

Dossiê Cinema e Audiovisual

tríade
comunicação, cultura e mídia

O cinema de Michelangelo Antonioni, ou: paisagens para pensamentos *Michelangelo antonione's cinema, or: landscapes for thoughts*

Mônica Toledo da Silva

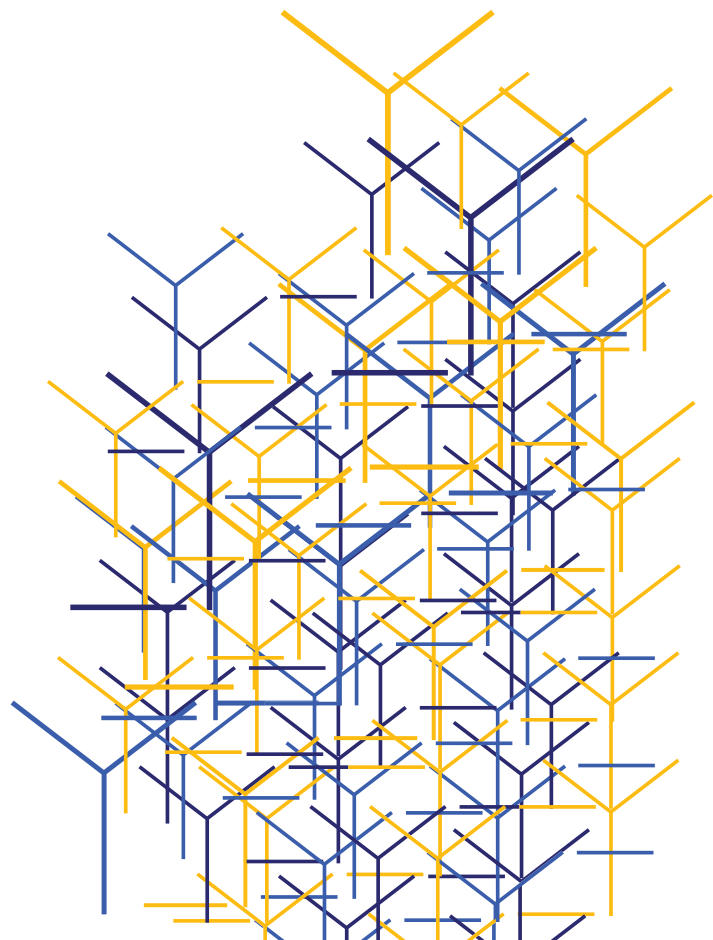
Pós-Doutora pelo departamento de comunicação social da FAFICH (UFMG). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC. Artista pesquisadora do corpo no cinema e performances audiovisuais. São Paulo, SP, Brasil. E-mail: monica1605@gmail.com

Resumo: A estrela de Antonioni Monica Vitti protagoniza três de seus filmes acerca da incomunicação – A aventura, O eclipse, O deserto vermelho. O diretor italiano é comentado a partir de conceitos de Noel Carroll, Noel Burch e Jean-Paul Sartre, cada qual com uma contribuição singular aos estudos do corpo no cinema e que, nos filmes abordados, ajudam a compor mapas de emoções e as paisagens para pensamentos tão caros à linguagem estética moderna única de Antonioni.

Palavras-chave: Cinema. Michelangelo Antonioni. Corpo.

Abstract: The star of Antonioni Monica Vitti starred in three of his films about the lack of communication – Adventure, The Eclipse, The Red Desert. The Italian director is commented from concepts Noel Carroll, Noel Burch and Jean-Paul Sartre, each with a singular contribution to the study of the body on film and that the films discussed help compose maps of emotions and landscapes to thoughts so dear to unique modern aesthetic of Antonioni's language.

Keywords: Cinema. Michelangelo Antonioni. Body.



Toda ação tem sua duração própria, como seu lugar particular;
aplicar a mesma medida de tempo a tudo é mutilar homens e coisas.
Cromwell¹

As imagens em movimento habitam um complexo campo discursivo em nossa sociedade e cultura. O cinema expõe o paradoxo entre o eterno e o fugaz. Cada expressão visual e sonora gera uma informação, ou é um signo audiovisual. O cinema nasce do corpo e de seus discursos: o corpo abriga histórias sem fim; vindo da dramaturgia, este personagem cinematográfico é embebido de gestos, emoções e narrativas próprias que vão somar-se a outras deste suporte.

