

ANTONIONI: MODERNO E CONTEMPORÂNEO

Carlos Melo Ferreira¹

Resumo: Michelangelo Antonioni foi um cineasta das mulheres e dos sentimentos nos anos 50, um cineasta da rarefação da narrativa e do mistério depois de "O Grito"/"Il grido" (1958) durante os anos 60, um cineasta da dissolução da individualidade na inquisição da verdade a partir de "História de um Fotógrafo"/"Blow Up" (1966), além do que trabalhou no documentário e experimentou novos suportes. Nos seus filmes a arquitetura, superiormente tratada, teve um papel decisivo. Por tudo isso ele foi um grande moderno no cinema e continua em destaque como nosso contemporâneo.

Palavras-chave: Sentimentos; arquitetura; mistério; moderno; contemporâneo.

Contato: CarlosSaMelo@netcabo.pt

Depois de inícios no documentário de curta-metragem ainda nos anos quarenta, Michelangelo Antonioni (1912-2007) enfrentou o filme de ficção em termos de "realismo psicológico", como foi chamado em contraposição ao "neo-realismo" durante os anos 50 do século XX, desde *Escândalo de Amor/Cronaca de un Amore* (1950) sua primeira longa-metragem, num percurso muito interessante de que destaco aqui *A Dama sem Camélias/La Signora senza Camelie* (1953), *I Vinti* (1952), *Retalhos da Vida/Amore in Città* (1953) e *Le Amiche* (1955), que chega a *O Grito/Il Grido* (1958), filme excecional e amaldiçoado pelo "neo-realismo" canónico porque, pessimista, acaba com o suicídio de um operário. O que na época provou que ele *não era um conformista*.

Com grande destaque para personagens femininas interpretadas por Lucia Bosé, os seus filmes da década de 50 eram melodramas burgueses, que se destacavam da produção italiana e mundial e em que se salientava o tratamento dos espaços em interiores. Mas vai ser do seu encontro com Mónica Vitti que vai nascer o melhor do Antonioni moderno e, ousarei dizer, contemporâneo ainda hoje. Com a trilogia composta por *A Aventura/L'Avventura* (1960), *A Noite/La Notte* (1961) e *O Eclipse/L'Eclisse* (1962), ele vai fazer entrar nos seus filmes personagens incertas, mais incertas que nos seus filmes anteriores, com vidas incertas e destinos incertos, na crista do seu e, ousarei dizer, do nosso tempo.

¹ Natural de Lisboa, Doutorado em Ciências da Comunicação – Cinema FCSH/UNL. Professor Auxiliar ESAP, Licenciatura em Cinema e Audiovisual e Mestrado em Realização – Cinema e Televisão. Investigador Integrado CEAA e membro AIM. Publicou *O cinema de Alfred Hitchcock, Truffaut e o cinema, As poéticas do cinema e Cinema – Uma arte impura*.

De facto, em nenhum desses filmes há certezas a não ser a morte no segundo: uma mulher desapareceu no primeiro sem voltar a ser encontrada, um casal desencontra-se no segundo, um casal forma-se com futuro incerto no terceiro. *O Deserto Vermelho/Il Deserto Rosso* (1964) que se vai seguir, o seu primeiro filme a cores, vai insistir na personagem feminina e no casal incerto.

Filmado em Londres em 1966, *História de um Fotógrafo/Blow Up* vai radicalizar a incerteza na própria incerteza da realidade fotografada, perguntando-se “O que de facto aconteceu no parque?” e respondendo que “nada se sabe” num jogo tornado já abstrato.

Recordo aqui que os anos 60 foram a década da *cultura pop*, da guerra do Vietname, do assassinato do Presidente John Kennedy, mas também da eclosão da *nouvelle vague francesa* e dos *cinemas novos* na Europa e no mundo, mais tardiamente do *Mai de 68* e do *primeiro desembarque humano na Lua*, que, juntamente com o fim do *sistema clássico dos estúdios* em Hollywood, vieram questionar as regras e as certezas anteriores, nomeadamente no próprio cinema. Dito por outras palavras, então um mundo de certezas e grandes narrativas acabou e iniciou-se uma nova época de incertezas e de pequena narrativa, que vinha do pós-guerra e dura até hoje e que ninguém melhor do que Michelangelo Antonioni interpretou.

Em seguida ele foi até à América para tratar a revolução sexual e social em *Deserto de Almas/Zabriskie Point* (1970), com música dos Pink Floyd entre outros, até à China para, em documentário, tentar perceber por dentro o que de novo aí estava a acontecer em *Chung-Kuo* (1972), que teve música de Luciano Berio. A partir daí regressou à questão essencial sobre a identidade em *Profissão: Repórter/Professione: Reporter/The Passenger* (1974), filme maior do cinema moderno, profundamente contemporâneo ele também. Recordemos o seu longo plano final para o percebermos.

