. EDIÇÃO Chiara Carboni;

[ELENCO MA (e uma contrafigura pelo campo longo onde caminha)];

PRODUTOR Massimo Dell'Orco
PRODUÇÃO ZELAP Zelder Audiomovies Production
DIRETOR DE PRODUÇÃO Turi Finocchiaro
INSPEÇÃO DE PRODUÇÃO Fabrizio Mele
SECR. PRODUÇÃO Alessio Billi, Fabrizio D'Imperio

DISTRIBUIÇÃO Lottomatica e Istituto Luce
PRIMEIRA PROJEÇÃO PÚBLICA Roma, 25/5/2004, Capalbio, Festival Internazionale del Cortometraggio, 4/7/2004
"Agradecimentos especiais a: Roberto Lubich e Roberto Sergio por ter concebido e coordenado esse filme; o Vicariato de Roma, que tornou possível a realização; Giorgio Armani para os vestidos de Michelangelo Antonioni; Pierluigi Petrobelli para o aconselhamento musical. Graças à direção da Biblioteca Nacional para as pesquisas" (placa final).

Filmado e ambientado no presente na igreja de San Pietro in Vincoli em Roma, onde é conservado o Mosè de Michelangelo Buonarroti (1513–1515, 1542) no complexo estatuário concebido como o túmulo de Giulio II.

LANÇAMENTOS NO EXTERIOR Festival de Cannes, 19/5/2004; Midnight Sun Film Festival (Finlândia), 14/6/2008; Two Riversides Film and Art Festival, Polônia, 30/7/2013 (Spojrzenie Michelangelo).
OUTROS TÍTULOS Michelangelo Eye to Eye (USA).
DVD Gutek Film

COLABORAÇÕES DIVERSAS

UN PILOTA RITORNA

1942 DE ROBERTO ROSSELLINI

DIREÇÃO E DIÁLOGO Rosario Leone, MA, Massimo Mida, Margherita Maglione, Roberto Rossellini

I DUE FOSCARI

1942 DE ENRICO FULCHIGNONI

DIRETOR Enrico Fulchignoni, MA, Mino Doletti
DIRETOR ASSIST. MA

LES VISITEURS DU SOIR

L'ANGELO E IL DIAVOLO 1942 DE MARCEL CARNÉ

Na versão fr. o nome de MA não aparece (assist. diretor resultam Pierre Sabas e Bruno Tireux); é presumível que o seu nome resulte só na versão it. como assist. diretor.

CACCIA TRAGICA

1947 DE GIUSEPPE DE SANTIS

DIRETOR MA, Umberto Barbaro, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini

UOMINI IN PIÙ

1950 CM DE NICOLÒ FERRARI

PRODUTOR MA

PERUGIA

1951 CM DE FRANCESCO MASELLI

MONTAGEM MA não creditado (cfr. A entrevista a Maselli de Alessandra Levantesi, Sui sentieri della memoria, em Tullio Kezich, Alessandra Levantesi (edição de), "Cronaca di un amore". Um filme de Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Torino 2004, p. 51)

LO SCEICCO BIANCO

1952 DE FEDERICO FELLINI

DIRETOR Federico Fellini, Tullio Pinelli de uma ideia de MA [Caro Ivan]

QUESTO NOSTRO MONDO

1957 DE UGO LAZZARI E ANGELO NEGRI

SUPERV. TÉCNICA MA

LA TEMPESTA

1958 DE ALBERTO LATTUADA

direção não creditada na segunda unidade
FOTOGRAFIA (35mm, Technicolor, Technirama, lenti Anamorphics Delrama, 2.35:1): Leonida Barboni
DIRETOR ASSIST. Luigi Vanzi

NEL SEGNO DI ROMA

1959 DE GUIDO BRIGNONE

MA retoma a direção do filme, não creditada, depois da morte de Brignone o 6/3/1959, dirigindo inclusive algumas cenas com Anita Ekberg

Liv (1998) cm de Edoardo Ponti

PRODUÇÃO MA (pelo CIME, Comitato Intergovernativo per le Migrazioni Europee)

PROJETOS NÃO REALIZADOS

CURTAS METRAGENS 1945-1950

In mare

Le donne di tutti (Marciapiede) Descrito em MA, Un documentario sulla donna, "TVC", n. 1 n. s., julho–setembro 1966; depois em Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi (eds.), MA, I film nel cassetto, Marsilio, Venezia 1995

Un documentario sulla donna (versão acima)

Becchini

I camerieri

Museo

Strade

Modelle

Entraineuses

Un documentario psicoanalitico

Indossatrici

Il cortile

Fiume attraverso la città

Conventi di clausura

P. S. Pubblica Sicurezza

Pulizie sui treni

Il telefono

Balletto

Arsenale

Macchine inutili

Scale (1950) Roteiro em Carlo di Carlo (ediçao de), *"Scale". Soggetto per un documentario non realizzato*, em id., *Michelangelo Antonioni*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1964; depois em *I film nel cassetto*, cit.

LONGA METRAGENS

Terra verde (1940) inspirado por *Spunto por um romance* di Guido Piovene. *Terra verde. Sunto per un film*, "Bianco e Nero", outubro de 1940; depois em *I film nel cassetto*, cit. "A história de uma orquestra feminina que andava ao fronte para tocar para os soldados"

(1945) por Luchino Visconti, com Vasco Pratolini e Gianni Puccini. cit. de MA em Lietta Tornabuoni, *Intervista a Michelangelo Antonioni*, em Caterina d'Amico de Carvalho (ed.), *Album Visconti*, Sonzogno, Milano 1978, p. 7

Il processo di Maria Tarnowska (1946) por Luchino Visconti, com Guido Piovene e Antonio Pietrangeli. Roteiro em Teresa Antolin, Alberto Barbera, com a colaboração de Silvio Alovisio (eds.), *"Il processo di Maria Tarnowska" um roteiro inedito*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino–Milano 2006

Maccarese (1948) com Ennio Flaiano

Stanotte hanno sparato (1949) Argumento em "Cinema Nuovo", n. 9, 1/3/1953; depois em *I film nel cassetto*, cit.

Uno dei "nostri figli" (1950–1951) com Giorgio Bassani e Suso Cecchi d'Amico. Argumento vagamente similar ao do segundo ep. de *I vinti*, "Cinema" terza serie, n. 138, 25 júlio 1954; depois em "Centrofilm", n. 3, novembro 1959; tr. fr., *Un de nos fils*, "Positif", n. 39, maio 1961; depois em *I film nel cassetto*, cit.

Liliana ha fatto poker (1952) com Suso Cecchi d'Amico

Festa a Rio (1953) documentário de um longa metragem. cfr. Simone Starace, *Cronaca di un Carnevale*, "Cabiria. Estúdio de cinema", n. 171, maio-agosto 2012, onde também publica o sujeito e o tratamento do documentário

Il bacio di Lesbia (1954) com Ennio Flaiano *Le foglie rosse* (1954–1955) com Sergio Amidei, do romance *Arara vermelha* (1953) de José Mauro de Vasconcelos

Ida e i porci (1956) com Ennio De Concini e Rodolfo Sonego

Le allegre ragazze del '24 (1956) Argumento em "Cinema Nuovo", n. 85, 25 junho 1956; depois em *I film nel cassetto*, cit.