As narrativas corpóreas são embebidas de cultura, memória, imaginação e discursos particulares. Os conteúdos sonoros e visuais do corpo somam-se aos recursos da câmera, do cenário, da montagem, da palavra, da música, fotografia, do teatro e pintura, e de diversos meios de representação de uma narrativa em imagens-movimento, do personagem ao universo do próprio autor, para a criação de narrativas sempre exclusivas. A representação de uma memória, um estado de loucura, a própria realidade, são também fluidas. O discurso não linear permeia uma emoção, um sentimento ou uma situação do corpo. Como criar um código estável para esta matéria nada palpável? Por isso a ideia de um cinema² do corpo vivo.

As imagens que temos, que criamos, que lembramos, são produzidas no corpo em movimento; proponho analisar a construção deste olhar, contextualizado neste corpo, que promove novas visualidades no contexto audiovisual. Um corpo e o ambiente se contaminam gerando ações, reações, e produzindo novos sentidos no contexto, em cena. A ação provoca uma alteração significativa no conjunto da cena e gera um novo sentido, não é apenas o deslocamento ou ato físico em si. O corpo em movimento no cinema potencializa suas possibilidades criativas.

Temos também um universo de sequências de ações que se passam no corpo, imaginadas e, portanto, fora do eixo temporal. Nosso corpo é nesse sentido análogo a este ambiente de infinitas possibilidades de criação de sentido: o material bruto do filme. O chamado “material bruto” refere-se ao que é captado pela câmera – antes da edição,

¹ Prefácio de *Do grotesco e do sublime*, Victor Hugo, 2004, p. 49.

² O cinema do corpo não se refere a uma época histórica, nem está localizado geograficamente numa determinada região, nem a algum momento específico da arte, e sim a uma forma de realização. Por isso autores de épocas diferentes (como os dos anos 1920, 60 e 2000), de movimentos distintos (como a *nouvelle vague* e o surrealismo) e de lugares variados (europeus e asiáticos) são todos passíveis de realizar obras que comunicam estados do corpo como opção estética e exercício de linguagem. Igualmente, não se pode dizer que toda obra audiovisual de tais épocas históricas, locais e momentos artísticos são cinemas do corpo.

momento no qual selecionamos as melhores sequências e imagens captadas para determinado propósito. Este material é muito rico, pois contém infinitas possibilidades de combinação de cenas e criações de sentido – ele é todo o material disponível. O montador/diretor/ autor irá compor e organizar a estrutura do filme, que, dessa forma finalizada, torna-se visível (exibido). Um filme é construído como uma imagem do corpo: é experienciado, imaginado, manipulado. A edição incorpora a força da e-moção num espetáculo kinestésico que cria um ambiente próprio do corpo e do filme (BRUNO, 2002, p. 25)³.

A imagem-movimento continuamente reinventa lugares como ambientes narrativos (places as sites). A absorção do sujeito ou objeto na narrativa espacial envolve transformações embodied; cinema e arquitetura (no âmbito da pesquisa da autora) proveriam ambientes biográficos; vive-se o filme como se vive o espaço onde se habita, como uma passagem diária, tangível. São ambientes constantemente reinventados pelo corpo vivo, e sediam interações táteis. (BRUNO, 2002, p. 66)

A pesquisadora italiana Giuliana Bruno sugere que um filme cria composições de espacialidade transformando um lugar em paisagem, e que os lugares dão forma aos filmes, que imprimem sua marca no modo como navegamos no espaço (urbano, doméstico, afetivo), emotivamente e cognitivamente. (BRUNO, 2002, p. 20) Neste seu livro “Atlas da emoção” a autora exemplifica o que chama de landscape portraits com obras de Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Win Wenders e Andrei Tarkovski, nas quais os diretores abusam de paisagens para compor narrativas subjetivas e explorar situações em ambientes compostos organicamente, que compactuam e alimentam as construções de discurso e de sentido.

Em sua série de filmes sobre a incomunicação, Antonioni inclui “A noite” (La notte, 1961), “O eclipse” (L’eclipse, 1962), “A aventura” (L’avventura, 1960) e “O grito” (Il grido, Michelangelo Antonioni, 1957), este último aborda o ponto de vista masculino, num exemplo raro da filmografia do diretor. Trata-se de um homem, Aldo (Steve Cochran), que é abandonado por sua esposa e mais tarde pela amante. Os motivos não são tão claros – quer dizer, não são oralmente comunicados ao espectador. Trata-se mais de uma situação, na qual o personagem se encontra, de abandono, de enfrentamento de um destino nada certo. Aldo se encontra expulso de casa pela esposa, e parte com sua pequena mala a pé por cenários devastadores, que expressam seu estado de espírito: pântanos, árvores secas, terrenos acinzentados. Uma bruma que oculta passantes de lugarejos abandonados à própria sorte em

