

### **Antonioni: o deserto nas cidades**

[2001 / Comunicação apresentada em Design de Comunicação / 5.º Ano, na licenciatura de Design de Comunicação, da FBAUL (2001/02)]

Perguntaram um dia a Pirandello: “O que é que você quis dizer com esta peça?”

“Não sei”, respondeu ele, “sou só o autor”, como que significando que é o público que tem que encontrar as suas leituras e interpretações próprias, quantas vezes independentes do pensamento do próprio autor.

É esta uma das certezas da arte – a sua fragilidade perante o mundo. A interpretação breve de Antonioni que aqui faço, com um propósito didático, é, pois, um valor discutível que tem que ser compaginado com as leituras de cada um.

Os primeiros filmes de Antonioni foram muito mal recebidos. Pela crítica e pelo público. Começou a filmar em 1943 e teve grande dificuldade em encontrar financiamentos, até “A Dama sem Camélias” (1953) – que vem a ser um insucesso total.

“O Grito” (1957) é completamente arrasado, entre outras razões, por “traição ao neo-realismo” (a historia de amor de um operário que acaba por suicidar-se não é consentânea com a suposta *superior condição* da classe operária...).

Só em 1960 consegue produtor para “A Aventura”, que é clamorosamente vaiado pelo público no Festival de Cannes (onde, de qualquer modo, recebe um Prémio Especial do Júri), mas a crítica especializada começa a interessar-se, nomeadamente depois de um artigo sobre “O Grito”, publicado por Alexandre Astruc em 1960 no “L’Express”, e de um extenso manifesto assinado por numerosos autores e intelectuais da época.

Hoje as coisas são diferentes, embora a dificuldade de leitura das suas obras ainda permaneça. Essa leitura tem que ser feita por dentro e por fora da imagem, por assim dizer. É o próprio Antonioni quem afirma: *“O realizador deve manter um olhar aberto para dentro de si próprio e outro para fora. A dado momento, as duas visões aproximam-se e, como duas imagens que se focam, sobrepõem-se. Trata-se de um método que vê um olho a colher as suas manifestações externas, os sintomas, mas também a captar o mundo externo, os agentes, os factores que influenciam o universo dos comportamentos interiores e os seus sinais.”*

Antonioni é um autor universalmente reconhecido, a sua obra premiada, estudada e musealizada, por exemplo, em eventos realizados na Cinemateca Francesa, Museu do Louvre, Lincoln Center de Nova Iorque, Instituto Italiano de Cultura, no Palácio de Exposições em Roma e, mais recentemente, em Ferrara, sua terra natal, onde foi aberto (31 de Março de 95) o Museu Antonioni, integrado num conjunto de instituições ligadas à difusão da arte contemporânea e inaugurado pelo presidente da República italiana.

Antonioni nunca facilitou nada a ninguém, nem a si próprio. Acreditando no que faz, não faz concessões, não vai ao encontro de ninguém. A comunicação que a sua obra esta-

belece, vinda de dentro para fora, tem que ser procurada de fora para dentro, como o trabalho da interpretação de um sonho.

Nascido em 1912, é o período da II Grande Guerra e as suas consequências que o marcam, *“um período no qual tudo o que acontecia à nossa volta era anormal, a realidade era escaldante, existiam factos e situações excepcionais, pelo que a relação entre o indivíduo e a sociedade eram porventura a coisa mais interessante a examinar. Este era o motivo predominante dos filmes neo-realistas de então. Quando comecei a fazer cinema parti de outra observação: neste momento, o mais importante não é tanto examinar as relações entre personagem e ambiente, mas deter-se sobre a personagem, dentro da personagem, para ver aquilo que, de tudo o que se tinha passado na vida, tinha ficado dentro da personagem, as transformações da psicologia, dos sentimentos, e os sintomas dessa evolução em relação com o mundo.”*

Alguém chamou a isto “neo-realismo interior”, uma espécie de “ampliação da vigilância sobre a realidade”.