Una rosa è una rosa (1956) com Elio Bartolini

Scandali segreti (Il groviglio) com Elio Bartolini, do drama homônimo

Makaroni (1957–58) com Tonino Guerra. Argumento longo em "Cinema Nuovo", nn. 163, 164, 165, maio-junho, julho, agosto 1963; depois em *I film nel cassetto*, cit.

Emanuela (1965) com Italo Calvino, Tonino Guerra e Furio Colombo

La spirale, depois *Il colore della gelosia* (1968) do conto *Il guidatore notturno* (1967) de Italo Calvino. Roteiro com o título *Il colore della gelosia* em *I film nel cassetto*, cit.

Tecnicamente dolce (1973) Roteiro em Aldo Tassone (ed.), MA, *Tecnicamente dolce*, Einaudi, Torino 1976; extrato emtr. fr.: *Techniquement douce*, "Cahiers du Cinéma", n. 400, outubro 1987

Due telegrammi (1976) com Rudy Wurlitzer. Argumento, "Corriere della Sera", 27/6/1976; depois em MA, *Quel Bowling sul Tevere*, cit.; depois em *I film nel cassetto*, cit.; tr. fr.: *Deux télégrammes*, "Télérama", n. 2152, 10/4/1991

Quattro uomini in mare, depois *La ciurma* (1975–76) com Mark Peploe. Argumento, "Cinema Nuovo", n. 244, novembro–dezembro 1976; depois em *Quel bowling sul Tevere*, cit.; depois com o título *La ciurma* em*I film nel cassetto*, cit.; tr. fr., *L'équipage*, datilografado em capa dura, Paris 1984

Patire o morire (1978) com Tonino Guerra e Silvia Ronchey. Inspirado no conto *Questo corpo di fango* (em *Quel bowling sul Tevere*, cit.), o roteiro foi presentado como inédito no Festival Internazionale del Film de Roma em 1 novembro 2011 por Silvia Ronchey e Paolo Mereghetti

L'aquilone (1980) com Tonino Guerra. *L'aquilone*, Maggioli, Rimini 1982, depois Editoriale Delfi di San Giannella, Milano 1996

Frate Francesco (1983) com Tonino Guerra. *Sotto il vestito niente* (1984) do romance homônimo (1983) de Marco Parma (aliás Paolo Pietroni)

Tanto per stare insieme (1997)

Destinazione Verna (1999)

DIREÇÕES TEATRAIS

Um texto de Henrik Ibsen (início dos anos 30)

Um texto de Anton Ūechov (início dos anos 30)

Um texto de Luigi Pirandello (início dos anos 30)

Il vento (início dos anos 30) de Michelangelo Antonioni

Io sono una macchina fotografica (1957) de John Van Druten (*I Am a Camera*, 1951, tradução de Alvise Sapori). Roma, Teatro Eliseo, 11 de outubro de 1957
DIRETOR MA
ROTEIRO Gianni Polidori (realizado por Petrassi e Valentini)
FIGURINO Anna Mode
ASSIST. DIREÇÃO Filippo Crivelli
d. r.: Roberto Lanzoni;
ELENCO Giancarlo Sbragia (*Christopher Isherwood*), Marisa Pizzardi (*Fräulein Schneider*), Luca Ronconi (*Fritz Wender*), Monica Vitti (*Sally Bowles*), Anna Nogara (*Natalia Landauer*), Nino Dal Fabbro (*Clive Mortimer*), Donatella Gemmò (*senhora Watson-Courtneidge*).

Scandali segreti (1957) de Michelangelo Antonioni e Elio Bartolini. Roma, Teatro Eliseo, 31 de outubro de 1957
DIRETOR MA
ROTEIRO Gianni Polidori;
ELENCO Monica Vitti (*Diana*), Virna Lisi (*Vittoria*), Carlo D'Angelo (*Gianluigi*), Giancarlo Sbragia (*Marco*), Anna Nogara (*uma amiga de Vittoria*), Arturo Dominici (*o tio*), Donatella Gemmò (*a mãe*), Vera Pescarolo (*Lionella*), Nino Dal Fabbro (*o professor*), Marisa Pizzardi (*Lucia, a doméstica*), Perfetto Baldini, Antonio Guidi, Giuseppe Franzoni.
Texto publicado em Federico Vitella (ed.), Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, *Scandali segreti*, Marsilio, Venezia 2012 (tr. fr. de Frédéric Sicamois, *Scandales secrets*, Editions de l'Amandier, Paris 2015).

Ricorda con rabbia (1957) de John Osborn (1956)
DIRETOR Giancarlo Sbragia. Compagnia Antonioni, Vitti, Sbragia.

EXPOSIÇÕES

Le montagne incantate, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, de 29/8 a 15/9/1983. Catálogo, La Biennale di Venezia, Venezia 1983

Le montagne incantate, Parma de 20/10 a 30/11/1984. Catálogo a cura de Vittorio Sgarbi e Roberto Tassi, Consigli Arte, Parma 1984

Les montagnes magiques, Parigi, Auditorium fnac, Forum des Halles, de 27/3 a 23/4/1985. Catálogo da mostra, Paris 1985

Le montagne incantate, Pescara, de 5 a 10/3/1991. Catálogo, Pescara 1991

Le montagne incantate, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1992. Catálogo *Caro Antonioni… Le montagne incantate*, Carte Segrete, Roma 1992

Le montagne incantate e altre opere, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, julho 1993. Catálogo, Comune di Ferrara, 1993

Il silenzio a colori, Roma, Tempio di Adriano (ex Borsa), de 28/9 a 22/10/2006. Catálogo, Campisano, Roma 2006

Le montagne incantate, L'Aquila, Forte Spagnolo, Museo Nazionale d'Abruzzo, de 30/10 a 9/11/2007. Mostra e catálogo editados por Anna Imponente, Gangemi, Roma 2007

Lo sguardo di Michelangelo Antonioni e le arti, editado por Dominique Païni, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, de 10/3 a 9/6/2013. Dominique Païni, Alain Bergala Maria Luisa Pacelli, *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, tr. it. de Mary Archer, Federazione Ferrara Arte, Ferrara 2013

Michelangelo Antonioni, il maestro del cinema moderno, editado por Dominique Païni, Bruxelles, Palais d'Orta-Bozart, de 22/6 a 8/9/2013. Carlo di Carlo, Dominique Païni, Dork Zabunyan, *Antonioni, le maestro du cinéma moderne*, Bozart, Bruxelles 2013

Michelangelo Antonioni: à l'origine du Pop, cinéma/photographie/mode, editado por Dominique Païni, Paris, Cinémathèque Française de 8/4 a 19/7/2015

Dominique Païni, *Antonioni: l'oeil d'un peintre cinéaste*, Flammarion-Cinémathèque Française, Paris 2015

Il fiume: l'impronta di un genio del cinema, editado por Nicola Ranieri, San Vito Chietino (Chieti) de 22/8 a 13/9/2015

Michelangelo Antonioni, il maestro del cinema moderno, editado por Dominique Païni, Amsterdam, eye Filmmuseum, de 11/9/2015 a 17/1/2016

DOCUMENTÁRIOS SOBRE ANTONIONI

Michelangelo Antonioni, storia di un autore (Gianfranco Mingozzi, 1966, 58')
DVD Criterion (EUA, 2001, leg. ing.)

