



OS GRANDES MESTRES DO CINEMA ITALIANO
• 2ª PARTE •

MICHELANGELO ANTONIONI

◊ ○ PASSO EM FRENTE ◊

CÓPIA RESTAURADA 4K
ESCÂNDALO
DE AMOR 1950

CÓPIA RESTAURADA
O GRITO 1957

CÓPIA RESTAURADA 4K
A AVENTURA 1960

CÓPIA RESTAURADA
À NOITE 1961

CÓPIA RESTAURADA
O ECLIPSE 1962

CÓPIA RESTAURADA 4K
O DESERTO
VERMELHO 1964

CÓPIA RESTAURADA
IDENTIFICAÇÃO
DE UMA
MULHER 1962

OS GRANDES MESTRES DO CINEMA ITALIANO

♦ 2ª PARTE ♦

MICHELANGELO ANTONIONI

♦ ◉ PASSO EM FRENTE ♦

CÓPIA RESTAURADA 4K

◉ ESCÂNDALO
DE AMOR

1950

CÓPIA RESTAURADA

◉ GRITO

1957

CÓPIA RESTAURADA 4K

◉ A AVENTURA

1960

CÓPIA RESTAURADA

◉ A NOITE

1961

CÓPIA RESTAURADA

◉ ECLIPSE

1962

CÓPIA RESTAURADA 4K

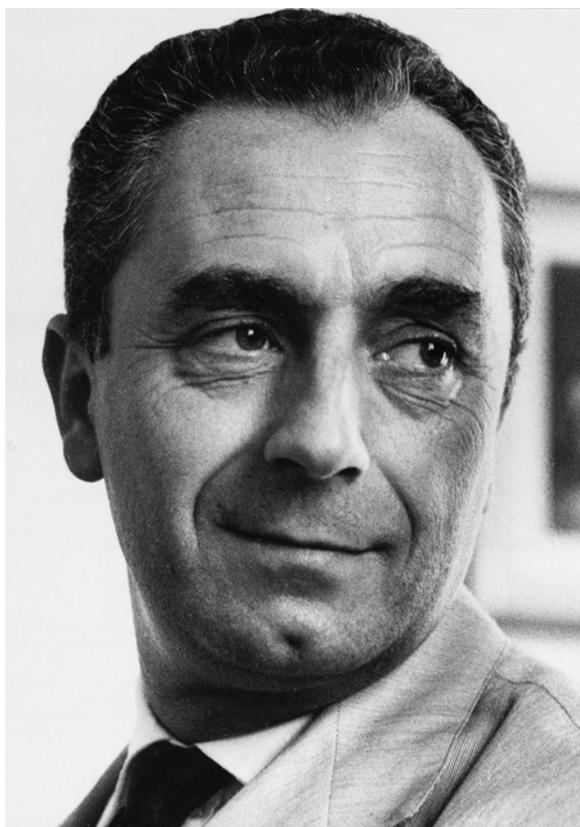
◉ DESERTO
VERMELHO

1964

CÓPIA RESTAURADA

◉ IDENTIFICAÇÃO
DE UMA
MULHER

1982



*« Antonioni libertou o cinema.
E abria novas posibilidades a cada filme. »*

MARTIN SCORSESE

ANTONIONI

por Roland Barthes

Caro Antonioni,

Na sua tipologia, Nietzsche distingue duas figuras: o pregador e o artista. Pregadores temo-los, hoje em dia, aos magotes: de todas as religiões, e mesmo fora da religião; mas artistas? Eu queria, caro Antonioni, que me emprestasse por uns instantes alguns traços da sua obra para me permitir fixar três forças ou, se preferir, as três virtudes que definem, aos meus olhos, o artista. Passo já a enumerá-las: a vigilância, a sabedoria e a mais paradoxal de todas, a fragilidade. Ao contrário do pregador, o artista espanta-se e admira; o seu olhar pode ser crítico, mas nunca é acusador: o artista não conhece o ressentimento. É por o meu caro Antonioni ser um artista que a sua obra está aberta ao Moderno. Muitos tomam o Moderno como uma bandeira de combate contra o velho mundo, contra os seus valores comprometidos; mas, para si, o Moderno não é o termo estático de uma oposição fácil; o Moderno é, muito pelo contrário, uma dificuldade activa a seguir as alterações do Tempo, já não somente ao nível da grande História, mas no interior dessa pequena História da qual a existência de cada um de nós é medida. Iniciada após o fim da última guerra, a sua obra prosseguiu desse modo. De momento a momento, segundo um movimento de vigilância dupla, do mundo contemporâneo e de si próprio; cada um dos seus filmes foi, à sua própria escala, uma experiência histórica, melhor dizendo, o abandono de um problema antigo e a formulação de uma nova questão; isso significa que viveu e tratou a história destes últimos trinta anos com subtilidade, não como matéria de um reflexo artístico ou de um engajamento ideológico, mas como uma substância da qual tem de captar, de obra em obra, o magnetismo. Para si, os conteúdos e as formas são igualmente históricos; os dramas, como disse, são indiferentemente psicológicos e plásticos. O social, o narrativo, o neurótico, são somente níveis, pertinências, como se diz em linguística, do mundo total, que é o objecto de todo e qualquer artista: existe sucessão, não hierárquica, dos interesses. Para falar de

forma rigorosa, contrariamente ao pensador, um artista não evolui; ele varre, do mesmo modo que um instrumento muito sensível, a nova sucessão que lhe apresenta a sua própria história: a sua obra não é um reflexo fixo, mas uma peneira por onde passam, segundo a inclinação do olhar e as solitações do tempo, as figuras do Social ou do Passional, e as das inovações formais, do modo de narração ao emprego da Cor. A sua preocupação com a época não é a de um historiador, a de um político ou a de um moralista, mas antes a de um utópico que procura captar em pontos precisos o mundo novo, porque anseia por esse mundo e quer fazer parte do mesmo. A vigilância do artista, que é a sua, é uma vigilância apaixonada, uma vigilância do desejo.

Apelido de sabedoria do artista não uma virtude antiquada, ainda menos um discurso medíocre, mas, pelo contrário, esse saber moral, essa acuidade de discernimento que lhe permite nunca confundir o sentido e a verdade. Quantos crimes não foram cometidos pela humanidade em nome da verdade! E, no entanto, essa verdade nunca foi senão um sentido. Quantas guerras, repressões, terrores, genocídios, pelo triunfo de um sentido! O artista, esse, sabe que o sentido de uma coisa não é a sua verdade; esse saber é uma sabedoria, uma louca sabedoria, poder-se-ia dizer, uma vez que ela o afasta da comunidade, do rebanho dos fanáticos e dos arrogantes. No entanto, nem todos os artistas possuem essa sabedoria: alguns hipostasiam o sentido. Essa operação terrorista denomina-se geralmente realismo. Assim, quando declara (numa conversa com Godard): “Eu sinto a necessidade de exprimir a realidade em termos que não sejam completamente realistas”, testemunha um sentimento de sentido: não o impõe, mas não o abole. Essa dialéctica confere aos seus filmes (vou empregar a mesma palavra) uma grande subtilidade: a sua arte consiste em deixar sempre aberto o caminho do sentido, e algo indeciso, por escrúpulo. É aí que cumpre de forma muito precisa a tarefa do artista da qual o nosso tempo tanto precisa: nem dogmático, nem insignificante. Assim, nas suas primeiras curtas-metragens sobre os varredores de Roma ou sobre o fabrico de *rayon* em Torviscosa, a descrição crítica de uma alienação social vacila, sem apagar o corpo no trabalho, em benefício de um sentimento mais patético e mais imediato. Em *O Grito*, o sentido forte da obra é, se assim se pode dizer, a própria incerteza do sentido: a errância de um homem que não pode, em lado nenhum, confirmar a sua identidade e a ambiguidade do desfecho (suicídio ou acidente)

fazem com que o espectador duvide do sentido da mensagem. Esta fuga do sentido, que não é a sua abolição, permite-lhe enfraquecer a fixidez psicológica do realismo: em *O Deserto Vermelho*, a crise já não é uma crise de sentimentos, como em *O Eclipse*, uma vez que os sentimentos são definidos (a heroína ama o seu marido): tudo se enreda e faz mal numa zona secundária onde os afectos – o mal-estar dos afectos – escapam a essa armadura do sentido que é o código das paixões. Enfim – para abreviar – os seus últimos filmes trazem essa crise do sentido ao cerne da identidade dos acontecimentos (*Blow-Up – História de Um Fotógrafo*) ou das pessoas (*Profissão: Repórter*). No fundo, ao longo da sua obra, existe uma crítica constante, tanto dolorosa como exigente, dessa forte falta de sentido a que se dá o nome de destino.

[...]

Caro Antonioni, tentei dizer na minha linguagem intelectual quais as razões que fazem do meu caro, para lá do cinema, um dos artistas do nosso tempo. Este elogio não é simples, bem o sabe; uma vez que ser artista nos dias que correm é estar numa situação que deixou de ser sustentada pela bela consciência de uma função maior, sagrada ou social; já não é tomar serenamente o lugar no Panteão burguês dos Faróis da Humanidade; é, no momento de cada obra, dever afrontar em si esses espectros da subjectividade moderna que são, desde que não sejamos pregadores, a letargia ideológica, a má consciência social, a atracção e a repugnância da arte fácil, o tremor da responsabilidade, o incessante escrúpulo que entrincheira o artista entre a solidão e a atitude gregária. Precisa, portanto, hoje de aproveitar este momento aprazível, harmonioso, reconciliado, em que toda uma colectividade se une para reconhecer, admirar e amar a sua obra. Porque, amanhã, o duro trabalho recomeçará.”

Roland Barthes, in *Tutto Antonioni in 13 Giorni*, Vittorio Boarini, 1980

A DOENÇA DOS SENTIMENTOS

colóquio com Michelangelo Antonioni

Sou um realizador que há mais de dez anos começou a fazer filmes de longa-metragem e que desde início se esforçou por seguir uma determinada linha, manter uma certa coerência. [...] Provavelmente, se tivesse cedido, se tivesse feito filmes diferentes daqueles que fiz, talvez saíssem piores. Mas agora, se me pergunto quais foram os motivos, as reflexões, a partir dos quais consegui fazer um determinado trabalho – e é uma explicação *a posteriori*, porque não a estabeleci *a priori*, antes de iniciar a minha actividade no campo da longa-metragem, devo-o lembrar – parece-me que duas espécies de verificação me guiaram. As primeiras ligavam-se directamente àquilo que acontecia à nossa volta, durante o imediato pós-guerra, mesmo um pouco depois, por volta de 1950, quando iniciei a minha actividade; as segundas eram de carácter mais estritamente técnico, diziam de perto respeito ao cinema.

Em relação às primeiras posso afirmar que é verdade que aquilo que se costuma chamar os filmes neo-realistas italianos, entre os quais se incluem verdadeiras obras-primas, era talvez, nesse preciso momento, a única, a mais genuína e mais válida forma de expressão cinematográfica, a mais justa. [...] Mas quando eu comecei a fazer filmes a situação transformara-se. Cheguei à longa-metragem já um pouco tarde, nesses anos próximos de 1950, em que a primeira floração de filmes de que falei começava já a dar sinais, segundo me parecia, de um certo cansaço. Vi-me então obrigado a pensar: o que é que neste momento é mais importante examinar, tomar, portanto, como assunto das histórias que se hão-de construir e pensar?