Poderia pensar-se que, a partir daí, apenas a decadência o esperava, o que não foi de todo o caso. *O Mistério de Oberwald/Il Mistério di Oberwald* (1980), baseado em Jean Cocteau, primeiro, *Identificação de Uma Mulher/Identificazione di una Donna* (1982), depois, vieram questionar o próprio cinema, pôr em causa o que ele é em termos de suporte, de cor e de narrativa. A identificação de uma arte, de uma tecnologia, relançando-as para novos tempos.

Depois de sumariamente recapitularmos, tentemos interpretar.

Um Cineasta à Frente do seu Tempo

Claro que não se pode falar de Michelangelo Antonioni sem recordar também o seu rigoroso contemporâneo no cinema italiano, Federico Fellini (1920-1993). Sempre recusei a comparação entre dois génios, mas a ter que optar opto por Antonioni, o mais depurado cinematograficamente, mais moderno e contemporâneo em termos temáticos e estéticos, menos ligado ao passado e mais voltado para o futuro. Escolha discutível, como tudo aquilo que digo ou escrevo.

De facto, em Antonioni não está já senão residualmente presente a memória da II Guerra Mundial e da Itália fascista, muito presente em Fellini, pois ele opta, como Ingmar Bergman (1918-2007) ou Robert Bresson (1901-1999) e mais do que eles, por enfrentar a incerteza do presente sem querer saber em excesso das certezas do passado. Isso mesmo o faz enfrentar arquiteturas e personagens modernas, contemporâneas, à semelhança da *nouvelle vague francesa* e dos *cinemas novos*, deixando a outros a memória da *chaga* da II Guerra Mundial e do Holocausto para enfrentar resolutamente o mundo moderno, o mundo do depois – o tempo presente.

Alguns o acusarão por isso, por essa espécie de “amnésia histórica”, que no entanto apenas visou enfrentar os novos tempos sem rasurar o passado. É justamente essa capacidade de enfrentar o tempo presente, o aqui e agora de tudo, inclusivamente do próprio cinema, o que em Antonioni mais me interessa e aqui me traz.

Um erotismo à flor da pele com forte carga sexual mas com alguma distinção, sem a recriminação nem os fantasmas do passado, presentes em Fellini, como se vivendo um mundo novo habitado por gente nova que, porém, vai repetir, melhoradas talvez, as mesmas velhas questões sentimentais e políticas. “Políticas”, digo bem e repito, embora as suas respostas tentem fugir do lugar-comum e tentar perceber o que de novo está a acontecer no mundo, em todo o mundo.

É justamente a curiosidade intelectual que leva o cineasta a um percurso improvável, e hoje em dia desconhecido e por isso mal visto, pela China, e a questionar identidades e certezas num Ocidente que, sem o saber talvez em profundidade, estava também ele a mudar. Sem certezas ideológicas, só animado pelas suas próprias dúvidas – e a dúvida é a grande atitude moderna e também contemporânea.

Depois de ter escavado na incerteza do destino de uma personagem desaparecida, grande mistério do cinema moderno, e nas dúvidas do casal, Michelangelo Antonioni foi aprofundar a dúvida sobre a realidade, sobre a própria identidade pessoal e social, num percurso sem paralelo a não ser talvez em Ingmar Bergman.

Depois do Fim

Depois do grave problema de saúde que o atingiu, com a ajuda preciosa e muito louvável de Wim Wenders, ele próprio produto do *novo cinema alemão* dos anos 60/70, fiel a si próprio Antonioni insistiu no erotismo e na dúvida, nomeadamente em *Para além das Nuvens/Al di là delle nuvole* (1995), como se a querer prolongar a sua obra e prolongar-se a si próprio. Desse modo, de princípio a fim que a sua obra cinematográfica, incluindo os projetos não realizados, faz sistema – um sistema que sendo sem dúvida moderno é também contemporâneo.

E aqui regresso à *incerteza* como grande tema contemporâneo que na sua modernidade ele enfrentou sem hesitações nem ambiguidades. Sempre com um bom gosto, que era o seu gosto pessoal, notável, que aqui cabe assinalar e sublinhar. Como Bergman ou Bresson, ele foi reconhecido em vida, o que lhe terá sido de algum conforto sem o tornar conformista.