A River of Cinema (*Un fiume di cinema*, Italo Spinelli, 1978, 52') sobre uma viagem de MA na India

Antonioni visto da Antonioni (Lino Micciché, 1978, 28') sobre os filmes dos anos '40 e '50

Falsi ritorni (per un'archeologia del set) 1 (Michele Mancini, Enrico Ghezzi, 1983, c. 60') sobre *L'avventura*

Antonioni. La dernière séquence (André S. Labarthe, França, 1985, 13') sobre o penúltimo enquadramento de *The Passenger*

Caro Antonioni… (Gianni Massironi, 1992–1995, 119')

Fare film per me è vivere (Enrica Fico, 1996, 52') making of *Par-delà les nuages*

Michelangelo Antonioni. Lo sguardo che ha cambiato il mondo (Sandro Lai, 2001, 56')

Dietro il paesaggio. I sopralluoghi italiani di Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Luchino Visconti (Carmelo Marabello, 2002, 81')

Antonioni (episódio de *Un luogo chiamato cinema. Testimonianze per una storia non accademica del cinema italiano*, Francesco Maselli, 2002, 3 partes de cerca 25' cada uma)

Le immagini e il tempo: Michelangelo Antonioni (Luca Verdone, 2004, 63')

Identificazione di un capolavoro (Alessandro Marengo, 2005, 116') sobre *Cronaca di un amore*
DVD Alan Young Home Video (2005)

Con Michelangelo (Enrica Fico, 2005, 58') MA íntimo, também enquanto compõe os quadros de *Il silenzio a colori*

Antonioni su Antonioni (Carlo di Carlo, 2008, 55')

La Chine. Chung Kuo: le regard imposé (Carlo di Carlo, 2008, 25')

Antonioni sous une umbrella (Damian Pettigrew, Canada, 2015, ?)

Tutto bianco. Il viaggio nei luoghi di Antonioni (Morena Campani, 2015, 53')

Tradução de Anna Berardi

Usei as informações contidas na biografia proposta em Vittorio Giacci, Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico, *Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, Roma-Busto Arsizio 2008, pp. 139–146,* complementado com informações fornecidas pessoalmente por Enrica Fico Antonioni e Elisabetta Antonioni. (A. A.)

Michelangelo Antonioni nasceu no dia 29 de setembro de 1912 em Ferrara, de uma família média burguesa.

O pai Ismaele Carlo, funcionário, nasceu em Bondeno (Ferrara) em 1877 e morreu em Ferrara em 1964; a mãe, Elisabetta Alfonsina Roncaglia, dona de casa, nasceu em Cento (Ferrara) em 1873 e morreu em Ferrara em 1944; o irmão Carlo Alberto, industrial, nasceu em Ferrara em 1910 e morreu em Ferrara em 1999.

A infância e juventude passam felizes e despreocupadas, com festas, jogos de tênis (esporte em que ele se revela um verdadeiro campeão e que ocorre mais de uma vez em seus filmes), peças de teatro estudantis e círculos culturais. Desde a infância mostra um acentuado interesse na música (precoce violinista, fez o seu primeiro concerto público apenas com 9 anos de idade), desenho e pintura (retrata o pai e a mãe, Charlot e Greta Garbo): uma paixão, esta última, que vai durar por toda a vida.

Seus amigos o descrevem como um jovem de tipo anglo-saxão, extremamente elegante e bem-educado, de poucas palavras, mas dotado de *verve*.

Frequentou o Ginnasio, em seguida, por causa das divergências com o diretor da escola, passou três anos no Instituto Técnico e – deixando a casa em Via Cortevecchia 57 em Ferrara – formou-se em 1938 em Economia pela Universidade de Bolonha com uma tese sobre os Problemas de Política Econômica em *"I Promessi Sposi"*.

Ainda antes do cinema, sua paixão juvenil é o teatro. No início dos anos trinta, impulsionado por Angelo Aguiari, é ator, organiza uma companhia de teatro, encena alguns clássicos, constrói cenografias e escreve textos com uma forte propensão para situações de inspiração *Pirandelliana*.

Funda também um círculo literário com o futuro escritor Giorgio Bassani, Lanfranco Caretti e um certo Giuliani. Neste círculo, organizado para superar a apatia e o torpor de uma cidade pequena como Ferrara, é um dos primeiros a ler Ulisses, de James Joyce e a tornar-se interessado nos problemas do formalismo. Entre as paixões literárias deste período incluem-se André Gide e Cesare Pavese.

Durante o último ano de estudos universitários Antonioni começou a publicar criticas, incluindo filmes, artigos e artigos literários no jornal da sua cidade, o "Corriere Padano". O primeiro artigo, de 28 de março de 1935, é *Cinematografo: soggetto e regia*. Em quatro anos de colaboração, ele escreveu mais de 100 críticas, ganhando a confiança de seu diretor, Nello Quilici (pai do documentarista Folco).

Sua primeira ideia como diretor foi filmar um documentário em 16mm em uma instituição psiquiátrica: "Entre amigos, decidimos de fazer um documentário sobre os "loucos", um documentário sobre a verdade. Eu me apresentei ao diretor do asilo em Ferrara. Ele era um homem muito alto e tinha um rosto que, com o passar do tempo, foi se assemelhar cada vez mais ao rosto de seus pacientes. Para me mostrar como sofriam os seus loucos emitia uivos. Concordei com ele em usar verdadeiros esquizofrênicos. Eles eram muito dóceis, muito doces. Os levei no ambiente onde queria filmar e disse para eles o que eu queria fazer. Eles me ouviram com atenção e humildade. No momento de filmar, quando ligamos os projetores, o quarto tornou-se uma desordem infernal: incapazes de suportar a luz, começaram a ficar inquietos, a gritar. Na frente daquela visão terrível era incapaz de conseguir qualquer ordem, e desisti do documentário. Foi nessa cena memorável que começamos a falar, sem saber, do neo-realismo" (Aldo Tassone, I film di Michelangelo Antonioni, Gremese, Roma 1990, p. 12).

Em 1939, houve a mudança. Em Veneza Nello Quilici o apresenta a Vittorio Cini, o novo presidente da Exposição Universal que tinha que ser realizada em Roma em 1942 (e que será cancelada por causa da guerra). Cini lhe oferece uma vaga de trabalho como

um de seus secretários pessoais. Antonioni aceita e se muda para Roma, mas, inadequado para a vida no escritório, logo deixa a posição de secretario para entrar na redação do prestigiado quinzenal "Cinema", de Vittorio Mussolini, filho do Duce. Aqui entra em contato com grandes figuras intelectuais, incluindo Corrado Alvaro, Mario Pannunzio, Arrigo Benedetti, Sandro De Feo, Ennio Flaiano, Mario Soldati, Cesare Zavattini e Roberto Rossellini.