A partir daqui, a obra de Antonioni, considerando apenas o período até ao filme que aqui nos traz (“O Deserto Vermelho”), evolui numa linha de grande coerência, que podemos caracterizar do seguinte modo: (1) Aquilo que o “olho virado para dentro” lê é a aridez interior das personagens, o vazio de valores e de paixões verdadeiras. (2) O desespero do amor, rendição ao vazio. (3) Crise dos sentimentos, crítica da concepção romântica da paixão amorosa que confia na estabilidade, coisa que a realidade nega, porque a paixão amorosa é dinâmica, reflexo, como tudo, da transformação contínua do mundo que está dentro e fora de nós. (4) A incomunicabilidade, a alienação, isto é, uma crise interior que não encontra o modo de se libertar. (5) A doença da relação com a realidade, o domínio da indústria, do mercado, dos objectos, sobre a nossa vida. A neurose.

Estamos então aqui em pleno deserto nas cidades. “O Deserto Vermelho”.

Deserto dentro e fora da personagem. Vermelho, o problema da cor como meio e como significação (o filme esteve para se chamar “Azul, Verde”, título abandonado por demasiado redutor e literário).

“O Deserto Vermelho” não é um filme de narrativa fácil. Estamos habituados à estrutura dramática, industrial e necessariamente standardizada do cinema norte-americano. Aceitamos o filme industrial como um produto e, insensivelmente, alargamos esse conceito ao cinema *tout court*.

“O Deserto Vermelho” é, de certo modo, uma errância, um filme abstracto, tal como na pintura: as imagens não estão lá porque o autor encontrou qualquer coisa, mas sim porque a procura. O filme começa também por uma procura: a de uma personagem que vagueia por uma paisagem industrial. O primeiro facto que vemos é a manifestação de uma greve. Uma greve é uma incomodidade, uma anormalidade, uma contradição na estrutura em que se enquadra o mundo do trabalho. É um pano de fundo de desencontro permanente. Em seguida a personagem de Monica Vitti (Giuliana) compra a um operário

um pão meio mordido. É um sinal do desajuste dela, no meio do desajuste que vimos até aqui. Daqui para a frente tudo vai correr sobre os mesmos carris da desarmonia. Falar-se-à de uma ilha onde o mar é azul e transparente, mas isso é uma ausência (um sonho), o que existe é a paisagem suja de detritos industriais, nevoenta de fumos tóxicos, o escuro, o sujo, o agressivo, o céu obstruído por chaminés e fábricas. A própria cidade são ruas desertas. Há um engenheiro e operários que querem emigrar para a Patagónia. Há um encontro de amor não consumado num hotel que mais parece um hospital. Há uma loja a abrir que não tem absolutamente nada dentro. Uma criança finge que está doente e a mãe não pode senão acreditar. Os navios passam rente à janela das casas e atravessam os bosques. O nevoeiro permanente não encobre nada, é apenas um objecto, tal como as árvores pintadas ou a teia disforme dos tubos e das caldeiras das fábricas. A relação que Antonioni nos propõe com o *cenário*, com o envolvimento físico em que as personagens se movem é o seguinte: o *mal do ambiente* é apenas uma peça do mesmo puzzle em que encaixa o *mal de viver*, a desumanidade do viver social e do viver individual. “Não é o ambiente que gera a crise: apenas a faz explodir.”

O cinema é um trabalho com o tempo: com a sua presença, com a sua organização subjectiva, a sua medida interior, a sua ausência. Vozes, silêncio, música, ruídos, cores, imagens – tudo é a mesma coisa. O filme é um todo e por isso temos que estar lá dentro para o entender, não em frente ao écran – acreditar naquilo. Um grande plano é um grande plano porque intensifica o nosso olhar, não é por uma simples necessidade de ritmo, de harmonização ou de *décor*. Os planos, as sequências, as personagens, o argumento, os actores, são trabalhados por Antonioni com grande rigor. Cada enquadramento, cada deslocação de câmara, trabalham num desenho preciso: tema, composição, linhas de força, movimento, perspectiva, dimensões, presença dos objectos, cor.

E chegamos à cor.

Deste filme, que é o primeiro filme a cores de Antonioni, se disse ser o primeiro filme a cores da história do cinema. Sejamos razoáveis: é verdade!

