

ANTONIONI E BERTOLUCCI: POR UMA FRAGILIDADE DAS EXPERIÊNCIAS AFETIVAS

Ana Claudia Rodrigues¹

Resumo: Ainda que separados por quase três décadas, *O Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni e *O Céu Que Nos Protege* (1990), de Bernardo Bertolucci, dialogam no clima perene da fragilidade das experiências afetivas descritas e inscritas em desertos distintos geograficamente, mas de uma similitude inegável no que concerne aos espaços subjetivos do indivíduo. Frente à impossibilidade de um diálogo genuíno, vê-se que os personagens, tanto em um como em outro caso, dissipam-se em meio ao espaço no qual se inserem, esquivando-se de uma concretude intrínseca viável à identidade e ao autorreconhecimento, fator que os levaria a uma renovação sempre do espaço em oposição a uma reorganização vital do tempo. À luz do confronto entre os discursos de Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci, almeja-se neste artigo estabelecer uma análise da própria condição da existência humana, sobretudo, na contemporaneidade, que no descuido afetivo de suas experiências e na fluidez dos rastros de suas respectivas histórias, poria em risco a dissolução do próprio indivíduo.

Palavras-chave: Antonioni; Bertolucci; Progresso técnico; Memória; Afeto.

Contacto: anac_redacao@yahoo.com.br

A transcrição do livro de Paul Bowles, *O Céu que nos Protege* (1949), no filme homônimo, de Bernardo Bertolucci, narra a história de um casal (Kit, vivida por Debra Winger, e Port, John Malkovich) que, em meio à deterioração que se instalou na Europa após a Segunda Guerra Mundial, decide conhecer o deserto africano, ao lado de um amigo, Tunner (Campbell Scott), que mais tarde tornar-se-ia amante de Kit. Ainda que sob o impacto de uma nova geografia, e, portanto, distantes do caos que varria a Europa, Port e Kit trazem consigo a aridez afetiva de um casamento que se arrastava há mais de dez anos. O deserto do Saara anunciar-se-ia então como o espelho do próprio estado desertificado do casal – a incomunicabilidade. Frente à ausência de um diálogo genuíno, restava-lhes a frivolidade comportamental, fato que os levaria a uma avalanche de acontecimentos.

O Deserto Vermelho, primeiro filme em cores de Michelangelo Antonioni, retrata a história de Giuliana (Monica Vitti) e Ugo (Carlo

1 Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, Brasil

Chionetti). Ambos formam uma família com o filho pequeno Valerio (Valerio Bartoleschi). A atmosfera é de uma natureza desértica ao norte da Itália, só que agora, não mais como um deserto de fato, semelhante ao que se vê no filme *O Céu que nos Protege*, mas com uma aridez proporcionada pelo progresso cinza e metálico das fábricas, a saber que Ugo trabalhava em uma usina, e em virtude de contados de negócios e prosperidades industriais, receberá a visita de Corrado Zeller (Richard Harris), o que fatalmente, mais tarde, envolver-se-ia amorosamente com Giuliana, formando-se um triângulo amoroso.

Percebe-se que tanto em *O Céu que nos Protege* (Filme de época), como em *O Deserto Vermelho*, é visto o triângulo amoroso como uma persistência na própria evolução dos tempos – o progresso das máquinas é evidente, assim como as novas tecnologias anunciando a “novidade” às novas gerações, mas é interessante ressaltar que talvez, intrinsecamente, o indivíduo ainda não estivesse apto à tamanha velocidade das coisas e dos valores, portanto, o escape em uma relação extraconjugal, ou qualquer atalho, seja este de qualquer espécie, estaria valendo para suportar a existência confusa e desorientada frente ao que Walter Benjamin denominaria, mediante o advento da Primeira Guerra, como um paradoxo:

(...) a guerra imperialista é codeterminada, justamente no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela discrepância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e seu débil esclarecimento em questões morais, por outro (...) a sociedade burguesa não pode deixar de isolar, na medida do possível a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual... (Benjamin 2012, 63/34).