³ É na emoção cartográfica, onde a imagem-movimento é ativada, que é possível retrabalhar nosso próprio mapa psicogeográfico face às nossas histórias, elucidada Bruno. (2002, p. 268). O cinema justapõe num só espaço segmentos de geografias de mundos diversos e histórias temporais. Uma imagem em movimento é uma anatomia móvel, escaneando o espaço íntimo fazendo sua própria geografia. (ibidem, p. 148).

subúrbios esquecidos. Seus sentimentos são absorvidos pelos ambientes, que refletem mais que sua própria atuação verbal a circunstância miserável em que se encontra. O personagem parece manter-se em movimento mais como um senso de sobrevivência do que como um desejo de chegar a algum lugar ou realizar algo concreto. Se perde em seus próprios cenários internos.

No cinema a narrativa se organiza espacialmente. Como na cartografia emocional⁴ e sua paisagem, "vemos e vamos. A imagem em movimento é a síntese do ver e ir – um lugar onde ver é ir. Sentimentos são inscritos como fisionomias móveis. A cartografia emocional é sobre um itinerário, o conhecimento corpóreo cuja textura é o nosso próprio texto: um lugar onde imagens (pictures) se tornam ambiente (BRUNO, 2002, p. 245).

Cria-se uma relação entre lugares e eventos que forma a narrativa: ela própria é imaginada, como os lugares são transformados pela sequência em movimento de seus passantes. Técnicas de edição não convencionais (que não reafirmam a locação para situar o espectador) permitem “flanar” pelo filme. O trabalho de edição navega no curso emocional do filme, cria um diálogo com o corpo interagindo com suas várias passagens culturais e fenomenológicas. À margem da viagem do espectador pelo espaço, o filme se move, continuamente refigurado pela (e)moção (e-motion) (BRUNO, 2002, p. 271).

Noel Carroll discute a possibilidade de feitura de filmes como pensamentos. Para ele, a ação fílmica pode ser muito mais inteligível que os eventos cotidianos que presenciamos. O principal sobre os filmes contra as teorias realistas, pontua, não é que eles criam a ilusão de realidade, mas que eles reorganizam e constróem, por enquadramentos variáveis, ações e eventos com uma legibilidade e coerência que ultrapassam, em termos de sua estrutura básica imediatamente perceptível, os encontros naturais de ações e eventos (CARROLL, 1996, p. 86).

O pensamento ultrapassa os limites de uma simples narração, de ritmo ou estética habituais e traz o problema da expressão em toda sua extensão. O cinema como ele é, universo abstrato, não deve ser usado para contar histórias: isso é privar-se do melhor de seus recursos. O cinema também é feito para expressar o pensamento e seus meandros.

Esta é uma das questões que nos permite pensar o cinema atrelado ao corpo; pois, uma vez exposto ao conteúdo das imagens disponíveis, o autor trará seus próprios conteúdos e vivências para criar com elas uma linguagem, um sentido. E o fará tanto ao nível de organização sequencial quanto de seleção de cenas, que serão por fim montadas em virtude

⁴A metrópole existe como uma cartografia emocional, um ambiente de transporte compondo uma psicogeografia. (BRUNO, 2002, p. 67).

de seu entendimento, do nível de interatividade que cria com elas, e em última instância, de seu humor. Por isso o processo de montagem é uma performance do corpo.

Corpo da câmera, da paisagem, da montagem, corpo do personagem: representações para estados do corpo. É difícil discernir e nomear onde um acaba e o outro começa: formas criadas por um corpo que assim vê estas emoções, sentimentos, estes dramas ou estados narrados na obra, é a performance de um corpo que cria estas formas particulares: Truffaut criaria outras imagens para “O filho”, os Dardenne comporiam de outra forma “A liberdade é azul”, Kieslowski adotaria outros recursos em “Jules e Jim” e assim por diante. São as imagens do corpo de um autor que permitem que ele performe em sua obra.⁵

Até o início dos anos 1950, o cinema tenta eliminar o mundo do acaso. O primeiro passo para controlá-lo é estabelecer um enquadramento que delimita a área em que se desenrola a ação, mantendo-o fora de campo. O estúdio vai tornar-se o refúgio de uma arte que procura fugir de um mundo imprevisível, com o apoio de técnicas cada vez mais desenvolvidas.⁶ A criação deve ser empírica? “É preciso encontrar uma maneira de considerar esse caráter essencialmente refratário como parte do processo de conceituação que antecede a filmagem. Uma abordagem através da forma e da linguagem” (BURCH, 1969, p. 167).