O que ele perseguiu e alcançou foi uma visão do seu tempo que era válida também para os tempos seguintes, os de agora, o que, convenhamos, é um feito notável que poucos na história do cinema conseguiram. Que ele tenha tendido para o plano-sequência e para a profundidade de campo, nomeadamente nos anos 50-60, nada tem, por isso, de especial, pois sem o dogmatismo de Roberto Rossellini (1906-1977) acompanhava e antecipava o seu próprio tempo sem recusar os seus temas favoritos.

Como poucos outros, ele foi um grande criador integral no cinema. Criou as suas narrativas, as suas personagens, os seus atores e os seus filmes como os quis – e o que ele quis foi sempre fantástico, como a exposição que a Cinemateca Francesa lhe dedicou em 2015 demonstrou. Pintor no início e no final da sua vida, essa formação visual foi muito importante para os seus filmes. Para uma *visão pictórica* do seu cinema.

E isto é muito importante, porque os seus filmes são, todos eles, eminentemente visuais, arquitetura e personagens incluídas, ao ponto de neles podermos observar, sobretudo a partir da “trilogia”, momentos de pura contemplação visual e sonora. O título do seu episódio de *Eros* (2004), *Il Filo Pericoloso Delle Cose/O Perigoso Fio das Coisas*, que é também o título português de uma recolha de projetos seus entre os quais esse se encontrava por concretizar, é extremamente elucidativo e esclarecedor sobre o sistema narrativo e cinematográfico de Antonioni, ao mesmo tempo que nos permite aplicá-lo mesmo e também ao nosso tempo presente, em que *uma nova modernidade* diferente da sua parece despontar, também e de novo no cinema.

A Questão da Arquitetura

A sua obra tem sido um excelente e proveitoso caso de estudo do tratamento da arquitetura pelo cinema, o que não deve fazer ignorar nem minimizar a arquitetura das suas personagens e das suas narrativas.

Aí o que interessa mais são personagens e narrativas de suspensão da dúvida, da incerteza, como se cortando personagens e narrativas em linha reta, delas destacando a figura do observador e nelas enfatizando o espaço entre, vazio. De facto, sobretudo a partir da “trilogia” os filmes do cineasta detêm-se nos momentos de dúvida, que são também momentos de ansiedade de personagens e narrativas. E o “Perigoso Fio das Coisas” revela justamente os momentos de dúvida, de incerteza que cada personagem, como cada um de nós atravessa, impedindo-o e impedindo-nos de deixar-se e deixarmo-nos levar pelo pseudo curso natural da coisas e do mundo. Em que era, como continua a ser problemático alimentar certezas.

E é ao colocar essas reticências, esses momentos de dúvida como momentos de sombra, e ao explorar espaços de vazio como formas também de arquitetura, e os estados de fadiga, de espera, de desespero dos corpos simultaneamente com a saturação das cores, que Michelangelo Antonioni, com uma apurada consciência estética como nota Gilles Deleuze (1985), é simultaneamente moderno e contemporâneo. Embora a tentação de colocar esses momentos de dúvida nas personagens femininas seja grande, haverá que reconhecer que as personagens masculinas dos seus filmes as revelam também. Por causa delas mas também, e até sobretudo por causa deles.

E o que é importante e muito relevante nesta questão é que não devemos ser, como as suas personagens não são, crenes cegos em qualquer proposta de modernidade, política ou estética. Na contemporânea modernidade como na anterior é fundamental manter o espírito crítico, que permite e impõe a promessa presente de uma nova vanguarda. Permanecer cético e crítico é uma permanente proposta da própria vida ao pensamento (Deleuze 1985), no que os filmes de Michelangelo Antonioni são exemplares.

Enfrentar o Mistério

Ao longo de uma obra diversificada e extensa, Michelangelo Antonioni confrontou-se e confrontou-nos com os mistérios da vida, do amor, da realidade individual e social e da morte. Sem embaraços nem constrangimentos, ele enfrentou o

mais depressivo e deprimido do ser humano mas também o mais exaltante, sem se deixar limitar por conveniências ou modas. Foi ele próprio quem, na sua longa modernidade, ditou modas e estabeleceu paradigmas que outros (Brian De Palma em *Blow Out-Explosão/Blow Out*, 1981, por exemplo) vieram a explorar.

Ele que era europeu e italiano correu o mundo à procura de uma verdade que esclarecesse o mistério humano para nos deixar sempre confrontados com a sua inescrutabilidade. Ora nada de mais insatisfatório para o espectador de cinema do que retirarem-lhe certezas ou fazerem-no reflectir, o que o cinema moderno fez e o melhor do cinema contemporâneo continua a fazer, desafiando os seus espectadores.