Ainda que Benjamin faça referência, mais especificamente, à Primeira Guerra Mundial, é inegável que o seu resultado perdurasse nos tempos vindouros, sobretudo, na Segunda Guerra Mundial, potencializando-se nas décadas seguintes. Eric Hobsbawm sobre o século XX dirá: “Ainda mais óbvia que as incertezas da economia e da política mundiais era a crise social e moral,

refletindo as transformações pós-década de 1950 na vida humana...” (Hobsbawm 2012, 20).

Assim, desta forma, frente às incertezas econômicas, sociais e, sobretudo, morais, o indivíduo desintegrar-se-ia, e mediante uma crise existencial, apostaria, não raro, na ilusão do consumo, na exacerbação do próprio ego em detrimento da afetividade com o “outro”, e a cada anúncio de um vazio intrínseco, lá já estaria o “progresso” com sua reengenharia anunciando a “salvação”. Vê-se, então, nesse contexto, aquilo que na visão de Hobsbawm seria a mais perturbadora das transformações do século XX: “... a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente”. (Ibidem, 24). E reiterando o autor: “... um conjunto de indivíduos egocentrados sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação...” (Ibidem, 25).

Então, se a quebra dos elos entre o passado e o presente fomentaria uma sociedade individualista, nada mais salutar, nesse ínterim, do que a similaridade teórica de Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, acerca do que se denomina como “crise de historicidade”: “A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas pretensões e retensões² em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos...” (Jameson 1996, 52).

E desse “amontoado de fragmentos”, dessa crise da existência, o sujeito apostaria na técnica do progresso em um constante deslocar-se – intrínseco ou geográfico – em busca de um sentido, e afinal: “O mundo estava repleto de uma

² Neste excerto, nota-se que o autor utiliza-se da palavra *retensão* cujo significado seria *uma grandetensão; algo muito intenso*. Já a palavra *retenção* significa ato ou efeito de *reter (-se)*. Cf. Houaiss, Salles Villar e Melo Franco 2009).

tecnologia revolucionária em avanço constante... Ele dava condições às pessoas de se falarem entres si cruzando oceanos e continentes ao toque de alguns botões...” (Hobsbawm 2012, 22).

Dessa forma, nos créditos iniciais do filme *O Céu que nos Protege*, constata-se, conforme salientado por Hobsbawm, a lógica capitalista em imagem, movimento e música, quando o jazz *Midnight Sun* (1947) de Lionel Hampton em meio a uma mistura de sépia e preto e branco, certifica ao espectador a cidade de Nova Iorque, com suas peculiaridades descritivas, e por fim, o porto no qual se ancoravam os transatlânticos responsáveis pelo que Jameson teria dito sobre a lógica de uma cultura atrelada à conquista de espaços.

Bernardo Bertolucci ao inserir o jazz e a imagem em p/b numa mistura de sépia, muito provável, apoiava-se na verossimilitude histórica de um momento cujos traços emanavam a própria época de ouro de 1950, já que nesse contexto, tanto o jazz como o cinema clássico de Hollywood eram os grandes marcos da cultura do meio século, confirmando Claudia Gorbman³: “A confusão e a agitação da cidade grande, especificamente Nova Iorque, são representadas pelo suporte rítmico de um jazz...”⁴ (Gorbman 1987, 83). Assim, entre um jazz convidativo aos sentidos do espectador e as imagens que trazem à tona reminiscências de um cinema de outrora, o diretor, entre um transcorrer histórico verossímil e a liberdade poética, inseriu a história de um casal que apostava nesse progresso, nesse mesmo transatlântico da imagem, nessa dominação de espaço aludido por Jameson, como esperança de sanar o vazio intrínseco repercutido na aridez e na incomunicabilidade de seus afetos.