“O eclipse” (1962) joga com o tema do desencontro de um casal de forma extremamente plástica, em muitos enquadramentos aparentemente oblíquos de uma precisão antonioniana. Uma pilastra divide o corpo dela ao meio numa locação urbana; espaços vazios levam vários segundos; pequenos acontecimentos (a água num meio fio, uma rachadura no asfalto, o olhar por trás dos óculos de um transeunte; planos fechados em objetos aparentemente sem sentido) irrompem em meio a sequências de ação. A história tem como cenário a cidade de Roma em pleno processo de modernização arquitetônica, e Antonioni explora o foco no inacabado para falar da vida na transição da cidade, do pensamento em construção, “vagando pelos locais como se eles fossem já ruínas incipientes” (BRUNO, 2002, p. 37).

Outras vanguardas cinematográficas envolvem narrativas audiovisuais que incorporam o estado emocional do personagem, como o cinema expressionista (a exemplo dos gestuais,

⁵ "A liberdade é azul" (K.Kieslowski, 1993), "O filho" (Jean-Pierre e Luc Dardenne, 2002), "Jules e Jim" (F.Truffaut, 1962)

⁶ No cinema estadunidense se filmam separadamente personagens e fundos; essa conquista, ou banimento do acaso, caminha junto com a progressiva entronização da noção de grau zero do estilo cinematográfico, que visa tornar a técnica invisível e eliminar “falhas” de interferências do acaso. Estadunidenses desenvolvem o método estereotipado do campo e contracampo, com cenas filmadas várias vezes de vários ângulos e distâncias focais, mas possibilidades de montagem são restritas – estabelece-se uma composição formal de complexidade mínima (BURCH, 1969, p. 139).

cenários e figurinos), impressionista (câmera, textura, movimento, a exemplo de obras francesas e russas do início do século XX), e surrealista (subjetividade dos discursos). Cada um à sua maneira, estes movimentos revolucionários são referências das técnicas de montagem, trilha sonora, movimentos de câmera, pontos de vista, desenvolvimento da ação, criação de metáforas, dramaticidades, direção, cenografia para diversas cinematografias linguagens audiovisuais. Criaram-se referências de construção de conteúdo audiovisual inspirados nas ações humanas.

O cinema moderno instaura uma nova dramaturgia⁷ do corpo humano – e permite experimentar o tempo (entendimento dos três eixos temporais, passado, presente e futuro, como atuantes no corpo vivo em tempo presente). Numerosos momentos de câmera lenta dão corpo a uma investigação sobre a pictorialidade da imagem em movimento, para além de toda funcionalidade narrativa dramatizante. Muitos cineastas produziram uma consciência estética criadora, constituindo um corpo de pensamento e de desejo.

O cinema seria nessa perspectiva menos um fim que um meio. Para Eric Rohmer (2004)⁸ cineastas modernos seriam aqueles que deram existência a seu mundo (“tudo que é bom é moderno na medida em que não se parece ao que foi feito antes”), e ao mesmo tempo voltam a definir o cinema, orientando-o em um novo sentido.

Seguindo a linha da apropriação (dispensável) das outras artes pelo cinema, Rohmer acrescenta: “não vejo pra quê pode servir a música a não ser para consertar um filme ruim”. O diretor francês confirma com este breve comentário o meu entendimento da realização da obra como um processo exposto a variáveis externas, do ambiente, a fatores e informações que são agregados ao movimento criativo de seu autor e que podem determinar os rumos da narrativa. Variáveis que ele exemplifica com o acaso ou uma pessoa.

François Truffaut (2004)⁹ afirma: “Os filmes não têm necessidade de contar histórias, basta contar o primeiro amor, a ida à praia, etc (...). O que fazíamos era muito apaixonado, pois precisamos destruir certas coisas, e fazer as pessoas se apaixonarem por outras.”

O movimento da *nouvelle vague* continua sendo de certa forma revolucionário: não simplesmente pelos livres usos da câmera na mão, pela opção por locações “reais”, não atores (em parte), música diegética e luz natural: mas pelo entendimento do filme como uma

⁷ Dramaturgia para Pina Baush é um jeito de organizar o pensamento, antes das palavras. Não organizar algo dramaticamente, mas trazer algo de alguma maneira.

⁸ Reprodução de entrevista a Eric Rohmer publicada originalmente na revista *Cahiers du Cinéma* 204, de setembro de 1968, compilada com outras três de diretores da *nouvelle vague* francesa na publicação espanhola de 2004 (vide bibliografia).