Pilares da revista são Gino Visentini e Francesco Pasinetti, autor da primeira história do cinema italiano e professor no Centro Sperimentale di Cinematografia, que o hospeda em sua casa, dando-lhe a oportunidade de conhecer Letizia Balboni (irmã da esposa de Pasinetti), com a qual irá se casar em 1940 e da qual irá se separar em 1954.

Depois de deixar o quinzenal, Antonioni se inscreve no Centro Sperimentale, apesar de permanecer por apenas três meses. Alistado no exército, serve como militar em Roma por um ano e meio, frequentando o curso de telegrafista.

O serviço militar não constitui um obstáculo na atividade cinematográfica. Entre 1941 e 1943 colaborou no roteiro de *Un pilota ritorna* de Rossellini, escreve um próprio projeto, *La casa sul mare* e, entre uma licença e a outra, trabalha como roteirista e assistente do diretor em *I due Foscari* di Enrico Fulchignoni onde, graças ao operador Ubaldo Arata, aprende sobre objetivos e focais. Como responsável da Scalera Film foi enviado a França como assistente de Marcel Carné em *Les visiteurs du soir*, uma coprodução ítalo-francesa.

É nesta última ocasião que ele conhece Henri Matisse e lê L'étranger (1942) de Albert Camus, livro que analisa, por primeiro na Itália, em "The Cosmopolitan".

Em 1943, com o apoio do Istituto Luce, Antonioni filma o curta-metragem *Gente del Po*, inspirado por seu artigo de 1939, *Per un film sul fiume Po*.

Do outro lado do rio Luchino Visconti está filmando sua primeira longa-metragem, *Ossessione*. Em 8 de setembro de 1943, com o agravamento da guerra, deve parar a montagem, que será retomada apenas em 1947.

Para evitar ser preso como desertor, como não aderente oficial à República Social, Antonioni se refugiou primeiro na casa do futuro diretor Antonio Pietrangeli, em seguida, na casa de Pasinetti onde ele se reuniu com seu amigo de infância Giorgio Bassani.

Enquanto se aguarda a chegada dos Aliados, Antonioni ganha a vida como tradutor: *Atala* (1801) de François-René de Chateaubriand, *Monsieur Zéro* (1936) de Paul Morand, *La porte* étroite (1909) de Gide. Em seguida participa ao script de dois projetos não realizados para Luchino Visconti.

Entre 1945 e 1949 voltou a escrever para o cinema "Film d'Oggi", "La Fiera Letteraria", "Film Rivista" (esses comentários, juntamente com os do "Corriere Padano" estão agora reunidos em Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi (eds.), Sul cinema, Marsilio, Venezia 2004).

Em 1950 debuta no longa-metragem *Crimes da Alma* (Cronaca di un amore), que é rejeitado em um concurso do Festival de Veneza. Apesar da aclamação da crítica, o sucesso público e internacional virá apenas 10 anos mais tarde com *L'avventura*, apesar da má recepção do público no Festival de Cannes, imediatamente contrastada através de uma carta dos cineastas italianos assinada por primeiro por Rossellini.

Em 1957, durante a dublagem de *O grito* (Il grido), ele conhece Monica Vitti (que dubla Dorian Gray) e a encaminha em seu breve parêntese teatral. Monica Vitti se torna sua companheira e musa nos anos seguintes.

Depois de *L'avventura* cresce seu sucesso internacional de crítica e público. Entre 1966 e 1977 filma no exterior.

No primeiro destes filmes, Blowup, conhece Clare People, que se tornaria sua companheira e colaboradora nos anos seguintes.

Em janeiro de 1972, introduzido por um amigo em comum, o pintor Eugenio Carmi, Antonioni conhece Enrica Fico, que se tornou sua companheira e colaboradora e se casaram em Roma em 30 de outubro de 1986.

Em 1980, ele retorna a Itália para filmar *Il Misterio di Oberwald*, um dos primeiros filmes feitos em eletrônica.

Em setembro de 1983 ele recebeu o prémio de carreira da Bienal de Veneza, e no mesmo ano se apresenta como pintor.

Em dezembro de 1985, ele sofreu um derrame que tira sua fala e, em parte, a mobilidade. Mas continua se comunicando com gestos, desenhos e imagens. Mantem sua energia física e mental que lhe permite, dirigir *Além das nuvens* (Par-delà les nuages), *Lo sguardo di Michelangelo* e *Il filo pericoloso delle cose*. Ele trabalha até o final: o seu último desenho é de 15 dias antes de sua morte.

Em 1995 foi inaugurada no Palazzo dei Diamanti em Ferrara o Museo Antonioni. Em 2011, novamente em Ferrara, em Horti Della Fasanara (http://www.hortidellafasanara.com/?lang=it), com o arquivo depositado no Palazzo Massari incluindo documentos, fotos, etc. coletados e preservados por seu irmão, sua filha e outros, foi fundada, por Elisabetta Antonioni, filha do irmão mais velho Carlo Alberto, a *Associazione Michelangelo Antonioni*, cuja Elisabetta é presidente.

Ele morreu (serenamente de velhice) em sua casa romana na Via Vincenzo Tiberio 18 na collina Fleming na noite de 30 de julho de 2007, com quase 95 anos. Não deixa filhos. É enterrado com seus pais e irmão na Certosa di Ferrara.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ANTONIONI

Adriano Aprà

Tradução de Anna Berardi

Para esta bibliografia usei aquela de Vittorio Giacci no seu Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Associazione B.A. Film Factory/ B.A. Film Festival, Roma-Busto Arsizio 2008. Os livros italianos traduzidos em outras línguas e os livros estrangeiros traduzidos em italiano estão listados no item relativo a edição original. Os itens estão em ordem cronológica. Não foram levadas em conta as brochuras.

Foram incluídos assuntos e roteiros publicados em revistas e vem especificado, nos casos em que se tem a possibilidade de ver o original, se é o roteiro de processamento ("script") ou do "découpage" (transcrição dos diálogos do filme com a subdivisão em cena e com ou sem subdivisão em quadraturas). Assuntos e roteiros de filmes não realizados (exceto I film nel cassetto), livros de teatro e catálogos de exposições estão listados em filmografia sob os itens relativos, incluindo as eventuais traduções. MA indica a abreviação para Michelangelo Antonioni.