O Deserto Vermelho, logo nos créditos iniciais, revela os anos de 1960, sob o vislumbre do progresso técnico refletido nos maquinários da usina em meio à poluição. Era um deserto urbano, de uma aridez não mais do Saara como em *O Céu que nos Protege*, mas tão desolador quanto, ao se pensar no reflexo metafórico entre ambiente e sujeito – Giuliana andava pelas ruas que

³ Claudia Gorbman, em sua obra, faz referência ao cinema clássico de Hollywood, portanto, é pertinente ressaltá-la neste contexto, uma vez que o filme *O Céu que nos Protege* retrata justamente o período histórico condizente com os estudos da autora (Gorbman 1987).

⁴“*The hustle and bustle of the big city, especially New York, is signified by rhythmic support of a jazz...*”.

circundavam a usina, e nelas seu deslocar cambaleante e frouxo traziaao espectador a sensação de uma paisagem desolada e com pouca propensão a lhe afirmar o passo ou a própria existência que na posição de uma condição humana, simbolizavam as incertezas, um mal-estar e aflições de um indivíduo feito à luz e à semelhança dos mesmos objetos que o circundam.

E ao mesmo tempo que os créditos iniciais se revelam na tela, a usina, numa insinuação de um *travelling*, é apresentada ao ensejo de uma música vocal aparentemente extradiegética, à semelhança de um canto de sereia como forma metafórica de renúncia ao próprio progresso e ao mesmo tempo, um retorno às origens dos cantos ancestrais, e isso ficará mais claro, na metade do filme, quando Giuliana narra ao filho uma história de uma garota em meio a uma praia com um navio ao som deste mesmo canto, e tudo isso, muito provável, seria ela mesma na representação da infância. Mas este canto estaria em confluência com um som eletrônico de objetos cortantes ou de engrenagens das máquinas, e tudo oscilaria, talvez, entre os espaços (diegético e extradiegético), representando, assim, os zumbidos internos de Giuliana. Portanto, nesse contexto, a trilha musical⁵ é um elemento narrativo-guia, uma vez que a recepção começa a compreender os espaços íntimos da protagonista a partir da música – ora com a memória da infância sob o acalento dos cantos imemoriais, ora, já adulta, sob o aspecto aflitivo e tenso metaforizado na estridência do ruído mecanicista.

Em *O Céu que nos Protege*, por exemplo, o deslocamento é constante – cidade após cidade, em um contínuo deslocar-se, com a esperança de que as coisas fossem postas no lugar, ou até mesmo que a fragilidade afetiva pudesse ser atenuada com a conquista de novos espaços e de novos objetos. Já em *O Deserto Vermelho*, constatam-se indivíduos, sobretudo Giuliana, em um constante deslocar-se a esmo, presa a uma espécie de espiral cujo começo é sempre o fim, e em raríssimos momentos, vê-se um saída, ou uma esperança para o estado desértico da existência da protagonista, que confinada ao espaço restrito da região que circunda a usina onde o marido trabalha, só lhe restam as ruas da cidade. Mas é relevante estabelecer, frente a essa diferença entre os

⁵ Sobre a função de música no cinema contemporâneo, sobretudo, no que concerne à recepção (Kassabian 2001, 37-59).

filmes em destaque, uma similaridade intrínseca do sujeito, uma vez que, em ambos os casos, o indivíduo está perdido, ansioso e incompleto, e no final, com ou sem deslocamento geográfico, os personagens buscam a mesma coisa: uma saída.

Giuliana, por exemplo, não conhece outros continentes e nem outras cidades, o que é constante na vida de Kit e Port, mas o tempo todo ela aparece com mapas e rotas questionando, em diálogo com Corrado, sobre o que se leva quando se viaja e se as coisas estarão no lugar quando se volta ao lar – ela não viajava, mas vivia sob uma suposta idealização de outros territórios, acreditando que sua felicidade permeasse longe de suas mãos. Percebe-se, então, claramente, nesse aspecto, a angústia de Giuliana refletida em sua indisposição acerca de sua própria vida, de seu casamento, e até mesmo de sua posição de mãe e esposa com os tratos com o filho e com o marido respectivamente.