Antonioni usa a cor não como uma coisa que está lá, como uma fatalidade, mas como uma procura, uma linguagem, um material fílmico que se pode trabalhar como qualquer outro. Literalmente. Ruas, fábrica, relva, até as árvores de um bosque foram pintadas para comunicar as ideias que a cor *x* ou *y* precisavam de transportar naquele contexto preciso. Aprendemos com Antonioni que a cor no cinema (como na vida...) não pode ser mero factor naturalista, decorativo ou estático. Em vez de “a cor dos sentimentos” deve falar-se do “sentimento da cor”, trabalho sobre a cor como uma das formas de manifestação da experiência emocional, perceptiva, estética, logo, de um dos modos pelos quais a consciência constrói a sua própria representação do mundo.

Antonioni fará, mais tarde, em 1980, uma obra diferente, com “O Mistério de Oberwald”. O filme foi gravado em fita magnética (vídeo, 625 linhas, sistema PAL) e depois transferido para película de 35mm. A intervenção sobre a cor foi feita depois da gravação das

imagens, acentuando artificialmente aspectos psicológicos, dramáticos ou simbólicos. Como uma tela infinitamente móvel ou multiplicada.

Este será o *segundo filme a cores da história do cinema*, agora apontando experimentalmente para os valores e potencialidades da imagem electrónica, coisa, diga-se entre parêntesis, levada nos nossos dias até à exaltação e banalização mais ridículas – porque auto-convencida de que a criatividade vem mais ou menos empacotada nos programas de computador, para fazer o que neste já está inscrito como verdade indiscutível.

A propósito das comparações que faziam com Cesare Pavese, nomeadamente por alturas de 1955, quando realizou “Le Amiche”, baseado num livro daquele escritor suicidado em 1950, Antonioni dizia: “*Interessei-me por Pavese de um ponto de vista literário e, depois, por aquilo que ele contava, mas há diferenças grandes não só perante as personagens, nomeadamente as femininas, mas também perante a vida. A grande diferença entre mim e Pavese é que ele se suicidou e eu estou vivo.*”

Curiosamente, fala-se aqui de duas entidades muito presentes na obra de Antonioni: a mulher e o suicídio.

Quanto à mulher, ele considera-a um “*filtro muito subtil da realidade*”.

O suicídio é, como uma metáfora, a inadequação do corpo individual ao corpo do social. “*O erotismo de hoje*” (anos 60) dizia ele “*é uma doença dos sentimentos*”. Agora, 2001, assistimos a uma erotização desesperada da relação entre os seres, porque o sexo se banalizou como um valor conquistado ao conformismo, e a doença estendeu-se ao corpo. Para Antonioni, os dados do social não constituem uma filosofia ou uma ideologia abstracta, entrelaçam-se com os do individual e estes são assim tornados valores políticos. Os valores do corpo (tal como os valores da imagem) são valores políticos. Por isso, na cidade de Antonioni, as pessoas vivem e comunicam mal. As casas, os carros, os objectos, as ruas pesam sobre o corpo e sobre a alma das pessoas. E estas nem sempre encontram a sua ilha de areia cor-de-rosa, nem sempre estão dispostas a emigrar para a Patagónia.

Num dos diálogos mais interessantes do filme, Giuliana diz ao amigo: “*Mas que queres tu que eu faça com os meus olhos? O que devo ver?*” E ele responde-lhe: “*Tu dizes: que é que devo olhar? Eu digo: como devo viver? É a mesma coisa.*”

Citações extraídas de *Michelangelo Antonioni*, coordenação de M.S. Fonseca, Ed. Cinemateca, Lisboa, 1985.

Dizemos nós: essa coisa é o que há de inseparável entre o olhar e a vida. Mas não podemos olhar livremente. O homem contemporâneo está cercado por aquilo que vê e por aquilo que o olha continuamente, sem que ele possa fazer nada. E, enquanto tudo vai mudando muito depressa à sua volta, o homem também muda sem verdadeiramente se adaptar, tendo que desvalorizar o âmago e também a epiderme das coisas. Tudo. É disto que se alimenta o coração do artista. Como um poeta. Como um poeta sitiado. Como um equilibrista sem rede nenhuma por baixo.

É este o estilo de um poeta, Antonioni.