ASSUNTOS E ROTEIROS

Elio Bartolini (ed.), Il grido, Cappelli, Bologna 1957 (découpage)

Tommaso Chiaretti (ed.), L'avventura, Cappelli, Bologna 1960, II ed. 1977 (tr. fr., "L'Avventura" de Michelangelo Antonioni, Buchet-Chastel, Paris 1961) (découpage)

La nuit, Buchet-Castel, Paris 1961

John Francis Lane (ed.), L'eclisse, Cappelli, Bologna 1962 (découpage, com indicação de cenas previstas no roteiro e não filmadas ou não montadas)

Screenplays ("Il grido", "L'avventura", "La notte", "L'eclisse"), Orion Press, New York 1963

MA, Screenplays, Souvenir Press, London 1964

Carlo di Carlo (ed.), Il deserto rosso, Cappelli, Bologna 1964 (découpage)

"Le désert rouge", "L'Avant-Scène Cinéma", n. 49, 1-6-1965 (découpage)

MA, Seis filmes ("Le amiche", "il grido", "L'avventura", "La notte", "L'eclisse", "Deserto rosso" [sic]), Einaudi, Torino 1964 (Le amiche: roteiro; Il grido: como Bartolini; L'avventura: roteiro; "La notte": découpage; L'eclisse: como Lane; Il deserto rosso: como di Carlo)

MA, "Blow-up", Einaudi, Torino 1967 (découpage)

Robert Hughes (ed.), "L'avventura", a Film by Michelangelo Antonioni, Grove Press, New York 1969

Zabriskie Point, Cappelli, Bologna 1970 (découpage)

"Blow-Up", a Film by Michelangelo Antonioni, Lorrimer, London 1971 (découpage, com notas sobre as diferenças com o roteiro)

MA, "L'avventura", "Il grido", "La notte", "L'eclisse", Penguin, London 1971

Carlo di Carlo (ed.), Il primo Antonioni. I cortometraggi ["Gente del Po", "N. U.", "L'amorosa menzogna", "Superstizione", "Cronaca di un amore", "I vinti", La signora senza camelie", "Tentato suicidio", Cappelli, Bologna 1973 (découpage)

Lorenzo Cuccu (ed.), Chung kuo. Cina, Einaudi, Torino 1974 (découpage)

Carlo di Carlo, Professione: reporter [The Passenger], Cappelli, Bologna 1975 (découpage)

Mark Peploe, Peter Wollen, MA, Michelangelo Antonioni's "The Passenger", GROVE PRESS, New York 1975 (roteiro)

Gianni Massironi (ed.), Il mistero di Oberwald, ERI, Torino 1981 (découpage da v. cin.)

"Suicide manqué", "L'Avant-Scène Cinéma", n. 289–290, 1-6-1982 (découpage)

Aldo Tassone (ed.), Identificazione di una donna, Einaudi, Torino 1983 (découpage)

Seymour Chatman, Guido Fink (eds.), "L'avventura", Rutgers University Press, New Brunswick-London 1989

"L'éclipse", "L'Avant-Scène Cinéma", n. 419, fevereiro de 1993 (découpage)

MA, "Blow-up", "Las amigas", "El grito", "La aventura", Alianza Editorial, Madrid 1994

"La nuit", "L'Avant-Scène Cinéma", n. 446, novembro 1995 (découpage)

David Bruni (ed.), "Vertigine", em Lino Micciché (ed.), Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio, Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Roma-Torino 1995 (découpage)
MA, I film nel cassetto, editado por Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1995 (tr. ing., Unfinished business : screenplays, scenarios and ideas, Marsilio Publishers, New York 1998; tr. esp. de Carolina del Olmo e César Rendueles, Las peliculas del cajón, Abada Editores, Madrid 2004; tr. fr., Scénarios non réalisés, Images Modernes, Paris 2008) (projetos não realizados)
"Par-delà les nuages", "L'Avant-Scène Cinéma ", n. 449, fevereiro de 1996 (découpage)

LIVROS DE MICHELANGELO ANTONIONI

MA, Quel bowling sul Tevere, Einaudi, Torino 1983, II ed. 1995 (tr. ing., That Bowling Alley on the Tiber. Tales of a Director, Oxford University Press, London 1987; tr. fr. di Sibylle Zabriew, Ce bowling sur le Tibre, Images Modernes, Paris 2003)
MA, Rien que des mensonges, J.C. Lattès, Paris 1985
MA, A volte si fissa un punto, Il Girasole, Valverde (Catania) 1992
MA, Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994 (tr. esp. e ing., Para mi, hacer una pelicula es vivir/For Me, Making a Movie is Live, Paidos Iberica Ediciones, Barcelona 2002; tr. ing., Michelangelo Antonioni, the Architecture of Vision: Writings and Interviews, Marsilio Publishers, New York 1996, II ed. University of Chicago Press, Chicago 2007)
Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi (eds.), MA, The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema, Marsilio Publishers, New York 1996
MA, Comincio a capire, Il Girasole, Valverde (Catania) 2000 (tr. fr., Je commence à comprendre, prefazione di Enrica [Fico] Antonioni, Arlea, Paris 2014)
MA, L'albero della vita, Roma 2003 (catálogo de pinturas)
MA, Écrits, Images Modernes, Paris 2003
MA, Sul cinema, Marsilio, Venezia 2004 (escritos sobre o cinema de outros)
Bert Cardullo (ed.), Michelangelo Antonioni: Interviews, University Press of Mississippi, Jackson (Mississippi) 2008
MA, Chronik einer Liebe, die es nie gab: Erzählungen, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2012
MA, The "Playboy" Interview, Playboy, Chicago 2012 (Kindle)

LIVROS SOBRE MICHELANGELO ANTONIONI EM ITALIANO

Fabio Carpi, Michelangelo Antonioni, Guanda, Parma 1958
Tino Ranieri, Michelangelo Antonioni, CUC Centro Universitario Cinematografico, Trieste 1958
Carlo di Carlo, Michelangelo Antonioni, Ed. di Bianco e Mero, Roma 1964 (bibliografia comentada)
Aldo Bernardini, Michelangelo Antonioni. Da "Gente del Po" a "Blow up", Edizioni i "7", Milano 1967
Pio Baldelli, Cinema dell'ambiguità (Bergman, Antonioni), Samonà e Savelli, Roma 1969 (O capitulo sobre MA é intitulado a Antonioni tra romanzo e cinema)
Gian Piero Brunetta, Forma e parola nel cinema: il muto, Pasolini, Antonioni, Liviana, Padova 1970
Anna Maria Giacomelli, Crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e Antonioni, Edizioni Paoline, Alba (Cuneo) 1972
Lorenzo Cuccu, La visione come problema. Forme e svolgimento nel cinema di Antonioni, Bulzoni, Roma 1973
Piero Mechini, Roberto Salvadori (eds.), Rossellini, Antonioni, Buñuel, MarsilioPadova-Venezia 1973
Fernando Trebbi, Il testo e lo sguardo. Antitesi, circolarità, incrociamento in "professione. reporter": saggi su Michelangelo Antonioni, Patron, Bologna 1976
Giorgio Tinazzi, Michelangelo Antonioni, La Nuova Italia (Il Castoro del Cinema n. 1), Firenze 1976, II ed. Il Castoro Cinema, Milano 1989, III ed., 2002 (tr. esp. de Natalia Infante Escudero, Ediciones Mensajero, Bilbao 2005)
Giovanna Grignaffini (ed.), Michelangelo Antonioni. Il volto della solitudine, Comune di Riccione, Riccione (Rimini) 1979
Lauro Galtarossa, Remo Pagliarini (eds.), Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore, Comuna di Ferrara, Ferrara 1982
Aa.Vv., Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore, Pratiche, Parma 1983
Giorgio Tinazzi (ed.), Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore. Forme e racconto nel cinema di Antonioni, vol. II, Pratiche, Parma 1985
Michele Mancini, Giuseppe Perrella (eds.), Michelangelo Antonioni: architetture della visione, 2 voll., Coneditor, Roma 1986 (testo também em ingles)
Stefania Pertoldi, Il mito del viaggio in "Easy Rider" e "Zabriskie Point". Itinerario storico, sociale, culturale attraverso i temi della fuga materiale e della fuga interiore negli Stati Uniti d'America, Campanotto, Udine 1987
Guido Aristarco, Su Antonioni. Materiali per un'analisi critica, La Zattera di Babele, Roma 1988 (contém tamém ensaios de outros)
Lorenzo Cuccu, Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi, ETS, Pisa 1990, II ed. 1997
Nicola Ranieri, Amor vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni, Metis, Chieti 1990
Aldo Tassone, I film di Michelangelo Antonioni, Gremese, Roma 1990 (tr. fr.: Antonioni, Flammarion, Paris 1995; ed. aumentada, tr. di Caecilia Pieri, Flammarion, Paris 2007)