Atendo-me exemplificativamente à trilogia, nada pior para um cinema de sucesso conformista do que uma personagem que desaparece e não volta a aparecer, dando origem à formação de um outro par, ele próprio incerto; nada pior do que um casal que tem um amigo às portas da morte e ele próprio se debate com dificuldades para prosseguir como par; nada pior do que, envolvidos no jogo da bolsa, por definição incerto, um homem e uma mulher jovens procurarem-se um ao outro e encontrarem-se sem certezas futuras.

Tudo isto foi continuado e reverberado nomeadamente em *O Deserto Vermelho*, *História de um Fotógrafo*, *Deserto de Almas* e *Profissão: Repórter*, em que a questão ou questões se desloca(m) para a realidade do que aconteceu e foi em instantâneos fotografado no segundo, para quem é quem num percurso policial e de espionagem no último.

Onde começam e acabam o amor, a realidade, a identidade, sem rocambolescos recursos de memória e de testemunhos fiáveis, antes tudo colocado em causa.

Mas interessa verdadeiramente o que aconteceu, quem é quem? Não interessará antes a colocação da questão, qualquer que seja a resposta mais conveniente? Questionador incansável contra o conforto instalado na sociedade e na vida, Antonioni partilhou connosco as suas dúvidas e incertezas, que eram as do seu tempo e com os seus filmes, repletos de verdade humana e fílmica, partilhou connosco, sem pôr em causa a necessidade de certezas que todos temos mas dizendo-lhe “não”.

Nada mais arrojado no seu e no nosso tempo do que navegar ao sabor e ao ritmo da vida, mergulhando nos seus mais esconsos e recônditos recantos para neles descobrir a existência do mistério. E mantê-lo intacto.

Mesmo na arquitetura nos seus filmes convivem com o deserto a arquitetura moderna, a arquitetura antiga e popular, a terra e o mar, o alto e o baixo, o cheio e o vazio, sem nos dar certezas futuras mas o que está na atualidade.

Um Lugar na História do Cinema

Antonioni foi persistentemente identificado como um cineasta da “incomunicabilidade”, o que sem dúvida foi, embora tenha sido mais do que isso. Um cineasta do mistério da vida, da morte, da mulher e do cinema, o que “Identificação de uma Mulher” veio superiormente confirmar.

Filme sobre o cinema, é este o filme em que o cineasta recupera e transforma criativamente os seus temas favoritos na tentativa de recriação de uma mulher, uma atriz para uma personagem, desaparecida. Como se tudo tivesse voltado ao princípio, a “Aventura”, e fosse preciso, a partir do já feito, refazer o mundo, o cinema.

Esse o papel do demiurgo: criar a partir da realidade, das ideias o que só vai ter uma existência artística, fílmica. E nesse aspecto este é um filme exemplar do cineasta, porventura o seu último grande filme, em que a vida e a arte se misturam conscientemente na busca persistente do que há-de ser, aparecer para por sua vez se desvanecer na transitória precariedade da vida.

Se em *Identificação de uma Mulher* Michelangelo Antonioni atinge o cume da sua arte é porque aí ele continua uma procura que, bem-sucedida embora, é sempre votada ao fracasso: da vida como do cinema. Poucas vezes na história do cinema um cineasta se mostrou como ele aí se mostra consciente da vida, da arte e do cinema. O problema final que ele aí equaciona não é o da comunicação mas o do mistério: o mistério da mulher e da criação artística no cinema.

E é ao preservar, intacto, esse mistério, recusando as respostas banais e comezinhos, que o cineasta nos arrasta para o vórtice da vida e do cinema, sem complacência nem concessões. Os artistas perante o mistério da criação, perplexos, como na trilogia, em *História de um Fotógrafo*, em *Profissão: Repórter*. E é ao cultivar o mistério sem resposta definida e definitiva para além do que da própria realidade nos chega, e ao fazê-lo em função de uma mulher, que aí ele nos deixa mudos e quedos, sem respostas.

Ora é isso que todos nós procuramos no cinema: uma resposta para as nossas dúvidas, a nossa ansiedade. E é isso que em termos modernos que são também contemporâneos ele nos continua aí a recusar. Sem paternalismos empobrecedores,

como um de nós, o mais lúcido e clarividente. Quem quiser respostas, aí como antes que as procure por si próprio.