⁹ Em referência à mesma publicação mencionada na nota anterior, entrevista a François Truffaut originalmente publicada na *Cahiers du Cinéma* 138, em dezembro de 1962.

ação do corpo, pela liberdade (assistida) concedida no ato da filmagem, no ato da montagem, e na abordagem aberta do tratamento do roteiro – que como menciona Truffaut, pode referir-se a um passeio ou a uma paixão. A aparente espontaneidade faz com que vejamos a ação do corpo do autor mais próxima ao resultado da tela, isto é, seus próprios pensamentos. O ato performativo se faz presente num resultado que é provisório e que levou em conta os aparatos, disponibilidades técnicas e também as variantes do contexto que se permitiu absorver, contribuindo para aquela linguagem e aquela paisagem.

Antonioni faz largo uso dessa linguagem cinematográfica, em sua chamada “tetralogia da incomunicação” (“O eclipse”, “A aventura”, “A noite” e “O deserto vermelho”, à qual ainda poderia-se acrescentar “O grito”, o filme onde seus personagens vivem realidades “alheias” em relação ao espaço físico de onde interagem, parecendo expor suas paisagens internas: muito silêncio, fotografias e composições visuais singulares, emoções em fragmentos narrativos). Obras que ocultam sentimentos e expõem visualmente as emoções de seus protagonistas através de artifícios tão antinaturais como pintar árvores, frutas, casas, etc, nas locações. A opção da não verbalização, da ausência da fala em grande parte de seus filmes e do uso da fala de modo não linear, lógico ou conectado à cena de modo explanatório, assim como em Godard, têm um efeito mais ilustrativo e de composição do que funcionar como uma legenda ou leitura cênica; é um recurso bem sucedido de (não) se comunicar sem o signo da palavra. Antonioni não se rende à representação pictórica figurativa, e sua continuidade está mais relacionada à situação emocional na qual se encontra seu personagem – e por isso mesmo o ritmo do filme é coerente com o fluxo desta sensação ou pensamento, naturalmente imprevisível – do que na sequência de cenas visualmente coerentes ou uma sucessão “natural” de imagens.

As variantes de construção das linguagens dos filmes mostram-se híbridas, e o sentido do corpo aparece no conjunto da cena, na semiose dos recursos narrativos, e não apenas concentrado em uma representação particular. Assim, o corpo sempre conduz a narrativa. Um mostra-se mais legítimo que os outros, mas fundamentalmente não está apartado deles. A partir de um mesmo corpo dominante na composição da cena, pode-se chegar a criações distintas.

Carroll defende que o cinema deve ser pensado com o olhar precário que o produz, atendo-se à recriação de imagens na memória, à criação do contexto cênico, percepção do lugar¹⁰ para se construir uma narrativa autônoma, aberta e fruto de um acaso “pensante”.

¹⁰ Antonioni (2004) comenta que tem o hábito de visitar sozinho as locações um dia antes da filmagem, para percebê-lo, sentir os objetos, o que têm a dizer, como comunicam com o espaço, o que reflete a luz, de onde

Para esse entendimento do cinema os “pesos formalistas são obsoletos”. As ações internas dos personagens e suas construções são fragmentos. O teórico sugere observar obras enquanto narrativas do corpo, fonte de experiência criativa para o estudo das emoções (CARROLL, 1994, p. 217, 332).

As propriedades tempo, imagem e movimento são também “componentes corpóreos”, elementos que invadem os filmes e constituem o processo significativo, conduzindo a criação de sentidos. O estudo das representações do corpo no audiovisual sugere uma infindável rede de associações de imagens somadas às propriedades inerentes que se impõem na construção das narrativas, legitimam a união do pensamento do corpo na imagem numa celebração de sentidos móveis. Os recursos são híbridos – o sentido do corpo encontra-se no conjunto da composição da cena. Representações conduzem a incontáveis semioses.

Cineastas mais atentos às linguagens do corpo, como Andrei Tarkovski, David Cronenberg e John Cassavetes trabalham com um olhar mais precário, um saber provisório, criando enquadramentos tortuosos, oblíquos. A câmera esconde mais do que mostra, revelando um descompasso que pode traduzir um desconhecimento de alguma informação pelo personagem, um estado alterado de consciência deste, um jogo de sentidos com o espectador.