Roberto Zemignan (ed.), Il tempo dello sguardo, Comune di Padova-Assessorato alla Cultura, Padova 1991
Cinzia De Stefano, Antonioni minore, Università degli Studi della Calabria, Cosenza 1993
Saverio Zumbo, Antonino. Lo spazio dell'immagine, Ripostes, Roma 1995
Aa.Vv., Maschile e femminile nel cinema di Michelangelo Antonioni, Atti del Covegno, Comune di Chiavari, Chiavari (Genova) 1996
Carlo di Carlo (ed.), "Professione: reporter", L'Unità, Roma 1996
Alberto Achilli, Alberto Boschi, Gianfranco Casadio (eds.), Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni, Longo, Ravenna 1999
David Gianetti, Invito al cinema di Antonioni, Mursia, Milano 1999
Vittorio Giacci (ed.), "L'avventura", ovvero l'isola che c'è, Edizioni del Centro Studi, Lipari 2000
Aa.Vv., Una poesia per Michelangelo, Il Girasole, Valverde (Catania) 2002 (breves escritos e poesias de conhecidos cineastas e não em honra de MA)
Maria Orsini (ed.), Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943–1995: un'antologia, Bulzoni, Roma 2002
Saverio Zumbo, Al di là delle immagini. Michelangelo Antonioni, Falsopiano, Alessandria 2002
Tullio Kezich, Alessandra Levantesi (eds.), "Cronaca di un amore". Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Roma-Torino 2004
Debora Farina, Eros Is Sick. Il cinema di Michelangelo Antonioni, Cinetecnica, Bologna 2005
Gianpiero Ganeri, Michelangelo Antonioni e il suo cinema, Laboratorio Sperimentale Giovanni Lo Sardo, Paola (Cosenza) 2005
Claudia Triolo, La musica nel cinema di Michelangelo Antonioni, IULM, Milano 2006
Nino Genovese (ed.), Omaggio a Michelangelo Antonioni. Messina nella sua "Avventura", DAF, Messina 2007
Aa.Vv., Michelangelo Antonioni, Regione Emilia Romagna-Falsopiano, Bologna-Alessandria 2007
Paolo Bertetto (ed.), Come i grandi registi dirigono gli attori: Michelangelo Antonioni, Minimum Fax, Roma 2007
Vittorio Giacci, Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, Busto Arsizio (Varese) 2008
Federico Vitella, Michelangelo Antonioni. "L'avventura", Lindau, Torino 2010
V. Mainoldi, M. Guidoni (eds.), "Blow up". Antonioni, il beat e la swinging London, Auditorium, Assago (Milano) 2013

LIVROS SOBRE MICHELANGELO ANTONIONI EM FRANCÊS

Henri Agel, Michelangelo Antonioni, Editions Universitaires, Paris 1959
Pierre Leprohon, Michelangelo Antonioni, Seghers, Paris 1963
Roger Tailleur, Paul-Louis Thirard, Michelangelo Antonioni, Ed. Universitaires, Paris 1963
Miichel Estève (ed.), Michelangelo Antonioni: l'homme et l'objet, Minard ("Études cinématographiques"), Paris 1964
Annie Goldmann, Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet, Anthropos, Paris 1971
Carlo di Carlo (ed.), Michelangelo Antonioni 1942–1965, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma 1987 (antologia della critica)
Lorenzo Cuccu (ed.), Michelangelo Antonioni 1966–1984, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma 1988 (antologia della critica)
Carlo di Carlo (ed.), Cher Antonioni…, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1988 (tr. it., Caro Antonioni…, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1988) (catalogo con vari saggi, fra cui Cher Antonioni… di Roland Barthes, in occasione di una retrospettiva)
Aa.Vv., Cher Antonioni… 1988–1989, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma s. d. (ma 1989)
Joëlle Mayet Giaume, Michelangelo Antonioni le fil intérieur, Yellow Now, Crisnée (Belgio) 1990
Renzo Renzi, Album Antonioni: une biographie impossible, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma 1990 (ed. it., Michelangelo Antonioni: una biografia impossibile, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1992)
René Prédal, Michelangelo Antonioni ou la vigilence du désir, Ed. du Cerf, Paris 1991
Giorgio Tinazzi (ed.), Ecrits 1936–1985, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, Roma 1991
Carlo di Carlo, Giorgio Tinazzi, Entretiens et inédits 1950–1985, Cinecittà International, Roma 1992 (interviste, soggetti inediti e bibliografia delle interviste)
Carlo di Carlo, Les images d'Antonioni, Cinecittà International, Roma 1992 (antologia di fotogrammi con premessa di Roland Barthes, Caro Antonioni…)
Aa.Vv., Cher Antonioni, Promédition, Genève 1993
Francis Vanoye, "Profession Reporter": Michelangelo Antonioni, Nathan, Paris 1993
Gérard Pangon, Pascal Mérigeau, Antonioni, Fellini, Arte, Paris 1997
Céline Scemama-Heard, Antonioni: le désert figuré, L'Harmattan, Paris 1998
José Moure, Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'evidement, L'Harmattan, Paris 2001
Samira Makhmalbaf, Michelangelo Antonioni, mémoirse de cinéphile/ Film Lover's Memory, Fiches de Cinéma, Versailles 2004 (anche in inglese)
Sandro Bernardi, Antonioni personnage paysage, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2006

Stig Björkman, Michelangelo Antonioni, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 2008
Alain Bonfand, Le cinéma de Michelangelo Antonioni, Images Modernes, Paris 2008
Alain Robbe-Grillet, La forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni, Les Editions de Minuit, Paris 2009
Pierre Sorlin, "L'avventura", Michelangelo Antonioni, Aléas, Lyon 2010
Thierry Roche, "Blow up": un regard anthropologique: affleurer la surface du monde, Yellow Now, Cisnée (Belgio) 2010
José Moure, Thierry Roche (eds.), Michelangelo Antonioni: anthropologue de formes urbaines, Riveneuve, Paris 2015