E pareceu-me então que era mais importante não tanto, como dizia atrás, examinar as relações personagem-meio quanto parar nessa mesma personagem, dentro dela, para se ver o que é que, de tudo o que se passara – a guerra, o pós-guerra, aquilo que ainda continuava a acontecer, coisas que eram importantes demais para não terem deixado vestígios nas pessoas –, o que é que, de tudo isso, teria ficado dentro das personagens, quais eram não digo já as transformações da

sua psicologia ou dos seus sentimentos, mas os sintomas da evolução que se processava, qual a direcção em que se começava a delinear a mudança e a evolução que depois se verificou na psicologia e nos sentimentos, talvez até na moral, das pessoas.

E assim comecei *Escândalo de Amor*, em que analisava as condições de aridez espiritual, além de um determinado tipo de frieza moral, de algumas figuras da alta burguesia milanesa. Precisamente porque me parecia que nessa ausência de qualquer interesse além do seu, nesse estar totalmente virado para si próprio, sem um preciso contraponto moral, sem nada que lhes revelasse ainda o sentido da validade de determinados valores, nesse vazio interior existia matéria suficientemente importante para merecer um exame. Foi aquilo que os críticos franceses quiseram muito favoravelmente definir como uma espécie de neo-realismo interior.

O segundo tipo de razões responsáveis pelo caminho que tomei foi determinado por um cansaço instintivo que já há muito me causavam as formas e as técnicas de narrativa normais e convencionais do cinema. [...] Foi assim que, ao encontrar-me com determinado material entre mãos, procurei fazer uma montagem absolutamente livre [...], livre poeticamente, procurando determinados valores expressivos não tanto através de uma ordem de montagem que conferisse, com um princípio e um fim, segurança às cenas, mas sobretudo baseando-me numa montagem que se poderia classificar “por relâmpagos”, a partir de enquadramentos separados, isolados, a partir de cenas que não tivessem a mínima relação umas com as outras, mas que apesar disso conseguissem dar uma ideia mais imediata daquilo que eu queria exprimir [...].

Com efeito, não me parecia justo abandonar as personagens nos momentos em que, exaurido o exame do drama, ou pelo menos aquilo que do drama interessava mostrar, os momentos dramáticos mais intensos, a personagem ficava sozinha consigo própria, com as consequências das cenas, dos traumas, desses momentos psicológicos violentos que com certeza sobre ela tinha exercido uma determinada acção e que iriam provocar a sua posterior evolução psicológica. Parecia-me oportuno segui-la também nesses momentos aparentemente secundários em que nada parecia haver que justificasse mostrar a cara que tinham, ou quais fossem os seus gestos, o seu comportamento. Ora a mim parecia-me, pelo contrário, que eram precisamente esses momentos, quando as personagens se

abandonavam a si próprias [...] que me ofereciam a possibilidade de encontrar no *écran* movimentos espontâneos e que de outra maneira não teria conseguido provocar [...]. Todo este trabalho está na base dos resultados de *A Noite*. Daí para diante (é outra coisa que também só agora posso afirmar, porque só hoje me apercebo de facto daquilo que foi o caminho que percorri, bom ou mau que ele seja) parece-me ter conseguido libertar-me de um sem-número de coisas que então constituíam preocupações constantes, até no campo formal. Digo formal não no sentido de que eu quisesse absolutamente atingir determinados resultados figurativos. [...] Pelo contrário, procurei sempre tentar dar, através de um particular cuidado com a forma, uma maior sugestão à imagem, para conseguir, isso sim, que uma imagem construída de uma determinada maneira me ajudasse a dizer aquilo que com esse enquadramento pretendia dizer e ajudasse a própria personagem a exprimir aquilo que devia exprimir, além de me servir para criar uma determinada relação entre personagem e fundo, quer



dizer, aquilo que está por detrás da personagem.

[...] Num certo sentido, o meu último filme, *A Noite*, foi para mim revelador. [...] Devo confessar nunca ter pensado porque é que tinha feito *A Noite*. Porque nunca se pensa porque é que escolhemos um determinado argumento; o argumento escreve-se, vem à lembrança. [...] O argumento de *O Grito* escrevi-o ainda antes de realizar *Le Amiche*, mas depois deixei-o numa gaveta e só o filmei muito tempo depois. O argumento de *A Noite* escrevi-o antes de *A Aventura*, mas não fiquei muito convencido com ele. [...] Aliás, antes desse argumento tinha escrito uma outra história; a de uma festa. [...] Voltei a esse argumento só alguns anos depois, e, entretanto,

escrevi então aquilo que depois se deveria transformar em *A Noite*. A personagem central desse argumento era também uma mulher, mas uma mulher feia, a quem sucedia mais ou menos aquilo que acontecia à protagonista de *A Noite*. Mas o facto de ser feia – e só reparei nisso mais tarde – modificava completamente as relações entre as personagens, porque deixava supor que a mudança dos sentimentos do marido era causada precisamente pela fealdade da mulher. Existiam, além disso, demasiadas histórias marginais. Tudo isso não me convencia, de modo que deixei ainda o argumento na gaveta. Depois fiz *A Aventura*, que tinha escrito muito antes, durante um cruzeiro. Era também um argumento imaginado antes da sua realização, precisamente porque eu testemunhara o desaparecimento de uma rapariga que nunca mais fora encontrada. O facto, mesmo não me dando então nenhum motivo para a partir dele fazer um filme, não me deixara, no entanto, indiferente, e isso porque, também,



tinha participado em todas as buscas organizadas para se encontrar a rapariga, que de facto desaparecera e da qual nunca mais se soube nada. [...] Durante o cruzeiro o episódio da rapariga desaparecida veio-me à lembrança, e então os vários assuntos combinaram-se e *A Aventura* nasceu. Regressei depois à outra história. Lembro-me de que, quando era ainda a história de uma mulher não bela, a propus a Giulietta Masina, discutindo-a com ela e com Fellini: mas a Masina tinha contratos no estrangeiro e não me podia dar uma resposta imediatamente. Não me preocupei mais com o assunto, porque na altura tinha deixado de me agradar. Tornei a interessar-me pelo argumento de *A Aventura*; compreendi então que não podia ser apenas a história de uma mulher, e, portanto, permanecer um facto

isolado, mas que podia ser a história de uma mulher e do seu marido. Reforcei então a personagem do marido, de modo a criar uma ligação entre os dois temas. Existiam os temas que diziam respeito à crise profissional do marido, aqueles que estavam ligados à mulher e que diziam respeito à sua crise conjugal, os da crise conjugal da mulher, da sua crise intelectual. Uma série de assuntos. Chegado a este ponto decidi-me fazer o filme. Depois, durante o decurso das várias fases do trabalho baseado nesse argumento, nada mais fiz do que esvaziá-lo de tudo o que anteriormente possuía; todas as personagens marginais desapareceram quase por completo. Apenas ficaram, nuas, como viram, as duas personagens principais. Também eliminei vários acontecimentos que primeiro enriqueciam o argumento e que eram muito mais precisos, em determinado sentido muito mais ligados entre si; eliminei-os precisamente para deixar que a história criasse uma determinada coerência interna, atingisse, se possível, um *suspense* interno que não tivesse ligações com o exterior senão através dos actos das personagens, actos esses que correspondiam aos seus próprios pensamentos, às suas angústias.

[...]

Ainda agora me permito fazer, e faço, certos erros de gramática. Faço-os de propósito, porque penso que posso assim atingir uma maior eficácia. [...] Eliminei, portanto, muitas preocupações e superestruturas técnicas, eliminei tudo aquilo que pudesse constituir os nexos lógicos da narrativa, os saltos de sequência para sequência através dos quais uma servia de trampolim à que se lhe seguia, e isso precisamente porque me pareceu, e me continua a parecer, que hoje o cinema deve estar mais ligado à verdade do que à lógica. E a verdade da nossa vida quotidiana não é mecânica, convencional e artificial como geralmente ela aparece nas histórias tal como são construídas no cinema. O ritmo da vida não é equilibrável, é um ritmo que ora se precipita, ora se torna mais lento, que por vezes estagna, por outras corre velocíssimo.

[...]

Não digo isto por achar que se deva seguir a vida a par e passo, mas porque me parece que é através dessas pausas, a partir dessa tentativa de coerência com uma determinada realidade interna e espiritual, e também moral, que se organiza, aquilo a que hoje cada vez mais se dá o nome de cinema moderno: quer dizer, um cinema que não se preocupa tanto com aquilo a que poderíamos chamar os factos externos, aquilo que aconteceu, mas sim aquele que volta a sua atenção para as causas que nos levam a agir de uma determinada

maneira em vez de outra. E este é precisamente o ponto importante: os nossos actos, os nossos gestos, as nossas palavras, não são mais do que as consequências de uma posição pessoal relativamente às coisas deste mundo. É essa a razão por que hoje me parece também muito importante procurar fazer cinema literário, ou figurativo. [...] Hoje julgo importante que o cinema se volte para esta forma interna, para esta forma absolutamente livre, assim como livre é a literatura, como livre é a pintura, atingindo a abstracção; talvez suceda até que o cinema consiga construir também a poesia, o poema cinematográfico, com rimas. Actualmente isso parece-nos absolutamente impensável, mas, no entanto, chegará talvez o momento em que até o público passará, aos poucos, a aceitar este género de filmes; e isso porque há qualquer coisa que se mexe, que evolui e que felizmente também não passa despercebida aos olhos do público; parece-me que é essa a razão por que determinados filmes difíceis começam a ter um sucesso também comercial, saindo das cinematecas a que estavam condenados, das gavetas onde estavam guardados, conseguindo chegar às grandes massas. E devo dizer que muitas vezes quanto mais fundo os filmes vão, mais são compreendidos. (É o que está a suceder, por exemplo com *A Aventura*, quanto mais profundamente penetra na província maior interesse suscita. Em Bordéus e nos arredores, *A Aventura* teve uma receita superior à de *Ben-Hur*. Pensem se isto, há alguns anos, teria sido possível. É extraordinário, não o digo por minha causa mas para glória do cinema. Porque desta maneira, continuando a avançar, encontramos já o caminho desimpedido. [...])

Parece-me que no facto artístico existe sempre, antes de qualquer outra coisa, uma escolha. Essa escolha que o autor faz é, como dizia Camus, a revolta do artista contra o real. Assim, todas as vezes que começo a filmar um determinado ambiente real, determinadas sequências em cenários naturais, faço o possível por chegar ao sítio escolhido para filmar naquilo que se poderia chamar um estado de "virgindade". Porque me parece que é do choque entre o ambiente e o meu particular estado de espírito nesse momento que nascem os melhores frutos.