É evidente que Port e Kit nunca falaram em ter filhos; era mais um casal rico preocupado com suas respectivas individualidades. Port, músico por profissão, buscava o silêncio do deserto e os novos ritmos da cultura árabe, a fim de aprimorar sua arte e sua música. Kit era mimada e de gostos fugazes, apostando sempre nas novidades das coisas, dos ambientes e das experiências superficiais – nada lhe era perene, a não ser o seu estado contínuo de insatisfação. Em contrapartida, Giuliana se parece muito com Kit e ainda que elas se diferenciavam em suas peculiaridades, Giuliana, assim como Kit, cansava-se das coisas, das pessoas e do peso da realidade, e teria dito na própria diegese “Não gosto de olhar muito o mar, se não perco o interesse pela terra”. Nota-se, portanto, que tanto Kit quanto Giuliana tendem a descartar tudo o que se torna “velho”, na ilusão de um alívio existencial, e, sobre tais evidências, é oportuno destacar Jameson quando diz: “... o delírio de apelar para qualquer elemento virtual do presente com o intuito de provar que este é um tempo singular...” (Jameson 1996, 16).

Logo no início do filme *O Céu que nos Protege*, Port, Kit e Tunner sentam-se à mesa do café em Tânger – lá tudo era arquitetado sobre um roteiro de viagem. Port autodefinia-se viajante e não um turista, já que enquanto aquele

busca novos espaços como enriquecimento íntimo, este seria o protótipo do burguês capitalista cujo perfil é quantitativo e não qualitativo. Kit, por sua vez, denomina-se “meio a meio” – nem turista e nem viajante –, talvez uma passageira que absorvesse tudo só de passagem, portanto, tudo lhe era frágil e escorregadio, sem pegadas e rastros de uma historicidade que lhe conferissem uma identidade ou um autorretrato fidedigno.

Em *O Deserto Vermelho*, Ugo era um empresário e vivia viajando, portanto, estava sempre alheio à intimidade da esposa; Corrado contratava operários italianos para a indústria estrangeira, além, é claro, de anunciar uma perspectiva de “novidade” aos anseios de Giuliana; Giuliana sonhava em abrir uma loja, mas nem sabia o que venderia – tudo era incerto, semelhante à Kit, uma vez que tanto uma como outra talvez não compreendessem o que Benjamin diz sobre a modernidade e o progresso: “... cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo apagados (...) eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros.” (Benjamin 2012, 127). E na ausência dos “rastros”, reiterando o autor: “Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?” (Ibidem, 214).

Mas é claro que nem toda mudez é ausência de palavras e nem todo diálogo faz-se frente a uma tagarelice vulgar, e com destaque à Kit e à Giuliana, respectivamente, é nítido, ora um silêncio sobre o que realmente era importante, ora uma superficialidade das palavras sem ecoar transformações substanciais de cunho íntimo ou diante daqueles que as cercavam. Talvez fosse necessária uma transparência dos afetos sem intermediários ocasionais e efêmeros. Ou quem sabe, talvez, intuir as palavras de Benjamin quando diz: “Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (Ibidem, 123). Nota-se que na visão de Benjamin, o narrador seria o contador de histórias transmitindo as experiências de geração após geração, e dessa forma, manter-se-iam os rastros da memória, da historicidade do indivíduo. E por meio da linguagem cinematográfica, Antonioni e Bertolucci, também nos rastros da linguagem de outrora, muito

provável, fizeram uma homenagem à oratória, à arte ancestral da palavra, e assim, teriam vislumbrado, com a presença do narrador na própria diegese, a memória – material sólido em detrimento da fluidez das coisas.

O narrador em *O Céu que nos Protege* é o próprio escritor do romance Paul Bowles, que a convite do diretor, além de ter servido como inspiração literária para o roteiro fílmico, participaria do início e do final do filme. Kit, depois de uma travessia intensa pelo deserto, retorna ao mesmo café em Tânger, e lá, ela teria um encontro com esse narrador que, em um espaço cambaleante entre a voz *over* e a voz *off*, muito provável, cumpre o papel da consciência de Kit, advertindo-lhe em outras palavras, a respeito da questão do tempo e da dificuldade do indivíduo reter-se em sua própria historicidade, ao retomar os rastros da memória e da própria identidade.