Onde Antonioni melhor se encontra é onde se perde e nos despista, rumo a um saber futuro que nos está por enquanto vedado. Sem cultivar os géneros mas sem desdenhar o melodrama e o policial, ele procurou e fez-nos procurar respostas onde elas talvez com segurança não existam. Por isso, talvez seja no mero gesto de procura, de persistente tentativa que os seus filmes se resolvem – ao mistério de Niccolò Farra, o da mulher e do filme, responde o do mistério de Mavi, primeiro, o de Ida depois, com o da paternidade. Mais do que o incomunicável, o indecifrável, de que se não consegue resposta satisfatória e permanente. É preciso, pois, continuar a procurar, mesmo se a certeza de sucesso não existe, antes a provável persistência da incerteza.

E aqui retomo o que disse acima sobre as arquiteturas modernas, com gumes, arestas, linhas retas e vazio nos filmes do cineasta, pois esse vazio replica o vazio da busca sem fim e sem sucesso das personagens dos seus filmes, numa complementariedade que é notória e procurada para além do mero efeito estético ou narrativo. E é porque trabalha esse espaço vazio e o vazio existencial das personagens que o cineasta descobre e trabalha o “perigoso fio das coisas”.

(Recordo aqui, mesmo se incidentalmente, que para alguns o Nada é o outro rosto, o outro nome de Deus.)

Além disso, e de forma inesperada, o cineasta abandona em “Identificação de uma Mulher” o plano-sequência em favor de uma planificação com base em planos curtos, o que acentua mais ainda o mistério de tudo e foi à época considerado como uma possível viragem, uma possível rotura na sua obra.

Seja como for, não estou certo de que todos se tenham dado conta da catástrofe para o cinema que foi a morte de Michelangelo Antonioni, e mesmo, antes dela, a sua incapacitação parcial. Num mundo em que todos e cada um se sentem dominados pelas certezas mais desvairadas e contraditórias, é tonificante continuar a ver filmes que as questionam e a tudo em que se baseiam e que implicam. Sempre com uma elegância formal e um bom gosto que muito definidamente depois dele caíram em desuso.

Por mais voltas que se dêem, e têm dado, a ele é forçoso regressar para compreender o cinema moderno e a modernidade no cinema, para compreender melhor também o “perigoso fio das coisas” da contemporaneidade, pós-moderna, pós-industrial, pós-apocalíptica e pós-capitalista mesmo.

Conclusão

Sem menosprezar os outros contributos dos anos 50 e 60 nomeadamente no cinema, o caso de Antonioni situa-se como prenhe de ensinamentos e de consequências mesmo nos nossos dias, em que somos levados a tomar cada proposta apresentada pelo seu valor facial, sem pensarmos nas suas consequências. Quanto mais revejo os seus filmes mais me convenço de que eles encerram uma grande lição sobre a vida e sobre todos nós, também sobre o cinema, em que se tornaram referência incontornável.

As arestas agudas que cortam as suas arquiteturas modernas são as que cortam interior e exteriormente as suas personagens e nos deixam divididos, empáticos mas distantes, relativamente a elas. E o vazio das suas estruturas arquitetónicas é também o vazio interior que as personagens ecoam, um vazio que em nós ressoa. Nada, nem na arquitetura, nem nas personagens nem nas narrativas de Antonioni é simples ou evidente, para além da sua evidência mesma que por si própria fala.

E é nesse contorno audacioso mas ambíguo em que estrutura e vazio, preto e branco e cores saturadas se opõem, que ele permanece profundamente contemporâneo, mesmo no sentido de falha que estabelece uma rotura no tempo que permite iluminá-lo de Giorgio Agamben (Agamben 2008).

Se dúvidas persistissem, a grande abertura ao vazio, ao deletério, ao questionável mesmo quando certo constitui prova segura, na cenografia como nas personagens e narrativas, de uma obra e de um espírito que desafiam o tempo no seu próprio tempo, em que operam uma síntese do passado aberta ao futuro que antecipam sem o limitarem a uma visão futurista. Ali, nos seus filmes, as suas personagens são passado, presente e futuro simultaneamente.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2008. *Che Cos'è il Contemporâneo*. Roma: Nottetempo.
- Antonioni, Michelangelo. 1983. *O Perigoso Fio das Coisas*. Lisboa: DIFEL.
- Antonioni, Michelangelo. 2001. *Os Filmes na Gaveta*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2006. *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Fonseca, Manuel S. (org.). 1985. *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Moure, José & Roche, Thierry. 2014. *Michelangelo Antonioni. Anthropologue de Formes Urbaines*. Paris: Riveneuve éditions.
- Paini, Dominique. 2015. *Antonioni*. Paris: Flammarion/La Cinémathèque française.
- Tassone, Aldo. 2007. *Antonioni*. Paris: Flammarion.