Não gosto de pensar nem de estudar uma cena na noite anterior às filmagens, ou no dia anterior. Gosto de ficar sozinho no local onde irei filmar, começar a sentir o ambiente ainda vazio de personagens, de pessoas. É para mim o modo mais directo de conseguir recriar um determinado ambiente, de estabelecer uma relação com o próprio ambiente, o modo mais simples de deixar que o ambiente nos sugira

qualquer coisa. É claro que estamos desde o início predispostos de uma maneira favorável em relação ao local, visto que o escolhemos e que, portanto, sabemos que existem possibilidades de nele se ambientar uma determinada cena. Trata-se apenas de inventar — porque é uma fase de invenção — a sequência, adaptando-a precisamente às características do ambiente. Por isso (falo, claro, apenas do meu método de trabalho) procuro ficar sempre uma meia hora no local onde irei filmar tanto interiores como exteriores. Depois chamo os actores e começo a ensaiar a cena. Porque também esse é um meio de se verificar se a cena sairá bem ou não. De facto, pode suceder que uma determinada cena, pensada a uma mesa, deixe de funcionar no momento em que é transposta para um determinado ambiente real, sendo então necessário transformá-la, modificá-la. Uma determinada fala, dita contra um muro ou tendo por fundo uma



estrada, pode mudar totalmente de significado. Assim como muda de sentido uma fala dita por uma personagem a três quartos ou de frente; assim como um diálogo pode mudar de significado conforme a altura da câmara. O realizador apercebe-se de tudo isto (repito que estou a falar do meu método de trabalho) unicamente quando está no local de trabalho, quando começa a mover as personagens seguindo as primeiras ideias que o estar ali lhe sugerem. Por isso, é raríssimo filmar enquadramentos previamente estudados. É claro que durante a fase de preparação de um filme o realizador constrói determinadas imagens, mas é sempre perigoso apaixonarmo-nos por elas, porque geralmente se acaba perseguindo, numa realidade que não é a mesma da da mesa de café, uma imagem abstractamente

pensada precisamente a essa mesa. É muito melhor adequarmo-nos à nova situação; e pode-se até generalizar um pouco — todos sabem que hoje as planificações não são já as planificações de ferro de antigamente, são cada vez menos pormenorizadas, menos técnicas. São apontamentos que o realizador toma, é uma espécie de modelo sobre o qual, durante as filmagens, se trabalha. Precisamente porque aquilo a que se chama improvisação no cinema provém também da relação, como dizia há pouco, do ambiente conosco próprios; tem a sua origem, quase que me atrevo a afirmá-lo, nas relações que o realizador estabelece com as pessoas que estão à sua volta, tanto os costumados colaboradores profissionais como as pessoas encontradas ocasionalmente para uma determinada cena de exteriores. Quero dizer: a relação que se estabelece em primeira mão com uma pessoa pode sugerir para uma certa cena uma determinada solução em vez de outra, poderá dar azo à modificação de um diálogo; poderá sugerir muitas outras coisas, razão essa por que também este é um método de improvisação. Repito por isso que dificilmente penso previamente nos enquadramentos, que penso neles apenas a partir do momento em que ponho o olho na máquina de filmar, a partir do momento em que ponho os pés no local onde irei filmar uma determinada cena. [...]



Georges Sadoul fez uma pequena descoberta, que até condizia – quando mo disse – com a intenção com que tinha filmado o último enquadramento do filme [*A Aventura*]. [...] De um lado vê-se o Etna coberto de neve, do outro um muro. O muro simboliza o homem, o Etna a posição da mulher. O fotograma está, portanto, dividido em dois: metade do muro corresponde à parte pessimista, a outra metade corresponde à optimista. Eu não sei se a relação que se estabelece

entre os dois protagonistas será duradoura ou não, mas é já qualquer coisa que essas duas pessoas não se separem. Constitui já algo de positivo o facto de a rapariga não fugir do homem, que em vez disso fique e lhe perdoe. Até porque, num certo sentido, se revela como ele – se não por mais nada, a partir do momento em que julgando que Anna regressou também ela se sente aterrorizada pela ideia. Porque tem medo do regresso de Anna, tem medo que ela esteja viva, o que, portanto, quer dizer que também nela morreu já o sentimento da amizade, da mesma maneira que no homem morrera o amor pela morta e talvez se esteja já a corromper o amor pela rapariga. Mas que outra coisa poderá fazer senão permanecer junto dele? – encontramos então esse *trait d'union* que é a piedade, piedade que também constitui um recurso. Em *A Noite* as personagens avançam um pouco mais. Em *A Aventura* comunicam apenas entre si através do *trait d'union* que é a piedade; não falam. Enquanto em *A Noite* as personagens falam, comunicam, têm a consciência do que lhes sucede. Mas o resultado nem por isso se modifica. Por parte do homem encontramos a hipocrisia (e aqui o discurso podia alargar-se): recusa o colóquio precisamente porque sabe que se naquele momento aceitasse falar seria o fim. O que é também uma maneira de querer que a relação continue; e sobressai então o aspecto optimista da história.

[...]

Quando me diziam – a propósito de *O Grito* – que era frio, cínico, desumano até, parece-me que não estavam a ter em linha de conta as pesquisas formais que eu tentava viver num filme intuitivamente claro, e que depois deram os seus frutos nos outros meus filmes.

[...] No entanto, a mim parece-me que *O Grito* era um filme mais pessimista, mais desesperado, [...] talvez até porque eu, nesse preciso momento da minha vida, atravessava uma grave crise de depressão.

[...]

[a propósito do “calor humano” presente em *O Grito*] Mas, visto que esse calor humano não serve ao protagonista para se salvar, não lhe serve para evitar a sua perda, parece-me que a conclusão do filme se torna mais desesperada que a dos outros. Não sei. Apesar de tudo esse calor não serve para “ligar” o protagonista de *O Grito* a qualquer coisa. É uma pessoa que já não “liga” com a vida.

[a propósito do monólogo final presente em *A Noite*] Na realidade esse longo colóquio, que aliás é quase um solilóquio, um monólogo dela, pretende ser a confirmação do filme, pretende tornar claro o significado efectivo daquilo que sucedeu. A mulher está ainda

disponível, pode falar, analisar, examinar as razões que determinaram o erro da sua união. Mas esbarra de encontro à recusa do homem, esbarra com a sua negação de se lembrar ou de não se querer lembrar, portanto, a sua recusa de raciocinar, a sua incapacidade de procurar um novo ponto de encontro construído sobre uma base de análise lúcida – e em vez disso o homem refugia-se num contacto irracional e desesperado, que não sabemos que resultado poderá dar.

[...]

Faço filmes porque me interessa fazer filmes. Se uma obra de arte deve ser educativa ou não é um problema que deixo a outros o cuidado de resolver; não me diz respeito. Isso resultaria apenas no estabelecimento de uma relação espectador-autor. [...] Eu esgotei o que tinha a dizer quando fiz o filme.

[...]

Diz Lucrecio, que é sem dúvida um dos maiores poetas de sempre: “Nada se assemelha a si próprio neste mundo em que nada é estável. De estável existe apenas a secreta violência que tudo subverte.” [...]

Lucrecio dizia isto no seu tempo, mas o que disse continua de uma actualidade desconcertante, porque me parece que a incerteza de que ele fala faz hoje parte integrante do nosso mundo, continua um tema filosófico actualíssimo. [...] Por isso limito-me apenas a indicar determinados problemas, e não a propor soluções. O facto de os indicar parece-me já tão importante como achar-lhes soluções.

[...]

De facto, gosto muito de pintura. É uma das artes que, com a arquitectura, vem para mim logo a seguir ao cinema, se estabelecesse uma escala de valores. Gosto de ler livros de pintura e de arquitectura, de os folhear continuamente, de ir a exposições, de seguir o que acontece; não apenas para estar a par, mas porque é uma coisa que me apaixonava, que me agrada. [...]

Ao fazer determinados enquadramentos não me parece que recorra a aproximações directas com um determinado quadro, ou um determinado pintor. Excluo-o totalmente. É um facto mediato, que se origina espontaneamente do facto de eu seguir a evolução da pintura moderna, de me ter orientado para um determinado tipo de gosto, uma determinada forma. [...]

Quando comecei *Escândalo de Amor*, [...] não me tinha imposto realizar filmes de uma determinada maneira, não me encontrava na posse de uma técnica pré-ordenada, previamente pensada. [...] Mas quando subi a primeira vez para a *dolly*, quando comecei a

seguir as personagens, durante as primeiras cenas, vi que o corte não era necessário, e então continuei. Precisamente por causa dessa necessidade, como dizia há pouco, de seguir as personagens até nos momentos considerados menos importantes, aparentemente secundários. Porque, e isto é evidentemente uma descoberta que só agora fiz, parecia-me que assim, seguindo-os fisicamente com a câmara, exprimiria melhor os seus sentimentos, os seus pensamentos, os seus estados de espírito. Depois, com o tempo (e devo dizer que isso também sucedeu intuitivamente) verifiquei que talvez esse não fosse o melhor método para contar uma história da maneira que a queria contar, porque podia suceder que a atenção do espectador apenas se dirigisse para os aspectos exteriores da acção, para os aspectos exteriores de um determinado estado de espírito, não sobre o estado de espírito em si. Era necessário construir a cena, inventar os movimentos da máquina e a montagem de uma maneira diferente, de tal modo que da aproximação de uma determinada panorâmica e de um determinado enquadramento, precedente ou posterior, conseguisse obter os resultados que queria. Afinal de contas, apercebi-me de que a técnica que usava não era suficiente para obter o tipo de narrativa específico que pretendia, que era necessário ir mais fundo na própria narrativa, que era necessário trabalhar mais a matéria escolhendo os enquadramentos de maneira diferente.

[...]

Evidentemente, quando escolho a profissão das personagens dos meus filmes sei muito bem o que é que estou a fazer. Escolho intelectuais, sobretudo, porque são aqueles que têm mais consciência daquilo que lhes acontece; uma intuição mais subtil através da qual posso filtrar a realidade que me interessa exprimir, quer exterior, quer interior. São sobretudo figuras através das quais, mais do que através de quaisquer outras, posso dar os sintomas da crise que me interessa descrever.

Excertos da intervenção de Michelangelo Antonioni no colóquio que decorreu numa aula do Centro Sperimentale di Cinematografia a 16 de Março de 1961, depois da projecção, para alunos e professores, do conjunto da obra de Antonioni

REFLEXÕES SOBRE O ACTOR DE CINEMA

por Michelangelo Antonioni

O actor de cinema não precisa de compreender, só precisa de existir. Poder-se-ia discutir ou perguntar se não é necessário compreender para poder funcionar em determinada situação, mas não é o caso; se fosse, o actor mais inteligente seria igualmente o melhor actor. A realidade mostra, muitas vezes, o contrário.

Quando um actor é inteligente, esforça-se por representar pelo menos três vezes mais, uma vez que deseja aprofundar a compreensão da sua personagem, ter tudo em consideração e conscientemente acrescentar à sua representação subtis refinamentos. Por esse motivo, imiscui-se num território que não é o seu – cria obstáculos a si próprio. As suas cogitações sobre a personagem que tem de interpretar, as teorias que se presume servirem para o ajudar a aproximar a interpretação correcta têm, muitas vezes, o efeito inverso e privam-no da naturalidade desejada. O actor de cinema deve apresentar-se na rodagem em estado de virgindade. Quanto mais o seu trabalho é intuitivo, maior será a sua espontaneidade. [...] Uma verdadeira colaboração entre um actor e um realizador não é possível; os dois trabalham em dois níveis completamente diferentes. Um realizador não deve dar a um actor outras explicações sobre as personagens do filme além das que são do domínio das generalidades; é perigoso discutir os pormenores. Às vezes, o actor e o realizador tornam-se inimigos por uma questão de necessidade. O realizador não deve compreender o seu trabalho desvendando as suas intenções. O actor pode ser descrito como uma espécie de cavalo de Tróia no interior das fortificações criadas pelo realizador. [...]

A primeira qualidade do realizador é ver, e essa qualidade é de grande valor na relação com o actor. O actor é, de facto, um dos elementos da imagem. Uma alteração da sua colocação ou dos seus gestos modifica igualmente a imagem. Uma fala dita por um actor de perfil não tem o mesmo significado que se for dita de frente. As palavras

dirigidas à câmara colocada em picado, por cima do actor, não têm o mesmo significado que as mesmas palavras pronunciadas diante de uma câmara em contrapicado. Estes comentários simples mostram que é o realizador – quer dizer, quem compõe a imagem do filme – quem deve decidir a colocação do actor, os seus gestos e os seus movimentos. Os mesmos princípios regem o tom e a tónica musical nos diálogos. A voz é um som que aparece em relação com outros sons, de uma forma conhecida somente do realizador. É por esse motivo que cabe ao realizador manter o equilíbrio ou o desequilíbrio desses sons entre eles. [...]