LIVROS SOBRE MICHELANGELO ANTONIONI EM INGLÊS

Ian Cameron, Antonioni, Movie Magazine, London 1963 (poi, con Robin Wood, Studio Vista, London 1970, poi Praeger, New York 1971)
Philip Strick, Antonioni, Motion Publicatios, Loughton (London) 1963
Peter Cowie, Antonioni, Bergman, Resnais, The Tantivy Press, London 1963
George Amberg (ed.), "L'avventura": a Film by Michelangelo Antonioni, Grove Press, New York 1969
Roy Huss, Focus on "Blow-up", Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey) 1971
Robert Joseph Lyons, Michelangelo Antonioni's Neo-realism. A World View (Dissertations on Film), Arno Press, New York 1976
Ned Rifkin, Antonioni's Visual Language, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1982
Seymour Chatman, Antonioni, or, the Surface of the World, University of California Press, Berkeley –Los Angeles 1985
Ted Perry, Rene Prieto, Michelangelo Antonioni: a Guide to References and Resources, G.K. Hall, Boston 1986 (bibliografia comentada)
Millicent Marcus, Antonioni's "Red Desert": Abstraction as the Guiding Idea, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1986
Sam Rhodie, Antonioni, British Film Institute, London 1990
William Arrowsmith, Ted Perry, Antonioni: the Poet of Images, Oxford University Press, New York 1995
Geoffrey Nowell-Smith, "L'avventura", British Film Institute, London 1997
Peter Brunette, The Films of Michelangelo Antonioni, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1998
Frank Peter Tomasulo, Michelangelo Antonioni, Twayne, Woodbridge (Connecticut) 1999
Seymour Chatman, Paul Duncan (eds.), Michelangelo Antonioni. The Complete Films, Taschen, Köln-London 2004, II ed. Michelangelo Antonioni: the Investigation 1912–2007, Taschen, Köln-London 2008 (tr. it. di Francesca Del Moro, Michelangelo Antonioni. Tutti i film, Taschen, Köln 2004; tr. fr., Michelangelo Antonioni. L'investigation, Taschen, Köln 2004; tr. sp., Michelangelo Antonioni. Filmografia completa, Taschen, Köln 2004)
Murray Pomerance, Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflexions on Cinema, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2011
Laura Rascaroli, John David Rhodes (eds.), Antonioni: Centenary Essays, British Film Institute, London 2011
Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome, John McBrewster (eds.), "L'avventura": Michelangelo Antonioni, Monica Vitti, "La notte", "Eclipse" (1962 Film), Gabriele Ferzetti, Alphascript Publishing, Berkeley (San Francisco) 2011
Susanne Schwartz, Cold Buildings - Cold Hearts: the Use of Milan to Represent Alienation through Modernity in Michelangelo Antonioni's "La notte", Grin Publishing, München 2013
Jesse Russell, Michelangelo Antonioni (Book on Demand Pod)

LIVROS SOBRE MICHELANGELO ANTONIONI EM ALEMÃO

Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (eds.), Michelangelo Antonioni, Carl Hanser Verlag, München 1984
Wim Wenders, Die Zeit mit Antonioni. Chronik eines Films, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1995 (tr. it. de Silvia Bortoli, Il tempo con Antonioni. Cronaca di un film, Socrates, Roma 1995; tr. fr. Avec Michelangelo Antonioni. Chronique d'un film, L'Arche, Paris 1997; tr. ing. di Michael Hofmann, My Time with Antonioni, Faber and Faber, London 2000) (diário de processamento de Par-delà les nuages, com fotografias de Wim e Donata Wenders)
Christian Ahrens, Michelangelo Antonionis Filmes und der Manierismus, Diplomarbeiten Agentur, Hamburg 1996
Uwe Müller, Der intime Realismus des Michelangelo Antonioni, Books on Demand, 2004
Tina Hedwig Kaiser, Flaneure im Film: "La notte" und "L'eclisse" von Michelangelo Antonioni, Tectum Verlag, Marburg (Hessen) 2007
Viktor Gasic, Das Italienische Kino. Michelangelo Antonionis "Blow up": eine Filmanalyse unter Berücksichtigung der philosophischen Motive, Grin Verlag, München 2010
Jörn Glasenapp (ed.), Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne, Wilhelm Fink, München 2012
Anna Katharina Eißel, Filmanalyse von Michelangelo Antonionis "Blow-Up", Grin Verlag, München 2013
Florian Steinacker, Täuschend/Echt. Das Motiv der Konstruktion und Dekonstruktion in Michelangelo Antonionis "Blow-Up", Grin Verlag, München 2013
Florian Lehmann, Realität und Imagination: Photographie in W.G. Sebalds "Austerlitz" und Michelangelo Antonionis "Blow-Up", University of Bamberg Press, Bamberg (Bayern) 2013

Walter Moser, Klaus Albrecht Schroder (eds.), "Blow-Up": Antonioni's Classic Film and Photography, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2014
Mathias Bauer, Rada Bieberstein, Michelangelo Antonioni: Bild, Projektion, Wirklichkeit, Edition Text + Kritik, München 2015

LIVROS SOBRE MICHELANGELO ANTONIONI EM ESPANHOL

Núria Bou, Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni, Biblioteca Nueva, Madrid 2002
Domènec Font, Michelangelo Antonioni, Cátedra, Madrid 2003
Aa.Vv., Michelangelo Antonioni. La enfermedad de las ciudades, Cuadernos del Aula de Cine y Arquitectura de la ETSAM, Madrid 2005
Aa.Vv., Michelangelo Antonioni y Las montañas encantadas. La intuición del hielo, Maia Ediciones, Madrid 2010 (não somente sobre pinturas)
Carlo di Carlo (ed.), Michelangelo Antonioni, documentalista, DA-Zinebi 52, Barcelona-Bilbao 2010

LIVROS MICHELANGELO ANTONIONI EM OUTROS IDIOMAS

Ljubomír Oliva, Michelangelo Antonioni, őeskoslovenský filmový ústav, Praha 1984 (em ceko)
Artun Yeres, Bir Michelangelo Antonioni kitabi, Es Yayinlari, Ümraniye (Istambul) 2006 (em turco)
Jan Kratochvil, Michelangelo Antonioni, povrch každodennosti, Masarykova Univerzita, Brno 2010 (em ceko)

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTO ESPECIAL
Enrica Fico Antonioni
Adriano Aprà

AGRADECIMENTOS
Cine Clube Delas
Charles Pessanha
Coletivo Elviras
Elina Pessanha
Elizabeth Thompson
Giovanni Maria Ponta di Colnago
João Luiz Vieira
Hernani Heffner
Mariana Mansur
Paula Gaitán
Rafael de Luna
Renato Acha
Ruy Gardnier

AGRADECIMENTOS ÀS INSTITUIÇÕES
Instituto Italiano di Cultura Rio de Janeiro
Cinecittà Luce

O conteúdo contido nesse publicação é de total responsabilidade da Produção do projeto.

As imagens publicadas neste catálogo têm como detentoras as seguintes produtoras/distribuidoras: Park Circus, Tamasa, Festival Agency, Gaumont, Surffilm, Movietime e Roissy. A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.