A técnica de explorar a paisagem é muito peculiar em Antonioni, que nos outros filmes que abrangem o tema da incomunicação também está presente. Em “O eclipse” Monica Vitti e Alain Delon são um casal incompleto – quer dizer, não chegam a se formar como casal, mas sim como possibilidade. O filme se desenvolve através de outros acontecimentos (a mãe dela que aposta na bolsa de valores, a amiga que volta de uma viagem à África e muitas outras ações menores), que são sempre permeados pela situação suspense: formarão eles um par? Percebemos o desejo de ambos, por olhares, câmeras fixas, enquadramentos incômodos, quadros insistentes. Se encontram muito, quase sempre em lugares de trânsito, como entradas e escadas. Seus sentimentos são transitórios? Também falam pouco. Por fim marcam um encontro ao qual nenhum dos dois comparece e eis que o filme termina, assim suspenso, numa esquina vazia, onde a câmera se detém por longo tempo e só sabemos que a cena não é imóvel por pequenos movimentos ocasionados pelo vento. Quem fica sozinho é o espectador.

O áudio parece abstrato: falas desacompanhadas de imagens que as orientem. Muitos silêncios, entre os dois; sequências sem ação, que se não fosse pelo lento movimento de

vêm os sons. Ele argumenta que esta ação é fundamental para que sua direção seja a mais adequada àquele ambiente.

câmera, pareceriam esquecimento do cinegrafista ou falha de montagem. Incongruências e incômodos em cenários da cidade ampla e um tanto suspensa. Vazio é o coração dela? Incongruente é ele? Não importa. Talvez “O eclipse” fale da impossibilidade de amar de qualquer um, simbolizada no não encontro na última cena do filme – o local combinado onde nenhum dos dois comparece – testemunhado pela luz de uma luminária de rua.

Há um contraponto na sequência dela na casa de uma amiga, dentre objetos africanos de uma viagem exótica, compõe um oposto absurdo: cômico, exasperante, cheio de gargalhadas e conversas desimportantes – como tentativa de usar a palavra como excesso, como se ela fosse sempre dispensável, desperdiçada em conversas fúteis.

Ainda que não se trate aqui de uma tragédia¹¹ propriamente, “O eclipse”, assim como “A noite”, tratam dessa tragédia “menor” da incomunicação. Nesse segundo caso um casal (Jeanne Moureau e Marcello Mastroianni), desta vez casado há bastante tempo, vai a uma festa. As dezenas de convidados felizes e falantes só serve para destacar a solidão do casal, que se separa por algum tempo permitindo que cada um tente buscar respostas para seus dramas particulares. A alegria ininterrupta de tantos convidados, e principalmente a movimentação de seus corpos, que passeiam por entre um grande jardim e uma mansão, em meio a belíssimos figurinos e cenários, serve como pano de fundo para o silêncio perene dos dois, que se contrapõe aos seus corpos também em movimento, mas num ritmo “interno” e muito distinto dos outros convidados, sempre tão entretidos. Após a longa noite, à qual não faltam surtos de alegria momentâneos com outros possíveis cônjuges (ambos marido e esposa flertam), o casal se reencontra e se beija ao amanhecer, sucumbido ao pé de uma árvore, numa certeza provisória de estar com a pessoa certa. Ou, com a consciência do caráter transitório da felicidade.

Como representar o vivo e o descontínuo? As propostas instáveis dialogam com o sentido sempre em movimento, das ações do corpo do diretor, da linguagem da câmera, da representação cênica, da expressão visual e sonora, da gestualidade de atores e da montagem.

O filósofo francês Jean-Paul Sartre (2006) sugere que não há encadeamento objetivamente verificável que dê razão de qualquer fato da existência, porque ela mesma é sequência de acasos que constituem a vida na unidade e coerência com que a desejamos. Sartre sugere que a:

¹¹ O cinema trágico se apropria de formas várias para representar emoções como a dor, a morte, a solidão, a loucura e a depressão. Sem privilegiar soluções óbvias e fáceis – como utilizar-se de uma música triste para compor um ambiente pesado, o choro, o recurso da oralidade para expor os sentimentos dos personagens – os filmes abordam a tragédia pessoal de forma renovada, incluindo sutilezas ou subliminaridades de uma outra concepção mais velada do trágico.

Conduta emotiva busca conferir ao objeto, sem modificá-lo em sua estrutura real, uma outra qualidade. A emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que este mude suas qualidades. Não se pode sair dela à vontade, ela se esgota espontaneamente, mas não podemos interrompê-la; é sofrida (SARTRE, 2006, p. 65, 76).