Este método de trabalho pode parecer paradoxal, mas é o único que permite ao realizador obter bons resultados com os actores não-profissionais que tenha seleccionado 'na rua'. É uma lição que nos foi deixada pelo neo-realismo, mas o método funciona também com actores profissionais – mesmo com os mais consagrados. [...]

De tempos a tempos, encontramos um actor que é suficientemente inteligente para ultrapassar os limites pessoais e encontrar, ele próprio, o caminho mais natural – ou melhor, ele serve-se do seu talento inato para se socorrer dos métodos que descrevi.

Quando isso acontece, o actor tem qualidades de realizador.

Michelangelo Antonioni, *Riflessioni sul attore*, L'Europea Cinematografica, 1961

ANTONIONI VISTO POR MONICA VITTI



[*Aventura* foi] a minha primeira experiência no cinema. Desconfiava [...] de que as minhas experiências teatrais me servissem de alguma coisa e tinha razão. Pude lançá-las ao mar, em *Liscia Bianca*. De que poderia servir-me a minha técnica vocal de respiração abdominal – para que o espectador da última fila pudesse ouvir a minha voz – numa ilha deserta?

Foi essa, representar sem público, a primeira etapa que tive de ultrapassar. Representar diante de uma equipa de cinema por detrás da câmara não suscita as mesmas emoções. Eles não constituem um público, são colaboradores. Ter o público aos seus pés pode ser perigoso; pelo menos, para o actor que quer atrair a atenção e que representa tendo em mente os aplausos. É o paradoxo do teatro: quanto menos o actor está consciente do seu público, maiores são as possibilidades de explorar o seu papel em profundidade. E é justamente isso que o cinema nos oferece, em que o instante da criação exige uma presença e uma concentração prodigiosas. No cinema, tudo é mais íntimo, mais depurado, mais essencial.

Participa-se numa expedição em direcção ao íntimo e abandonamo-nos a emoções que antes estavam dissimuladas – em vez de nos concentrarmos em transpor essas emoções.

A Aventura representou, seguramente, a aventura mais ‘cinematográfica’ que eu poderia imaginar, com a exigência de constantemente nos atirmos de uma cena para a outra, encontrando nesses saltos a justeza emocional e mantendo intacta a personagem. [...]

Os métodos de trabalho de Michelangelo Antonioni não conferem qualquer margem à preguiça. Não sei se a forma de ele trabalhar com os actores se diferencia muito da dos outros realizadores; de qualquer maneira, não se assemelha nada aos métodos do encenador de teatro. O actor é, para Antonioni, um “objecto” do qual ele pode servir-se. É inútil fazer-lhe perguntas sobre o significado mais profundo de uma cena, de uma deixa ou de um gesto. Ele está concentrado e parece nem sequer querer dar uma explicação, é como se pensasse que uma deixa isolada não tem significado próprio. O conjunto – o que ele próprio conhece – confere-lhe o seu significado. Antonioni cria um mundo poético, um universo de razão e de emoção, no qual o actor tem o mesmo estatuto que uma paisagem ou que um som.

Somente após vários dias depois do início da rodagem é que eu percebi que o meu trabalho como actriz era unicamente “servir”. Aconteceu com frequência na rodagem de *A Aventura*, em que dei comigo a ser obrigada a conter-me, a conter o meu temperamento e a minha maneira de ser, o lado frontal da minha personalidade e a minha vontade, a cada instante e a cada cena, a fazer emergir emoções escondidas. Tudo o que aprendi no teatro (a leitura comum de uma peça, os ensaios gerais que conduzem ao crescendo final) tive de pôr de lado. Estava obrigada a esquecer a minha “paixão”, a minha forma de conservar a personagem como resultado de todos os ensaios que precederam a formatação final de uma representação. E assim surge a velha dúvida: e se o que Diderot disse era verdade, que podemos comunicar uma emoção sem a sentir? Ou devemos senti-la no mais fundo do nosso ser para poder exprimi-la? O cinema oferece [...] essas duas possibilidades.

Excerto do livro *L'avventura*, sob a direcção de Tommaso Chiaretti, Capelli Editore, 1960

A NOITE, O ECLIPSE, A AURORA

Entrevista de Jean-Luc Godard a Michelangelo Antonioni

O Deserto Vermelho não é somente o mais conseguido dos filmes de Antonioni. É também o mais novo e o mais aberto, iluminando com uma luz completamente nova *O Eclipse*, permitindo a esta obra ambígua adquirir enfim a sua plena dimensão. Em Veneza, no grande festival, Jean-Luc Godard encontrou Michelangelo Antonioni; depressa, entre os dois cineastas, que brincavam às entrevistas, a discussão de cinema transforma-se em discussão sobre o mundo... Algo de estranho? Para um e outro só lhes resta filmar, quer dizer, tentar viver e compreender.

G: Os seus três filmes precedentes, A Aventura, A Noite, O Eclipse, davam-nos a impressão de uma linha recta, que avança, que procura; e agora você chegou a um novo ponto, que se chama talvez O Deserto Vermelho, que é possivelmente um deserto para essa mulher, mas que para si é, pelo contrário, um filme sobre o mundo total, e não só sobre o mundo dos outros, mas alguma coisa de mais pleno e de mais completo: é um filme sobre o mundo total, e não só sobre o mundo de hoje...

A: É-me muito difícil falar agora deste filme. É demasiado recente. Estou ainda muito ligado às "intenções" que me levaram a fazê-lo, não tenho a lucidez nem o distanciamento necessários para poder julgá-lo. Creio poder dizer no entanto que desta vez não se trata de um filme sobre os sentimentos. Os resultados (sejam eles bons ou maus, belos ou feios) obtidos nos meus filmes precedentes estão aqui ultrapassados, caducos. A intenção é muito diferente. Antes eram as relações entre as personagens que me interessavam. Aqui, a personagem central é confrontada igualmente com o meio social, o que faz que eu trate a minha história de uma maneira totalmente diferente. É muito simplista, como muitos afirmaram, dizer que eu acuso este mundo industrializado, inumano, onde o indivíduo é esmagado e conduzido à nevrose. A minha intenção, pelo contrário (embora se saiba muitas vezes donde se parte, mas nunca onde se vai chegar), era traduzir a beleza deste mundo, onde mesmo as fábricas

podem ser muito belas... A linha, as curvas das fábricas e das suas chaminés, são talvez mais belas que uma linha de árvores, que se viu já demasiado. É um mundo rico, vivo, útil. Insisto em dizer, essa espécie de nevrose que se vê em *O Deserto Vermelho* é sobretudo uma questão de adaptação. Há pessoas que se adaptam, e outras que ainda não o fizeram porque estão demasiado ligadas a estruturas, ou a ritmos de vida que estão agora ultrapassados. É o caso de Giuliana. A violência da separação, o desnível entre a sua sensibilidade, a sua inteligência, a sua psicologia e a cadência que lhe é imposta provoca a crise da personagem. É uma crise que não tem que ver apenas com as suas relações epidérmicas com o mundo, a sua percepção dos ruídos, das cores, das personagens frias que a rodeiam, mas também com o seu sistema de valores (educação, moral, fé), que já não são válidos nem a sustêm. Ela encontra-se na necessidade de se renovar inteiramente, enquanto mulher. É o que os médicos lhe aconselham e o que se esforça por fazer. O filme é, num certo sentido, a história deste esforço.

G: Como se insere então o episódio da história que conta ao rapazinho?

A: Há uma mulher e uma criança doentes. A mãe deve contar uma fábula ao miúdo, mas as que ela sabe ele já as conhece todas. Tem então de inventar uma. Tendo em conta a psicologia de Giuliana, parece-me natural que, para si, esta história se torne – inconscientemente – uma evasão à realidade que a envolve, para um mundo onde as cores pertencem à natureza: é o mar azul, a areia cor-de-rosa. Os próprios rochedos tomam forma humana, constroem-na e cantam docemente. Lembra-se da cena do quarto, com Corrado? Ela diz, apoiada à parede: “Sabes o que eu queria?... Todos os que me amaram... tê-los aqui, à minha volta, como uma parede.” Tem necessidade, com efeito, que a ajudem a viver, porque tem medo de não conseguir fazê-lo sozinha.

G: O mundo moderno não é senão o revelador de uma nevrose mais antiga e mais profunda?

A: O meio no qual vive Giuliana acelera a crise da personagem, mas é preciso naturalmente que esta tenha em si o terreno favorável a esta crise. Não é fácil determinar as causas e as origens da nevrose; manifesta-se por formas tão diferentes, e por vezes mesmo no limite da esquizofrenia, cujos sintomas se assemelham muitas vezes aos indícios nevróticos. Mas é através de uma exasperação da personagem que se chega a definir uma situação. Censuraram-me ter

escolhido um caso patológico. Mas se tivesse escolhido uma mulher normalmente adaptada já não havia drama; o drama pertence àqueles que não se adaptam.

G: Não há traços desta personagem na de *O Eclipse*?

A: A personagem de Vittoria em *O Eclipse* é o contrário da de Giuliana. Em *O Eclipse*, Vittoria é uma rapariga calma e equilibrada, que reflecte no que faz. Não há nela nenhum elemento de nevrose. A crise, em *O Eclipse*, é uma crise de sentimentos. N' *O Deserto Vermelho* os sentimentos são um dado. Aliás as relações entre Giuliana e o marido são normais. Se lhe perguntassem: "Amas o teu marido?", responderia que sim. Até à tentativa de suicídio, a sua crise é subterrânea, não é visível.



"Insisto em sublinhar que não é o meio que faz nascer a crise: fá-la somente explodir. Pode-se pensar que fora deste meio não há crise. Mas não é verdade. A nossa vida, mesmo sem nos apercebermos, é dominada pela 'indústria'. E por 'indústria' não se deve entender somente fábricas, mas também, e sobretudo, produtos. Estes produtos estão em todo o lado, entram nas nossas casas, feitos de plástico ou de outros materiais desconhecidos, e desde há apenas alguns anos são vivamente coloridos e chegam até nós onde quer que estejamos. Com a ajuda de uma publicidade que tem cada vez mais em conta a nossa psicologia e o nosso subconsciente, obcecaram-nos. Posso dizer isto: situando a história de *O Deserto Vermelho* no mundo das fábricas, subi à nascente desta espécie de crise, que, como um rio, recebe mil afluentes, se divide em mil braços, para enfim tudo submergir e se espalhar por todo o lado."

G: Mas essa beleza do mundo moderno não é também a resolução das dificuldades psicológicas das personagens e não mostra a sua fragilidade?

A: Não se deve subestimar o drama destes homens assim condicionados. Sem conflitos talvez nem sequer haja homens. E também acredito muito menos que a beleza do mundo moderno possa resolver sozinha os nossos dramas. Creio, pelo contrário, que, uma vez adaptados às novas técnicas de vida, encontraremos talvez novas soluções para os nossos problemas. Mas para que é que me faz falar destas coisas? Eu não sou um filósofo, e todos estes raciocínios nada têm que ver com a “intenção” de um filme.

G: Por exemplo, a presença de um autómato no quarto do rapazinho é benéfica ou maléfica?

A: Em minha opinião, benéfica. Porque a criança, brincando com este género de brinquedos, adaptar-se-á muito bem à vida que a espera. Mas eis que voltamos à conversa de há momentos. Os brinquedos são produzidos pela indústria, que desta maneira influencia a própria educação das crianças.