Em *O Deserto Vermelho*, o narrador reconfigura-se na imagem da mãe – Giuliana, portanto, assume esse papel quando o filho, durante uma enfermidade, pede-lhe para contar a história já narrada em outras ocasiões. O filho, talvez, metaforiza um pedido de “socorro”, já que os brinquedos modernos, tão reverenciados ao longo do filme, não lhe satisfaziam, não lhe resgatavam os sonhos, uma vez que: “... quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quando mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. (Ibidem, 266). O filho de Giuliana recusa os brinquedos, pois prefere a história. E esta mesma história, que retrata o canto da sereia, chega ao espectador em forma de música ou de canto, e ao filho, em forma de palavras, as palavras imortalizadas no ato de narrar apregoado por Benjamin e que o cinema emergiu em imagem e som.

Mas o intrigante é o que ocorre com Giuliana, que ao narrar aquela história ao filho, era como se ela tecesse a sua própria história, em forma de um sonho idealizado que se iguala a todos os outros sonhos daqueles que buscam uma redenção. No entanto, esse sonho, em forma de história encantada, não foi capaz de reacender o tempo presente de Giuliana – ela continuou vagando com o filho, e lado a lado, seguiam mãe e filho pelas ruas próximas à usina. As ruas eram as mesmas de sempre e como num princípio de espiralização, Giuliana

voltava ao ponto de partida, mas não mais sob o som do canto, mas mediante a realidade vazia e aflitiva simbolizada pela música ecoando sons tecnicistas do “progresso”.

É interessante ressaltar nesta instância que Kit assim como Giuliana também formaria uma espiral, já que seu trajeto na diegese dá início e fim no mesmo café ao som de uma música francesa⁶, que retorna neste mesmo final com o intuito de direcionar o espectador a um fator contundente: a memória. É na memória das experiências de Kit que a música se revela, fomentando o que Benjamin classifica de rememoração: “A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração.” (Ibidem, 228). Se Kit, muito provável, teria aprimorado seus espaços internos ao resgatar a memória, e, conseqüentemente, os rastros de sua historicidade, Giuliana mostrou-se presa a um tempo “homogêneo e vazio”⁷, mas seu filho não provavelmente. Ele se “cura” quando a mãe termina de narrar a história e perambula pelo quarto como se toda a enfermidade tivesse desaparecido em um passe de mágica – a mágica da oratória que se engendra no tempo e na troca de experiências afetivas entre as gerações.

E, assim, portanto, mesmo que hoje, na era da recepção, ainda veem-se, não raro, indivíduos cambaleando aqui e ali, mediante um deserto, que apesar da técnica e do progresso, insiste em silêncio e sem proteção, seria sob uma perspectiva simbólica do filho de Giuliana que a contemporaneidade poderia emergir à semelhança de Kit, sob o viés genuíno da palavra “encantada” do narrador a inflar a experiência de afeto nas futuras gerações, as quais, desse modo, muito provável, estariam aptas a concatenar o tempo da memória como fásca potencializadora de um tempo promissor, não tão desértico e não tão sem proteção.

⁶ Nota-se que a música francesa *Je Chante* (1937), de Charles Trenet, aparentemente diegética, já que indica ser extraída de um rádio, aos poucos, recua, dando espaço ao diálogo dos personagens, fato que confirmaria ser, portanto, extradiegética, mais especificamente, neste caso, uma música de fundo (background). O que se percebe, então, é um hibridismo de espaços (diegético e extradiegético). Assim, sobre tais aspectos da música diegética versus extradiegética (Kassabian 2001, 42-49).

⁷ Em oposição ao tempo como “lampejo”, conforme já salientado, Benjamin dirá: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo.” (Benjamin 2012, 249).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 2012. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies – Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hobsbawm, Eric. 2012. *Era dos Extremos: O Breve Século XX– 1914-1991*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras.
- Houaiss, Antônio, Mauro de Salles Villar e Francisco Mello Franco. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- Jameson, Fredric. 1996. *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nova Iorque/Londres: Routledge.