As teorias da emoção de Sartre e da percepção de Merleau-Ponty (1964) abordam temas como o funcionamento da mente e a formação das imagens no corpo, as maneiras como este age no mundo e pode se expressar por determinadas ações em determinado contexto, o modo como o corpo mantém seu pensamento em diálogo com o ambiente, como geramos pensamentos e sentimos emoções, como nos expressamos no espaço, construímos conteúdos e lidamos com nossas memórias e imaginações. E como, também, criamos e processamos as nossas imagens.

Como as emoções se manifestam no universo cinematográfico, como são expressas e representadas com suas ferramentas e signos cênicos, como conduzem a narrativa do filme? Cada um a seu modo diretores constroem seus discursos corpóreos num cinema livre da narrativa clássica e mais próximo de um pensamento, ou da manifestação de uma emoção num determinado contexto espaço-temporal.

Na emoção a consciência se degrada e transforma o mundo em que vivemos, mas é ele próprio que pode se revelar à consciência como mágico quando o esperávamos determinado (SARTRE, 2006, p. 84). A magia como qualidade do mundo se estende às coisas, na medida em que estas podem se apresentar como humanas (sentido inquietante de uma paisagem, certos objetos, um quarto que conserva o vestígio de um visitante) ou trazem a marca do psíquico (SARTRE, 2006, p.86).

Sartre nos lembra que a emoção não é uma modificação acidental de um sujeito que estaria mergulhado num mundo inalterado. Assim, não se deve ver na emoção:

Uma desordem passageira do organismo e do espírito que viria perturbar de fora a vida psíquica: trata-se do retorno da consciência à atitude mágica, uma das atitudes que lhe são essenciais, com o aparecimento de um mundo correlativo, mágico. A emoção é um modo de existência da consciência, uma das maneiras como ela compreende seu “ser no mundo (SARTRE, 2006, p. 87, 91).

O filósofo discorre sobre uma infinita variedade de consciências emocionais e propõe que a consciência não se limita a projetar significações afetivas no mundo que a cerca, e sim

vive o mundo novo que acaba de constituir. As significações afetivas são conscientes e lidam com o acaso e com a performance.¹²

Já “A aventura” aborda uma tragédia mais explícita: Lea Massari (Anna) e Gabriele Ferzetti (Sandro) vão passar um dia numa ilha da Sicília, de barco com amigos. A ilha composta puramente por rochedos torna-se ambiente perfeito para metaforizar a impossibilidade do encontro. Ocorre que Anna desaparece inexplicavelmente e todos se dispõem a procurá-la, até que o fim do dia os obriga a regressar da ilha pedregosa. O elemento trágico está na continuação da história – ou da vida: o tempo passa e todos se esquecem de Anna. Inclusive sua melhor amiga Claudia (Monica Vitti), que faz de Sandro seu par amoroso. Não há sentimento de culpa ou de perda ou qualquer manifestação explícita de luto, a desaparecida é simplesmente abandonada na ilha como se nunca tivesse existido. Os recursos cinematográficos, em especial a paisagem, que termina num muro barroco de um velho vilarejo italiano, onde o novo casal se aceita em silêncio, nos faz crer na vida como um terreno acidental e incerto.

Discorrer sobre os tratamentos estéticos do diretor italiano a seus filmes demandaria um longo tempo, além de uma pesquisa refinada, bem aos modos de suas realizações. São muitos e diversos os exemplos dos usos que ele faz da fotografia, dos enquadramentos, da trilha sonora (ruídos, música, diálogos, silêncios precisos, sons diegéticos), da cor, do figurino, da direção de arte (objetos cênicos), além, claro, da direção de atores e montagem únicas. Apenas complemento que “O grito”, “A noite” e “A aventura” trazem metáforas preciosas à história do cinema para o tratamento de estados mentais ou emocionais de seus personagens – o segundo a requintada festa que abriga convidados tolos e estereis, aos olhos do casal que tenta ali se ambientar para no fim da noite apenas se encontrar um no outro, o terceiro que faz uma turma de amigos abandonar e depois esquecer uma amiga (a protagonista) numa ilha inócua e rochosa para continuarem suas vidas como se ela nunca tivesse existido. Estranhas noções de valor e amizade passadas em locações barrocas decadentes de uma vila italiana centenária perdida no tempo.