“Estou ainda estupefacto com uma conversa que tive com um professor de cibernética da Universidade de Milão, Silvio Geccato, que os Americanos consideram como uma espécie de Einstein. Um tipo formidável, que inventou uma máquina que olha e descreve o que vê, uma máquina que pode conduzir um carro, fazer uma reportagem de um ponto de vista estético, ou ético, ou jornalístico, etc. E não se trata de televisão: é um cérebro electrónico. Este homem, que dá provas, por outro lado, de uma lucidez extraordinária, não pronunciou nunca, no decorrer da nossa conversa, quaisquer termos técnicos que eu me arriscaria a não compreender. Pois bem, fiquei doido. Passado um momento não compreendia mais nada do que me dizia. Esforçava-se por empregar a minha linguagem, mas encontrava-se num outro mundo. Perto dele estava uma rapariga de vinte e quatro ou vinte e cinco anos, bonita, de origem pequeno-burguesa – a sua secretária. E ela compreendia-o perfeitamente. Em Itália, são geralmente as raparigas muito novas e muito simples, e que não têm senão um modesto diploma, que tratam do estabelecimento dos programas para os cérebros electrónicos: para elas é muito simples e muito fácil fazer um raciocínio para um cérebro electrónico, embora seja bastante complicado, pelo menos para mim.

“Um outro sábio, Robert M. Stewart, esteve em minha casa, há seis meses, em Roma. Tinha inventado um cérebro químico, e dirigia-se a Nápoles, para um congresso de cibernética, a anunciar a sua descoberta, que é uma das mais extraordinárias do mundo. É uma caixinha, montada sobre tubos: trata-se de células em cuja composição entra o ouro, misturado com outras substâncias. Vivem num líquido químico uma vida autónoma e têm reacções: se você entra no compartimento, a célula tomará uma certa forma, se entro eu, tomará uma diferente, etc. Na caixinha não existem senão alguns milhões de células, mas a partir daí pode-se chegar a refazer o cérebro humano. Este sábio alimenta-as, adormece-as... E falava-me de tudo isso, que era muito claro, mas tão incrível que a partir de certo momento eu já não consegui segui-lo. Pelo contrário, a criança que brinca com o autómato desde a mais tenra idade compreenderá muito bem e não sentirá nenhuma dificuldade em voar, se quiser, no espaço, num foguetão.



“Olho tudo isto com muito interesse, e gostaria de estar já neste novo mundo. Infelizmente, ainda não chegámos, e é um drama para muitas gerações como a minha, a sua, a do imediato pós-guerra.

“Penso que haverá, nos anos que estão para vir, transformações muito violentas, não só no mundo como no interior do indivíduo. A crise actual vem desta confusão espiritual, desta confusão das consciências, da fé, da política; eis outros tantos sintomas das transformações que se avizinham. Então disse para mim próprio: ‘O que se conta hoje no cinema?’ E tive desejo de narrar uma história baseada nas motivações de que falei acima.”

G: Os heróis deste filme estão, entretanto, integrados nessa mentalidade, são engenheiros, fazem parte desse mundo...

A: Nem todos. A personagem de Richard Harris é quase romântica; pensa fugir para a Patagônia e não tem qualquer ideia sobre o que há a fazer. Foge, e julga resolver assim o problema da sua vida. Mas este está dentro dele, e não fora. É tanto mais verdade quanto lhe basta o encontro com uma mulher para provocar uma crise, e já não sabe se parte ou não, esta história transtorna-o. Gostaria de assinalar um momento no filme que é uma acusação ao velho mundo: quando esta mulher em crise precisa de alguém que a ajude, encontra um homem que se aproveita dela e dessa crise. Encontra-se frente às coisas velhas, e são essas coisas velhas que a sacodem e arrastam. Se tivesse encontrado alguém como o marido, este teria agido de forma diferente: procuraria primeiro tratá-la, depois, talvez... Ao passo que aí é o seu próprio mundo que a atraiçoa.

G: Depois do final do filme irá ela tornar-se numa personagem como o marido?

A: Creio que como resultado dos esforços que ela faz para encontrar uma ligação com a realidade acabará por achar um compromisso, mas a nevrose ficará. Creio ter dado a ideia desta continuidade na doença com essa imagem um pouco esbatida: está numa fase estática. O que vai acontecer-lhe? Seria preciso um outro filme para o saber.

G: Pensa que a tomada de consciência deste novo mundo tenha repercussões na estética, na concepção do artista?

A: Sim, julgo que sim. Muda a maneira de ver, de pensar: tudo muda. A "pop" arte demonstra que se procura outra coisa. Não se deve subestimar a "pop" arte. É um movimento "irónico", e esta ironia consciente é muito importante. Os pintores "pop" arte sabem muito bem que fazem coisas cujo valor estético ainda não está amadurecido – salvo Rauschenberg, que é mais pintor que os outros... Ainda que a "Soft Typewriter" de Oldenburg seja muito bela... gosto muito dela. Julgo que é bom que tudo isto apareça. Não pode senão acelerar o processo de transformação, de que temos falado.

G: Mas o sábio terá a mesma consciência que nós? Raciocinará como nós em relação ao mundo?

A: Perguntei isso a Stewart, o inventor do cérebro químico. Respondeu-me que o seu trabalho, tão particular, tinha sem qualquer dúvida influência na sua vida privada, até nas relações com a família.

G: E será preciso conservar os sentimentos?

A: Que pergunta! Julga que é fácil responder? Tudo o que posso dizer a propósito de sentimentos é que é preciso que mudem. “É preciso” não é o que quero dizer. Mudam. Já mudaram.

G: Nos romances de ficção científica nunca há personagens de artistas, de poetas...

A: Sim, é curioso. Talvez pensem que se pode passar sem a arte. Talvez sejamos os últimos a produzir coisas tão gratuitas, aparentemente, como são as obras de arte.

G: Será que O Deserto Vermelho o ajuda também a resolver problemas pessoais?

A: Ao fazer-se um filme vive-se, e portanto resolvem-se problemas pessoais. Problemas do nosso trabalho, mas também da vida particular. Se as coisas de que falamos hoje não são as de que falávamos logo a seguir à guerra é porque, realmente, o mundo à nossa volta mudou, mas nós também mudámos. As nossas exigências, as nossas intenções, os nossos temas. Logo a seguir à guerra as coisas que era preciso dizer eram muito numerosas; era interessante mostrar a realidade social, a condição social do indivíduo. Hoje tudo isso está feito, está visto. Os temas novos que se podem tratar hoje em dia são os que acabámos de citar. Ainda não sei como podem ser abordados, apresentados. Tentei desenvolver um desses temas n’ *O Deserto Vermelho*, e não penso que o esgotei. Não é senão o começo de uma série de problemas e de aspectos da nossa sociedade moderna e desta maneira de viver que é a nossa. Aliás, você também, Godard, faz filmes muito modernos, a sua maneira de tratar os problemas revela uma exigência de ruptura com o passado.

G: Quando começa ou acaba certos planos de formas quase abstractas, de objectos ou pormenores, fá-lo num sentido pictórico?

A: Sinto a necessidade de exprimir a realidade sob formas que não sejam completamente realistas. A linha branca abstracta que entra no plano, no começo da sequência da pequena rua cinzenta,

interessa-me muito mais do que o carro que chega: é uma forma de aproximar a personagem a partir das coisas, mais do que através da sua própria vida. A sua vida, no fundo, não me interessa senão relativamente. É uma personagem que participa na história em função da sua feminilidade, do seu aspecto e do carácter feminino, que são o essencial para mim. É justamente por esta razão que insisti em fazer interpretar este papel de uma forma um pouco estática.



G: Há portanto também neste aspecto uma ruptura com os seus filmes precedentes.

A: Sim, é um filme menos realista, do ponto de vista figurativo. Quer dizer, é realista por uma forma diferente. Por exemplo, servi-me muito da telobjectiva para não ter profundidade de campo, sendo este um elemento indispensável do realismo. O que me interessa presentemente é pôr a personagem em contacto com as coisas, porque são as coisas, os objectos, a matéria, que têm peso hoje em dia. Não considero *O Deserto Vermelho* como uma meta: é antes uma procura. Quero contar histórias diferentes com meios diferentes. Tudo o que foi feito, tudo o que fiz até aqui, já não me interessa, aborrece-me. Talvez sinta também a mesma coisa?

G: Rodar a cores foi uma mudança importante?

A: Muito importante. Tive de mudar a técnica por causa disso, mas não somente por causa disso. Tinha já necessidade de mudar de técnica, pelas razões de que já falámos.

“As minhas exigências já não eram as mesmas. O facto de me servir da cor acelerou essa mudança. Com a cor não se empregam as

mesmas objectivas. As mesmo tempo apercebi-me de que certos movimentos do aparelho nem sempre se adaptavam ao seu emprego: uma panorâmica rápida é eficaz sobre um vermelho-vivo, mas sobre um verde-escuro não dá nada, a não ser que se busque um novo contraste. Creio que há uma ligação entre os movimentos da câmara e a cor. Um só filme não chega para estudar o problema a fundo, mas é um problema que é preciso examinar. Fiz, sobre este assunto, ensaios em dezasseis milímetros muito interessantes, mas não me foi possível pô-los em prática, durante o filme, alguns efeitos que tinha descoberto. Está-se demasiado apertado nesses momentos. Sabe que existe uma psicofisiologia da cor; estudos, experiências, foram feitos sobre este assunto. Pintou-se o interior da fábrica que se vê no filme de vermelho; quinze dias mais tarde, os operários lutavam entre si. Tornou-se a pintar de verde-pálido, e toda a gente passou a viver em paz. O olhar dos operários deve descansar.”

G: Como escolheu as cores da loja?

A: Era preciso escolher entre cores quentes e frias. Giuliana quer cores frias para a sua loja. São as que alteram menos os produtos expostos. Se você pintar uma parede de cor de laranja, esta cor matará os objectos vizinhos, ao passo que um azul ou um verde-pálido realçarão os objectos sem os esmagar. Queria este contraste entre cores quentes e cores frias: há um cor de laranja, um amarelo, um tecto castanho, e a minha personagem apercebe-se de que isto não lhe convém.

G: O primeiro título do filme era Celeste e Verde...

A: Abandonei-o, porque não me parecia um título suficientemente viril; estava demasiado ligado à cor. Nunca pensei primeiramente na cor em si. O filme nasceu a cores, mas pensei sempre primeiro no que ia dizer, como é natural, e cuja expressão ajudava com a cor. Nunca pensei: vou pôr um azul ao pé de um castanho. Pinte a erva que rodeia a barraca perto do pântano para reforçar a sensação de desolação, de morte. Havia uma verdade da paisagem que era preciso mostrar: quando as árvores morrem têm essa cor.

G: O drama não é já psicológico, é plástico...

A: É a mesma coisa.

G: Assim, todos estes planos de objectos durante a conversa sobre a Patagónia?...

A: É uma espécie de “distracção” da personagem. Está cansado de ouvir toda essa conversa. Pensa em Giuliana.

G: Os diálogos são mais simples, mais funcionais que os dos filmes precedentes; será que a sua função tradicional do “comentário” é agora tomada pela cor?

A: Sim, creio que é verdade. Digamos que estão aqui reduzidos ao mínimo indispensável, e nesse sentido estão ligados à cor. Por exemplo, nunca teria feito a cena na barraca, onde se fala de drogas, de excitantes, sem empregar o vermelho. Não o teria feito a preto e branco. O vermelho põe o espectador num estado de espírito que lhe permite aceitar estes diálogos. A cor está certa para as personagens (que são justificadas por ela) e também para o espectador.