CRÉDITOS FINAIS

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

CORREALIZAÇÃO
SESC SÃO PAULO

PRODUÇÃO
Voa Comunicação e Cultura

APOIO
Instituto Italiano di Cultura Rio de Janeiro

CURADORIA
Paulo Ricardo G. de Almeida

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
José de Aguiar e Marina Fonte Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA
José de Aguiar e Marina Fonte Pessanha

PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS
Fábio Savino

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA
Anele Rodrigues e Rafael Bezerra

PRODUÇÃO LOCAL
Eduardo Reginato (RJ), Renata Costa (SP), Daniela Marinho e Nana Baptista (DF)

IDENTIDADE VISUAL
Guilherme Gerais, Marcus Bellaver e Pablo Blanco

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
Casarini Produções

REVISÃO DE CÓPIAS
Caroline Nascimento

CÓPIAS E REPRODUÇÕES
Eduardo Reginato

DEBATEDORES
João Carlos Rodrigues e Ana Beatriz Antunes Gomes (RJ), Flávia Guerra e Fernando Oriente (SP), João Lanari Bo e Mike Peixoto (DF)

TRÁFEGO DE CÓPIAS INTERNACIONAIS E LIBERAÇÃO ALFANDEGÁRIA
Instituto Italiano de Cultura Rio de Janeiro

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL
Airtime Transportes

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Cláudia Oliveira (RJ), Objeto Sim (DF) e Karina Almeida (SP)

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO E IDEALIZAÇÃO
Adriano Aprà

PRODUÇÃO GRÁFICA
José de Aguiar e Marina Pessanha

TRADUTORES
Alex Calheiros, Aline Leal, Ana Moraes, Anna Berardi, Diana Margaret Barnsley, José Luis Gesteira, Julio Bezerra e Pedro Heise

REVISÃO
Ana Moraes e Manuela Medeiros

PROJETO GRÁFICO
Guilherme Gerais, Marcus Bellaver e Pablo Blanco

SESC — SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
Abram Szajman
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES
TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula
COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini
ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina
ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Sérgio José Battistelli

GERENTES
AÇÃO CULTURAL Rosana Paulo da Cunha ADJUNTA Kelly Adriano de Oliveira
ARTES GRÁFICAS Hélcio Magalhães ADJUNTA Karina C. L. Musumeci ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO Marta Colabone ADJUNTO Iã Paulo Ribeiro DIFUSÃO E PROMOÇÃO Marcos Carvalho ADJUNTO Fernando Fialho CINESESC Gilson Packer ADJUNTA Simone Yunes

AVENTURA ANTONIONI

CCBB SÃO PAULO
26 de abril a 22 maio de 2017

CCBB RIO DE JANEIRO
26 de abril a 22 de maio de 2017

CCBB BRASÍLIA
3 a 29 de maio de 2017

SESC SÃO PAULO
11 a 17 de maio de 2017

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)

A923

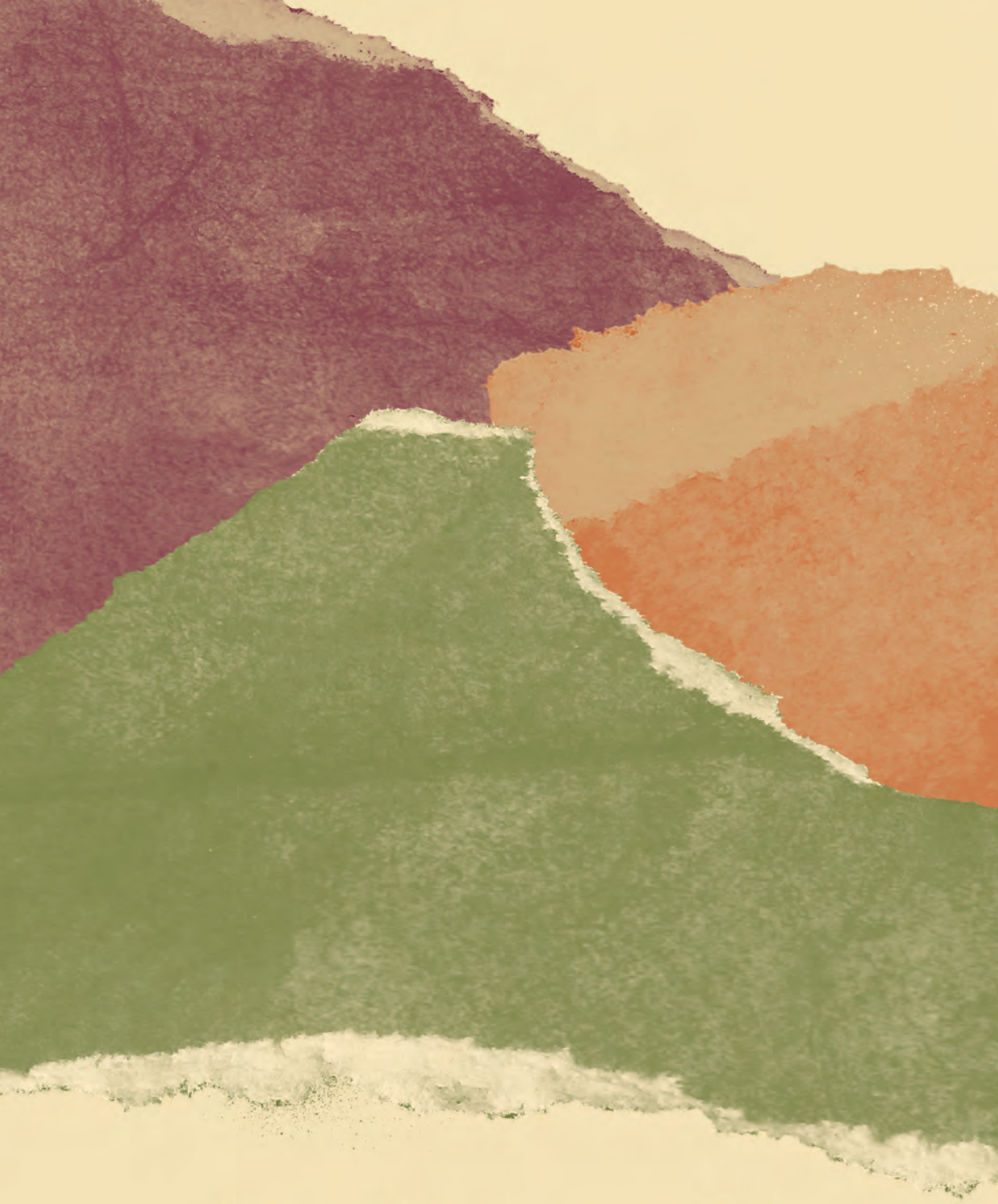
Aventura Antonioni/
Organização idealização de Adriano Aprá.
– Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil;
Ministério da Cultura; Voa!, 2017.
720 p. : il.: color ; 22 cm.

Inclui bibliografia, filmografia, ficha técnica e
sinopse dos filmes apresentados.
Vários autores.

ISBN 978-85-67153-02-5

1. Cineastas 2. Antonioni, Michelangelo
3. Cinema – História – Crítica 4. Cinema – Itália
5. Mostra – Rio de Janeiro I. Aprá, Adriano II. Título

CDU 791 FIAF F81antonioni
CDD 791.4302



Apoio

Produção

Realização