As possibilidades de realização de uma obra feita com imagens em movimento amplificam as capacidades imaginativas tanto quanto multiplicam as representações corpóreas, que ganham vida eterna em seu movimento. As representações tão distintas do corpo numa obra audiovisual têm níveis diferentes de apropriação cognitiva. Muitas metáforas e de pensamento se fazem presentes para compor a própria rede de imagens que

¹² Performance é compreendida aqui como sequências de unidades momentâneas, que se dão necessariamente no corpo, lugar da impermanência e do movimento.

tece a narrativa para destacar um lugar do corpo que, também, se dá no fluxo. De certa forma, cada autor desde sua realidade própria apresenta um corpo em processo e nunca enquanto um produto.

Uma obra audiovisual representa as cenas do mundo sob o olhar de alguém – como vemos no cinema brasileiro de Ruy Guerra, Karim Aynouz e Suzana Amaral. O cinema moderno, também, traz um novo tratamento audiovisual para as dramaturgias do corpo. Um cinema de discursos incompletos, e todas as outras variáveis que traz consigo para um instante espaço-temporal – e que se faz perceptível na câmera, na montagem, no roteiro, na direção, nos diálogos, na música. Obras como realidades particulares.

A feitura de obras nesta linguagem é em si um ato de performance porque seu gesto é uma criação que se dá no contexto. Em “O deserto vermelho” (“Il deserto rosso”) Antonioni constrói muitos vazios: muros de cimento cinza, fumaça branca da fábrica, neblina no porto, ferros e metais que tornam a paisagem industrial quase orgânica, viva em seus ruídos e cores, componto um distanciamento que impossibilita quase qualquer comunicação – que justamente em grande parte do filme se dá entre murmúrios da protagonista de Monica Vitti, Giuliana.

A personagem aparece em muitos quadros como se inserida numa tela de pintura: com o fundo branco, sob o fundo bege, preto, vermelho... os quadros aludem à descontinuidade e perda de espacialidade. Giuliana parece se perde, atrás do olhar incisivo, silencioso, num tempo suspenso e indiferente à narrativa.

“Estou sempre cansada”.

A atuação por vezes teatral, artificial, se compararmos sua direção de arte com outros filmes modernos ou contemporâneos, que também exploram representações distintas da narrativa clássica para expressar seus conteúdos. Em geral, cenografias, figurinos e fotografia parecem mais “próximos ao real” menos manipulados e mais naturais – no uso da luz natural, por exemplo. Antonioni promove no trabalho dos atores e na composição dos quadros as paisagens de Giuliana: abstratas, ruidosas, frias, suas angústias vividas ao longo das sequências em pequenos dramas. Os quadros assemelham-se muitas vezes as pinturas, com o gesto de Vitti suspenso por uns instantes, compondo a tela uma interrogação.

Dentre as paisagens criadas destacam-se a sequência do grupo na casa de madeira de interior vermelho, onde a madeira, que compõe paredes cinzas, começa a ser derrubada pelos amigos de Giuliana e este ato vai desconstruindo a própria tela¹³, o lugar da representação, à

¹³ À maneira das modelos destruindo o studio em Blow up (1966).

custa de gargalhadas. O cenário vai sendo desmontado, ainda assim continua pequeno para a ação dos personagens, perturbando Giuliana, que em mais um pequeno susto sai abruptamente, sendo seguida por todos, que deparam-se com brumas cobrem todo o ambiente.

“Tenho medo de tudo”.

O espaço de dentro não dialoga com o espaço de fora. As imagens internas da casa, vermelhas e risonhas, o espaço de fora, branco e silencioso, da corrida de Giuliana de carro para a beira do pier.

O cinema como lugar do imaginário justifica, por exemplo, a sequência da menina na praia, quando a água parece surgir para gerar uma pausa na aspereza industrial que acompanham Giuliana. A menina ouve da ilha uma voz, que o veleiro parece ter trazido...

A descontinuidade espacial parece aproximar-se de um sonho ou cena imaginada, não vivida. Cenas como a de Giuliana percorrendo cascos de barcos enferrujados, numa sequência de quadros, impossível em tal ambiente inóspito, figura entre os mais subjetivos do filme. Em entrevista sobre o filme, o diretor afirma que a paisagem é mais importante que os personagens; a intuição antecedeu a razão. Não interessa como funciona psicologicamente, cognitivamente, mentalmente, a apreensão do motivo, mas a imagem criada por um corpo na obra.

...Io sono stata malata, sì ... ma non devo pensarci, cioè io non devo pensare che tutto quello che mi capita è la mia vita ... ecco ... mi dispiace ... scusi.

Referências

BORDWELL, David; CARROLL, Noel. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

BURCH, Noel. **A práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. New York: Verso, 2002.

SARTRE, Jean Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail**. Claude Lefort (ed). Paris: Gallimard, 1964.