G: Sente-se mais próximo das procuras dos pintores que das dos romancistas?

A: Não me sinto longe das procuras do “nouveau roman”, mas elas ajudam-me menos que as outras: a pintura e a procura científica interessam-me mais. Não creio que me influenciem directamente. Não há neste filme qualquer procura pictórica; estamos, parece, longe da pintura. E, naturalmente, estas exigências, que não têm na pintura qualquer conteúdo narrativo, encontram um no cinema. Eis onde as procuras do romance se juntam às da pintura.

G: Tornou a trabalhar a cor no laboratório, como o permite o technicolor?

A: Não tive confiança no laboratório durante a filmagem. Quer dizer, tentei, durante as filmagens, pôr as cores que queria, nas próprias coisas, nas paisagens. Pinte directamente, em vez de modificar a cor no laboratório. O que pedi depois ao laboratório foi uma reprodução fiel dos efeitos que tinha obtido. O que não foi fácil, porque o *technicolor*, como sabe, exige numerosas intervenções sobre a matriz. O trabalho foi muito longo e delicado.

G: Você determinava a luz de impressão durante a filmagem...

A: Exactamente. Creio que não devemos fiar-nos muito no trabalho que se pode fazer nos laboratórios. Não é culpa deles. É que, tecnicamente, ainda estamos muito atrasados no que diz respeito à cor.

G: *Em sua opinião, Giuliana vê as cores como você as mostra?*

A: Sabe, há nevróticos que vêem as cores de forma diferente. Os médicos fizeram experiências sobre isto, com mesalina, por exemplo, para tentarem saber o que vêem. Num dado momento tive a intenção de fazer efeitos deste género. Mas afinal não há senão um momento em que se vêem manchas numa parede. Pensei também em modificar a cor de alguns objectos, mas o facto de empregar todos esses “truques” pareceu-me tornar-se muito depressa superficial; era um modo artificial de dizer coisas que poderiam ser ditas de uma maneira muito mais simples. Então eliminei estes efeitos. Mas pode-se pensar que ela vê cores diferentes.

“É engraçado: neste momento estou a falar com o Godard, um dos mais modernos e dotados cineastas de hoje e, mesmo agora, almocei com René Clair, um dos maiores realizadores do passado – não era de forma nenhuma o mesmo tipo de conversa... Ele preocupa-se com o futuro do cinema. Nós, pelo contrário (e você está de acordo, julgo eu), temos confiança no futuro do cinema.”

G: *E o que é que vai fazer agora?*

A: Vou fazer um episódio de *Soraya*... Este episódio interessa-me porque vou prosseguir as minhas investigações sobre a cor, levar mais longe as experiências que fiz com *O Deserto Vermelho*. Depois vou fazer um filme que me interessa mais. Se encontrar um produtor que me permita fazê-lo.

Declarações recolhidas em fita magnética, relidas e corrigidas por
Michelangelo Antonioni, *Cahiers du Cinéma*, nº 160

O DESAPARECIMENTO

(a propósito de Antonioni)

Pascal Bonitzer

De *A Aventura* a *O Eclipse*, ganha força em Antonioni uma busca formal que parece esgotar as possibilidades do preto e branco, antes do salto para a cor, que inaugura com *O Deserto Vermelho*. Antonioni é um pintor na medida em que para ele, o preto, o branco, o cinzento, as diversas cores do espectro, não são apenas factores ornamentais, atmosféricos ou emocionais de um filme, mas autênticas *ideias* que absorvem as personagens e os acontecimentos. *A Noite* não é somente um filme a preto e branco; é um filme de pretos e brancos, um xadrez gigante onde as personagens se jogam a si mesmas, ou são jogadas pelo acaso, ao qual entregaram um desejo que se extinguiu... O branco significa a ausência, o desapareço, o vazio que atravessa as personagens de Antonioni. Sabemos que na "trilogia", a busca formal, cada vez mais evidente, tem como pretexto – mas será apenas um pretexto...? – um vínculo amoroso malogrado, quer porque não chega a desenvolver-se (*A Aventura*, *O Eclipse*), quer porque não atinge o esgotamento (*A Noite*). Este "malogro" parece contagiar a trama narrativa, que se vê afectada por essa falta de consumação essencial, como se o *desapeço* dos protagonistas parecesse prolongar-se, num sentido diferente, pelo *desapeço* da própria história. Os protagonistas assemelham-se, moralmente, no seu desencanto, aos lugares por onde deambulam; espaços desertos, desorganizados, desconhecidos, que sem dúvida manifestam uma mudança dramática na paisagem, no tecido urbano do início dos anos sessenta. Desorientadas, as personagens aparecem presas em ambientes que não lhes oferecem nenhum ponto de referência, mas apenas o reflexo cego dos seus desestruturados universos mentais (porque "o exterior é um espelho onde se vem reflectir o interior")¹. Em Antonioni não encontramos nenhuma nostalgia, diga-se, relativamente a um qualquer passado, sob nenhum ponto de vista, moral, estético ou sentimental (ao contrário de um Visconti ou de um Fellini). Pelo contrário, o que caracteriza o seu cinema é um vivo interesse por esses desertos

¹ Witold Gombrowicz, *Bakakai*, ed. Denoël, p. 95.

de um novo género, esses espaços amorfos, desligados, vazios, essa estrutura indiferenciada da transformação urbana. No limite, as personagens de Antonioni sentem-se atraídas pelo vazio, pelo frio, pelos espaços abstractos que absorvem e devoram a figura humana, o rosto amado, as formas do semelhante. A aventura que vivem é um desaparecimento.

A Aventura apresenta-se, com efeito, como a história de um desaparecimento, mas de um desaparecimento cuja importância, cuja densidade, se esfuma pouco a pouco até contagiar e afectar perigosamente a própria estrutura da narrativa, a forma do filme: do que se trata na realidade é *do desaparecimento do desaparecimento* de Anna (o que não significa, antes pelo contrário, o seu regresso). Uma história estranha. “Uma mulher desaparece”: isso também pode dar origem a uma perseguição terrível, como já sabemos.

Repare-se que muitos dos filmes de Antonioni têm como argumento uma indagação, uma investigação de carácter policial (isto também é válido para *Identificação de Uma Mulher*, cujo título tem, deliberadamente, conotações policiais). Na maioria das longas-metragens de Antonioni, alguém ou algo desaparece, mas o dito desaparecimento é de tal natureza que a tensão própria das investigações policiais, das perseguições, do *suspense*, tende a desaparecer com ele. De tal modo é assim que em *A Aventura* o desaparecimento de Anna põe, insidiosamente, a tónica sobre outro desaparecimento, mais secreto e menos perceptível, que assombra as restantes personagens e as desvia, que as impede de se concentrarem na busca pela desaparecida. Não se perdoou a Antonioni esta distração, que parece afectar as suas personagens e talvez a sua câmara, e quebra a linha narrativa. É certo que o desaparecimento de Anna abre uma lacuna no próprio coração das personagens, cujo drama, desde então, já não é, como em tantos outros filmes, o de encontrar ou perder definitivamente a desaparecida (a partir de um certo momento, deixa de se colocar esta questão, uma vez que já não faz sentido), mas antes o de não ser capaz de juntar os seus próprios pedaços.

O mundo de Antonioni apresenta-se plástica, narrativa e ontologicamente como um mundo em pedaços, e “juntar os pedaços”² – que é tanto o trabalho da polícia como o dos amantes em crise – é basicamente a operação à qual as personagens de Antonioni, desenraizadas e desligadas, renunciam.

² Em francês, “recoller les morceaux” também quer dizer “refazer a relação” (num casal). [N.da.T]

Tudo sucede, então, como se o quebra-cabeças desfeito o fascinasse mais do que a sua eventual reconstituição. E esta é, sem dúvida, a razão pela qual as suas personagens, mesmo quando imersas num enredo policial, são detectives frustrados e vítimas deslocadas. Não se trata (ainda que inicialmente pudéssemos pensar que sim) de recuperar totalmente o rosto amado ou a verdade oculta, porque a disseminação, a ruptura, a fragmentação do mundo, não permitem que os sentimentos amorosos ou a crença numa verdade subsistam completamente. Por isso, as personagens de Antonioni parecem presas a um “o que é que isso importa?” corrosivo e que confere aos seus filmes esse inimitável toque de melancolia, que tantas



resistências suscitou. No entanto, não devemos focar-nos nessa afirmação ético-psicológica como se fosse o objecto principal do cineasta. Tudo nos demonstra o contrário e, em primeiro lugar, esta invenção formal, que é a expressão de uma aventura positiva, através, sim, de uma decomposição moral, psicológica, mesmo física, em direcção a um universo não-humano e não-figurativo, uma apoteose abstracta. O universo dilata-se, expande-se, esfria, mas nesta entropia reside uma felicidade secreta, a felicidade informe das manchas. Há um outro ponto de vista, além do meramente humano, encarnado pelos protagonistas; é o que a câmara expressa de forma inumana, o ponto de vista abstracto sobre os movimentos indiferentes – explosões, nuvens, movimentos brownianos, manchas – sobre o espaço neutro, repleto de movimentos indiferentes, no qual culmina o movimento dos filmes de Antonioni.

A Antonioni, artista moderno, pintor moderno, interessam-lhe as manchas, as formas surgidas do acaso. Nas suas personagens que deambulam (deambula-se muito nos filmes de Antonioni) encontramos uma fascinação obstinada pelo informe, pelo informal, pela figura que foge, que se apaga, que desliza rumo ao indiferenciado. Forma estética da pulsão de morte? O gesto de Gabriele Ferzetti, em *A Aventura*, derrubando por falso descuido, mas também não de forma inteiramente deliberada, um tinteiro (dando a um porta-chaves um movimento de pêndulo cuja amplitude aumenta “por si só”) sobre o desenho académico de uma abóbada ornamental feito por um jovem, é um gesto susceptível de pelo menos duas leituras contraditórias. Uma é psicológica e negativa.

A personagem está amargurada, cansada e já não crê em nada; o seu gesto explica-se pelo ressentimento de um homem maduro, com a auto-estima em baixo, para com a frescura de um jovem arquitecto a quem, ingenuamente, interessam as abóbadas ornamentais. Porém, o mesmo gesto pode expressar igualmente uma espécie de desapego estético, ou quiçá uma vertigem estética, uma tentação da mancha, mais profundamente infantil do que o desenho escolar que destrói. Como em tudo o que se associa à mancha, percebe-se aqui a ambiguidade entre a destruição e a criação, entre o caos e o cosmos. Entornar um tinteiro sobre um desenho que se está a fazer significa destruí-lo, mas também fazer verter sobre o papel, no lugar do desenho (desta cópia escolar), uma flor de tinta silvestre. Do mesmo modo, a arte do cinema é uma mescla inextricável de formas *a priori* (a *cosa mentale* que o acto de realizar traz à tela) e de imagens em bruto oferecidas pelo real. O desenho desaparece, mas este desaparecimento não é um simples apagamento; não encontramos na sua frescura primitiva “*o branco do papel que o vazio rejeita*”³. A mancha expressa a entropia, a degradação, a irreversibilidade dos acontecimentos; mas é também criação de uma figura singular, embora sem forma e sem nome. Como não ver, neste carácter “informe e sem nome”, a própria aventura, o destino desejado e realizado dos heróis de Antonioni?

Em *O Eclipse*, de que eclipse se trata? Quem é eclipsado? Que sol é que se oculta? Nenhum outro, talvez, mais do que as personagens do filme, que se dissolvem nos próprios lugares dos seus encontros, agora vazios, e que no fim do dia – e do filme – a câmara revisita.

³ Verso do poema “Brisa marinha”, de Stéphane Mallarmé, aqui na tradução de José Augusto Seabra [N.da.T]



Este vazio é o da cidade, o do anonimato, o dos encontros insignificantes e o da noite que invade todas as coisas. Mas uma vez que o cinema, não mais do que o inconsciente, não conhece a negação, o vazio de Antonioni sobrevive vivamente, como se atormentado pela presença. Num filme de Antonioni não há nada mais belo (e dir-se-ia que cada filme seu se encaminha para este único fim) do que o momento em que as personagens, os seres humanos, se apagam, para que subsista, aparentemente, apenas um espaço sem qualidade, um espaço puro, “o espaço a si mesmo semelhante, quer cresça ou se negue”⁴. O campo vazio não está vazio: repleto de neblina, de rostos fugazes, de presenças que se desvanecem ou de movimentos indiferentes, representa esse estado último do ser por fim liberto da negatividade dos projectos, das paixões, da existência humana.

Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Ed. de L'Étoile, Paris, 1985
[Trad. de Inês Eusébio; rev. de A.M.C.]

⁴ Verso do soneto “Cette nuit”, de Stéphane Mallarmé (na versão final, o poeta retirou-lhe o título). [N. da T.]

O MÉTODO DE MICHELANGELO ANTONIONI

[Serge Daney e Serge Toubiana entrevistam o realizador sobre o filme Identificação de Uma Mulher (1982)]

[...]

Cahiers: Ao ver o seu filme, pensei que aquilo era uma maneira de responder às ficções científicas americanas, como Blade Runner e E.T. (1982). O seu filme seria algo como uma versão europeia a abordar temas comuns.

Antonioni: Talvez. É interessante o que diz. Porquê?

C: O personagem do cineasta Niccolo tem interesse por tudo o que é relacionado com a 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 objectos; não seria, o outro, um alienígena?

A: É interessante. Gosto de interpretações como essa. Um filme está sempre aberto a elas. Pode-se interpretá-lo como o está a fazer, ver um filme é sempre uma experiência pessoal. Gostaria de fazer um filme de ficção científica, mas à italiana, o que não é simples, estamos tão distantes dessa mentalidade. Cheguei a escrever um argumento de ficção científica; metade dele era uma ficção científica clássica em que se falava de extraterrestres. Depois, toda essa estrutura caía por terra, e uma outra ficção científica emergia rumo ao interior dos personagens. Foi interessante, mas eu não estava satisfeito com o argumento, e acabei por não o levar por diante.

C: A diferença entre os americanos e os europeus é que os americanos vivem em contacto 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 nos seus filmes.

A: 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 contacto com a ciência, a não ser por meio dos livros. Aqueles brinquedos de cientista para crianças americanas nem sequer existem por aqui.

C: Mas trata-se também de um fenómeno cultural. Acabo de voltar do Japão, onde também há imensa tecnologia, mas não muita ficção científica, nenhum fascínio por um possível outro mundo.

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



C: Que significado podemos atribuir ao exercício de Niccolo, na medida em que não há nenhuma religião, nenhuma ordem divina nos seus filmes (ao contrário dos de Robert Bresson), mas antes pessoas comuns à procura? Isto quer dizer que os artistas seriam estudiosos leigos?

A: Dá-me uma explicação sobre o que eu faço. Pode fazê-lo, claro, mas eu não pensava nisso. Apenas tive a ideia de um personagem, ele saiu de mim, como eu acredito que deve ser. É uma espécie de escultura o que eu faço. E eu não posso comentar essa questão, porque isso significaria que estou separado do meu filme, como acontece com um crítico ou com um espectador. Eu faço parte dele, não consigo responder.

[...]

C: Em que medida o personagem de Niccolo é autobiográfico?

A: Ele é um cineasta e eu sou um cineasta, temos traços em comum, mas o que lhe acontece não aconteceu comigo. E eu não acredito em autobiografia. É sempre preciso fazer escolhas quando desenhamos um auto-retrato, 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.

C: Será que o método de Niccolo de construção de personagens é também o seu?

A: Não, acho que não. Em primeiro lugar, devo dizer que não tenho exactamente um método; um filme "surge-me". Para *O Grito* (1957), estava a olhar para uma parede. *A Aventura* (1969) surgiu-me quando estava num iate, a caminho de uma ilha; uma rapariga que eu tinha conhecido e que era amiga da minha mulher tinha desaparecido, e perguntava-me: "Talvez ela esteja nesta ilha?" E então pensei nessa história. Não há nenhum método.

C: O que acha do método de Niccolo? Será que ele vai fazer um bom filme?

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

C: Há uma palavra que usa muito: caos. É uma palavra que pode ser interpretada num sentido científico ou político...

A: Não, no seu sentido literal: confusão. Confusão de ideias. Quando termino um filme, depois de um período de descanso, começo logo a pensar noutro 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 dois dias depois, às vezes passado um ano. Nesse período de observação, tudo o que fui recolhendo, nada disso se organiza imediatamente. Há uma coisa aqui e outra ali, é preciso que essas coisas saiam do caos e se singularizem. E, nesse momento, começo a entender se o meu personagem é um poeta ou um arquitecto, um homem ou uma mulher. Sei, claro, que existem realizadores que usam métodos muito diferentes, que lêem romances; eu prefiro ficar com os pés no chão.



C: É o método do fotógrafo que permite ao quadro aparecer lentamente. Com é que o facto de viajar bastante interfere na sua percepção do mundo?

A: As viagens tornam o processo criativo mais complicado, distraem-nos. Poderia rodar um filme em qualquer lugar para onde tivesse viajado! Felizmente, não faço, seria péssimo para mim, mas convivo sempre com essa tentação. O que me segura é que quando viajamos raramente nos tornamos protagonistas, somos mais testemunhas, e isso incomoda-me muito, não gosto de viajar como turista, não entendemos nada. Um dia, visitei a Finlândia; tinha um helicóptero à minha disposição para ir a uma pequena ilha. Havia uma dúzia de pessoas que trabalhavam por lá. Foi interessante: dez pessoas numa pequena ilha finlandesa cheia de neve. Mas quando o helicóptero

aterrou, vieram todos ao nosso encontro, e então tudo acabou, quer dizer, aquela realidade já não existia, havia apenas a curiosidade dessas pessoas em ver-me... É assim nos fenómenos em microcosmos: a partir do momento em que o observador se apresenta, o fenómeno muda. Onde está então a verdade? Quando trabalhamos num país, tomamos conhecimento dos problemas, entramos em contacto directo com a realidade das pessoas, falamos a mesma língua. Há também alguma tristeza na viagem, encontramos coisas de que gostamos e perdemo-las. Eu não ligo nada às pequenas memórias. Não me importo com coisas do tipo “visitei o Afeganistão”. Ver as coisas e os problemas e não ter a oportunidade de tocá-los com as mãos, isso deixa-me frustrado. Se puder usar imagens para fazer um filme, é diferente, mas se eu não fizer nada, é o conhecimento que obtive que me ajuda, mas o meu relacionamento com o Afeganistão já não existe, acabou.

C: Portanto só há relação com as coisas quando elas estão presentes.

A: 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.

C: Acho que é o único cineasta italiano importante que nunca fez um filme de época.

A: Eu fiz *O Mistério de Oberwald* (1981) mas não era realmente meu. Poderia ter feito um filme sobre São Francisco de Assis [a RAI convidara Antonioni para o fazer, mas o demorado processo burocrático fez com que o realizador acabasse por se desinteressar do projecto], mas acabou por não acontecer. Queria fazer um São Francisco no seu tempo, um tempo muito violento, muito cru, com guerras entre os povos de Assis e os povos de Perrugia. São Francisco falava de paz e contestação. Ele era único, como uma voz no deserto, e eu estava interessado em mostrar isso como uma espécie de reacção. 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. Organizavam cerimónias para denunciar as pessoas com lepra e prendê-las. Elas eram obrigadas a carregar uns sinos que alertavam para a sua presença. São Francisco encontra um leproso e dá-lhe um beijo, é uma história bem rica.

C: *Vemos isso também no filme do Roberto Rossellini.*

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

C: *E Pasolini em Passarinhos e Passarões (1966)?*

A: Pasolini é mais poético e muito bonito.

C: *Acha que o tempo de São Francisco se parece com o nosso?*

A: *Mutatis mutandis*, talvez como o mundo será daqui a 20 anos, ainda pior.

C: *Como estamos no pessimismo, não o surpreende que um cineasta tão jovem como Wim Wenders o tenha inquirido em Cannes sobre a morte do cinema?*

A: Não, mas eu não era tão pessimista sobre este tema. É verdade que as crianças estão muito acostumadas à televisão. Estão completamente condicionadas, estudam com o computador enquanto vêem televisão. Um dia, um miúdo veio visitar-me e a televisão não estava ligada, e ficou surpreendido com o silêncio. Eles precisam do barulho mesmo que não estejam a prestar atenção. Mas eu acho que nós precisamos de nos adaptar, eles estão prontos. Quando se quer saber como serão os filmes daqui a 10, 20 anos, bem, são essas crianças que nos vão responder. Elas farão um cinema de acordo com essa mentalidade e psicologia, e entre elas haverá os poetas e os maus cineastas.

C: *Para os cineastas da sua geração, quando você era jovem, havia um equivalente à televisão, ao lado do cinema?*

A: A rádio. Mas não era tão forte. Ao contrário da televisão, que faz muito sucesso entre os jovens, a rádio tem mais sucesso 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 a minha mãe ouvia a rádio. Eu estava sempre a pedir-lhe para “baixar um pouco o volume, porque não conseguia dormir”. Para mim, aquilo era um incómodo, mas, para ela, era esse silêncio com vozes que falavam. E era algo forte para a imaginação: quando ouvimos alguma coisa, automaticamente criamos imagens nas nossas cabeças para dar vida ao que ouvimos, enquanto a televisão é como a fotografia, está tudo lá. [...]

C: Não seria Identificação de Uma Mulher uma investigação sobre um personagem no mundo, ou não estaria a usar o cinema como uma forma de investigação?

A: Os dois. Aprendo muito com os 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.



C: O espectador de Identificação de Um Mulher não teria a idade de Niccolo? Qual é o público do cinema, hoje, em Itália?

A: Não. São os mais jovens que vão ao cinema hoje.

C: Como podem entender os seus filmes?

A: Não sei, é uma questão.

C: Li numa entrevista que muitos dos seus amigos são jovens.

A: Sim, é uma tendência natural. Os meus assistentes, por exemplo, ou os amigos da rapariga com quem vivo, que é muito jovem. Só há jovens à minha volta. Algo de estranho se passa sempre que encontro velhos amigos: já não falamos a mesma língua, não me sinto confortável com eles, nem tampouco com os ainda mais jovens, de 16 anos, não saberia o que lhes dizer. Mas com alguém de 25, 30 anos sim, é possível conversar, gostamos das mesmas coisas.

[...]

C: Quando fala de “sujo” e de “limpo”, penso que em Identificação de Uma Mulher não há nada da “sujidade” da vida. Há uma pureza estética do filme, daquilo que envolve o personagem, o que para mim é natural nos seus filmes.

A: Nos personagens não, é o espírito que conta.

C: Niccolo é, por vezes, grotesco, gentilmente grotesco, era intencional?

A: Às vezes, sim.

C: Qual seria o equivalente do grotesco nas mulheres? Sinto que uma mulher não pode ser essencialmente grotesca.

A: 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 objectivo, 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 conheço-as melhor do que aos homens. Nunca dormi com um homem, então sei menos intimamente, conheço-me, mas não aos outros.

C: Ao longo do filme, é Niccolo quem comanda as acções do filme, mas no final, quando Ida revela estar grávida de outro homem, ele perde-se, deixa de ter o filme na mão.

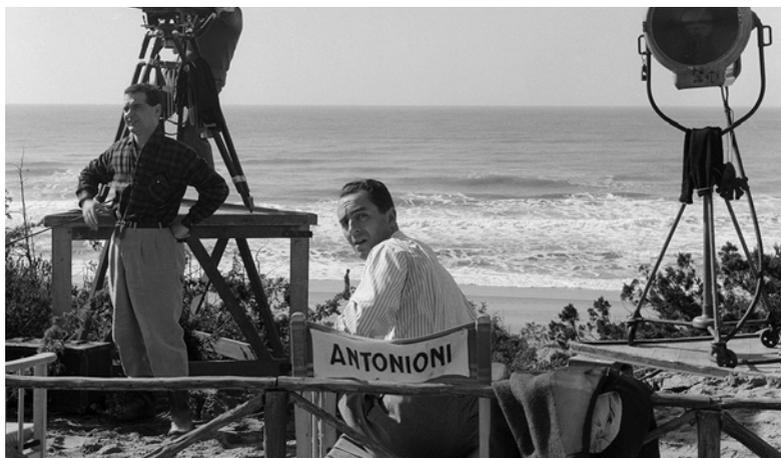
A: Sim, mas não se esqueça da sequência de ficção científica, ele retoma o filme, ele escreve a sua história: Ah, é assim, então acabou.

[...]

Serge Daney, Serge Toubiana, *La méthode de Michelangelo Antonioni*, in *Cahiers du Cinéma*, nº 342, Dezembro de 1982 (excertos)

MICHELANGELO ANTONIONI

Nota biográfica e filmografia



De Ferrara, onde nasceu, a Bolonha, onde estudou Economia, Michelangelo Antonioni (1912-2007) foi mais tarde para Roma. Frequentou o Centro Sperimentale di Cinematografia, escreveu sobre cinema, publicou contos e foi tradutor. Escreveu para Rossellini e Fellini e trabalhou com Marcel Carné. Depois de *Gente del Po* e alguns documentários de duração curta, a sua primeira longa de ficção, *Escândalo de Amor* (1950), anunciava já as inovações que viria a introduzir na história do cinema italiano, afastando-se da ortodoxia neo-realista. Nessa década, alguns já sentiam que era preciso dar um passo em frente, “ultrapassar o problema da bicicleta”. E a sua quarta longa, *O Grito* (1957) foi, como escreveu Manuel S. Fonseca, “uma respeitosa salva fúnebre em honra do neo-realismo”, onde Antonioni procurava, citando as suas próprias palavras: “olhar para dentro do homem a quem roubaram a bicicleta e ver quais são os seus pensamentos, como se adequam, quanto ficou dentro dele de todas as experiências passadas, da guerra, do pós-guerra...”.

Seguiu-se a célebre “trilogia dos sentimentos”, e a colaboração com Monica Vitti: *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *O Eclipse* (1962).

A obra de Antonioni, múltipla e complexa, caracteriza-se por uma impressionante composição visual, não raro apresentando um cenário que estabelece uma íntima relação com as personagens, reflectindo as suas angústias e perturbações, bem como a alienação do indivíduo na era moderna. Esta maior complexidade das personagens permitiu ao realizador explorar o tumulto interior, ou, como o próprio referiu, a “nevrose” daqueles que não se adaptam, como constatamos em *O Deserto Vermelho* (1964), o seu primeiro filme a cores (Antonioni foi deveras inovador no uso das cores no cinema – recorde-se que a sua primeira experiência artística foi a pintura, que praticou ao longo da vida –, tal como o seria ao utilizar o vídeo em *O Mistério de Oberwald* (1981) ou a tecnologia Betacam. Foi um experimentador, como referiu Adriano Aprà, mas tendo sempre a ousadia de se confrontar com os grandes temas e o grande público. Os seus filmes, sobretudo a partir de *A Aventura*, chegavam às grandes massas de espectadores, como os de Hitchcock ou os de Kubrick).

Cineasta moderno, que captou a atmosfera do seu tempo, “Antonioni libertou o cinema”, como afirmou Martin Scorsese, a cada filme seu abria novas possibilidades. A sua obra continua a responder a questões essenciais com que nos debatemos ainda hoje e continua também a ser uma das mais influentes no cinema contemporâneo, reivindicada por cineastas como Wong Kar Wai ou Hou Hsiao-Hsien, Tarkovsky ou Skolimowski, Gus Van Sant ou Brian de Palma, e Wim Wenders, que com ele trabalhou nos últimos filmes, quando uma trombose o deixou parcialmente paralisado.

FILMOGRAFIA

(longas-metragens)

- *Cronaca di un amore / Escândalo de Amor* (1950)
- *I Vinti* (1953)
- *Le amiche* (1955)
- *Il grido / O Grito* (1957)
- *L'avventura / A Aventura* (1960)
- *La notte / A Noite* (1961)
- *L'eclisse / O Eclipse* (1962)
- *Il deserto rosso / O Deserto Vermelho* (1964)
- *Blow-up – História de um Fotógrafo* (1966)
- *Zabriskie Point / Deserto de Almas* ((1970)
- *Chung Kuo* (1972)
- *Professione: reporter / Profissão: Repórter* (1975)
- *Il mistero di Oberwald / O Mistério de Oberwald* (1981)
- *Identificazione di una donna / Identificação de uma Mulher* (1982)
- *Al di là delle nuvole / Para Além das Nuvens* (1995)

ESCÂNDALO DE AMOR *Cronaca di un amore*

de Michelangelo Antonioni



com

Lucia Bosé

Massimo Girotti

Ferdinando Sarmi

Itália, 1950

1h38, M/12

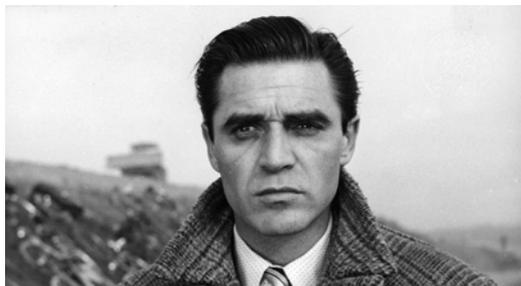
Cópia Restaurada 4K

Sindacato Nacional dos Jornalistas de Cinema Italianos 1951 – Nastro d'Argento – Special Silver Ribbon (Michelangelo Antonioni), Melhor Banda Sonora – Silver Ribbon (Giovanni Fusco)

Um industrial milanês contrata um detetive privado para investigar a mulher. Porém, a atitude ciumenta do marido leva a que a jovem se aproxime de um antigo amor. Filme sobre o destino, filme sobre o cinema, história policial, a antecipar muito do que seria a obra futura de Antonioni.

O GRITO *Il grido*

de Michelangelo Antonioni



com
Steve Cochran
Alida Valli
Dorian Gray

Itália, EUA, 1957
1h56, M/16

Cópia Restaurada

Aldo, um operário, mantém uma relação com Irma, de quem tem uma filha. Após receber a notícia da morte do marido, Irma decide deixá-lo. Aldo parte com a filha para uma deambulação pela região, ao longo da qual encontra várias mulheres, sendo confrontado, simultaneamente, com a sua alienação sentimental.

A AVENTURA *L'avventura*

de Michelangelo Antonioni



com
Monica Vitti
Gabriele Ferzetti
Lea Massari

Itália, França, 1960
2h24, M/12

Cópia Restaurada 4K

**Festival de Cannes 1960 – Prémio Especial do Júri; Prémio da Crítica
Globos de Ouro 1961 – Melhor Actriz Revelação (Monica Vitti)**

Anna, uma jovem burguesa, desaparece misteriosamente durante uma viagem de iate. Sandro, o namorado, e Claudia, uma amiga, partem em sua busca e acabam por se tornar amantes. “Cada dia vive-se *L'avventura*, seja ela uma aventura sentimental, moral ou ideológica.” (Michelangelo Antonioni)

A NOITE *La notte*

de Michelangelo Antonioni



com Marcello
Mastroianni
Jeanne Moreau
Monica Vitti

Itália, França, 1961
2h02, M/12

Cópia Restaurada

Festival de Berlim 1961 – Urso de Ouro | Festival de Locarno 1957 – Leopardo de Ouro

Um escritor é confrontado com a desilusão da mulher na sua relação. Entre o lado escuro dos personagens e a ligeireza das festas que por lá há, *A Noite* “é o grande filme de Antonioni sobre a arquitectura moderna, sobre os silêncios e ruídos urbanos, sobre o maneirismo plástico dos interiores, sobre a tensão das linhas que os ligam aos personagens e a tensão da câmara como hábil manipuladora dessas linhas”. (Manuel S. Fonseca)

O ECLIPSE *L'eclisse*

de Michelangelo Antonioni



com
Monica Vitti
Alain Delon
Francisco Rabal

Itália, França, 1962
2h06, M/17

Cópia Restaurada

Festival de Cannes 1962 – Prémio Especial do Júri

Vittoria termina um relacionamento amoroso com Riccardo, um intelectual, e envolve-se com Piero, um agente da bolsa. Elegia sobre a inconstância do amor, *adágio amargurado*, *O Eclipse* é de Monica Vitti, incomparável e espantosa, a despedir-se também do célebre preto e branco do director de fotografia Gianni Di Venanzo.

O DESERTO VERMELHO *Il deserto rosso*

de Michelangelo Antonioni



com
Monica Vitti
Richard Harris
Carlo Chionetti

Itália, 1964
1h57, M/16

Cópia Restaurada 4K

Festival de Veneza 1964 – Leão de Ouro

Psicologicamente abatida e insatisfeita, Giuliana envolve-se com Corrado, colega do seu marido. Mas não consegue apaziguar a sua inquietação. “É muito simplista, como alguns o fizeram, dizer que acuso este mundo industrializado, inumano, onde os indivíduos são esmagados até à nevrose. Pelo contrário, a minha intenção foi traduzir a beleza deste mundo onde mesmo as fábricas podem ser muito belas.” (Michelangelo Antonioni)

IDENTIFICAÇÃO DE UMA MULHER

Identificazione di una donna

de Michelangelo Antonioni



com
Tomas Milian
Daniela Silverio
Christine Boisson

Itália, França, 1982
2h10, M/16

Cópia Restaurada

Festival de Cannes 1982 – Prémio do 35º Aniversário (Michelangelo Antonioni)

Um cineasta inicia um relacionamento com duas mulheres, primeiro Mavi, depois, Ida, desde as ruas de Roma até aos canais de Veneza. Com ecos de *Vertigo* de Hitchcock na espiral de umas escadas brancas em caracol por onde o protagonista espia uma delas.

Esta plaquete foi publicada por ocasião do ciclo
MICHELANGELO ANTONIONI – O PASSO EM FRENTE,
2ª parte da operação "*Os Grandes Mestres do Cinema Italiano*".
É uma oferta da Leopardo Filmes aos espectadores do ciclo.

Coordenação de **António M. Costa**
Revisão de **Inês Eusébio**
Design e paginação de **André Carvalho**

Leopardo Filmes
Travessa das Pedras Negras, 1 – 5º andar, 1100-404 Lisboa
www.leopardofilmes.com

WWW.LEOPARDOFILMES.COM



LEOPARDO
FILMES

medeia filmes

ANTENA 1

ANTENA 2

GIGEMAX

LISBOA