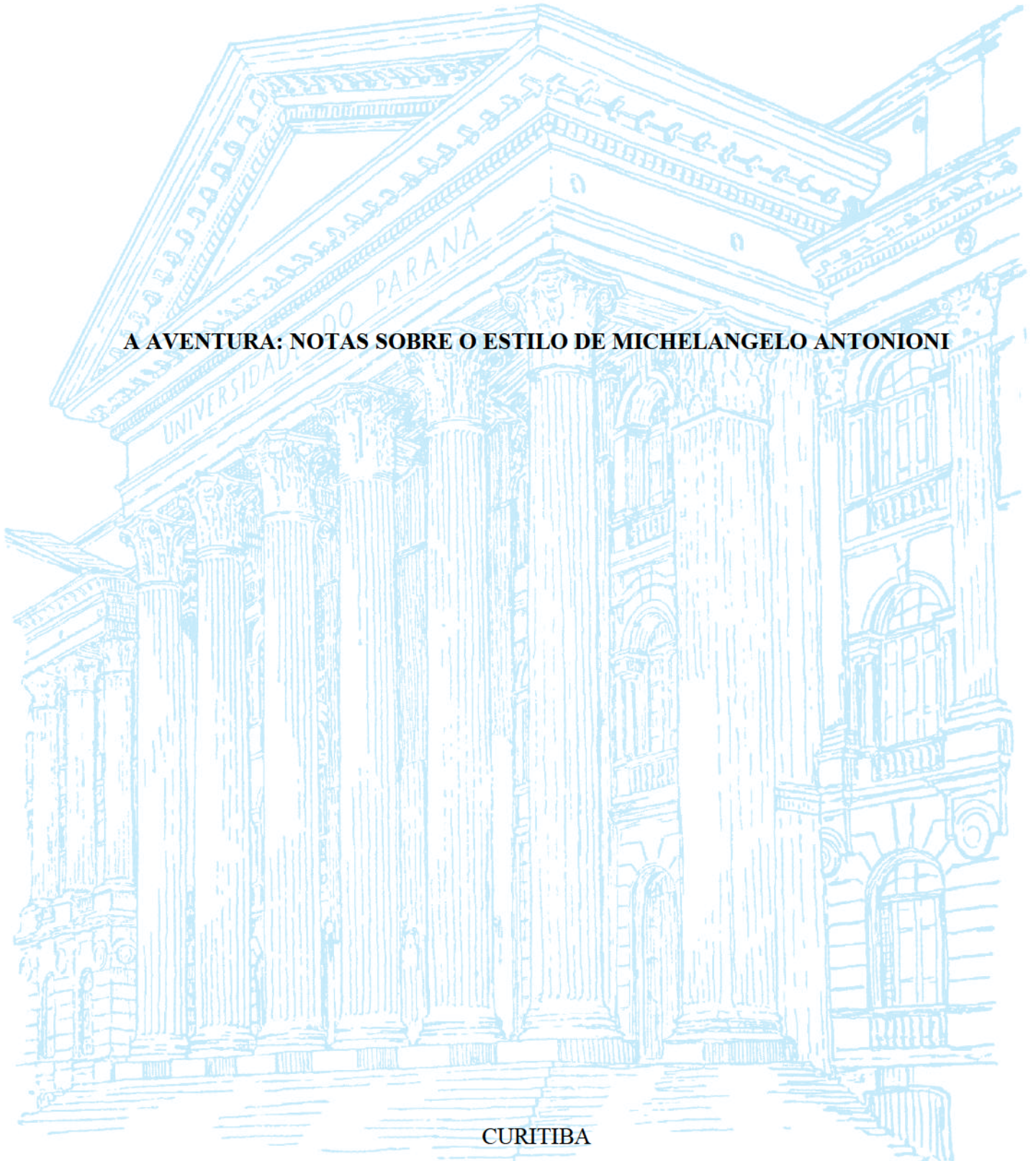


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIANA RODRIGUES PEREIRA

A AVENTURA: NOTAS SOBRE O ESTILO DE MICHELANGELO ANTONIONI



CURITIBA

2018

JULIANA RODRIGUES PEREIRA

A AVENTURA: NOTAS SOBRE O ESTILO DE MICHELANGELO ANTONIONI

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador(a): Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Pereira, Juliana Rodrigues.

A aventura : notas sobre o estilo de Michelangelo Antonioni /
Juliana Rodrigues Pereira. – Curitiba, 2018.

110 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná . Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientadora: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

1. Cinema italiano. 2. Cinema – História e crítica. I. Título. II.
Universidade Federal do Paraná.

CDD 791.430945

TERMO DE APROVAÇÃO

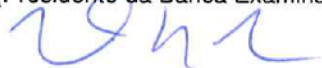
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **JULIANA RODRIGUES PEREIRA**, intitulada: **A AVENTURA: NOTAS SOBRE O ESTILO DE MICHELANGELO ANTONIONI**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 22 de Março de 2018.



ROSANE KAMINSKI(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)



VINICIUS NICASTRO HONESKO(UFPR)



FABIO RADDI UCHOA(UTP)



RESUMO

Desde o seu lançamento, em 1960, *A aventura*, de Michelangelo Antonioni, inquietou gerações de espectadores com um filme em que, no primeiro momento, nada parecia acontecer. No entanto, ao olhar mais atento revelava um minucioso trabalho de construção. Os longos planos de intrincada coreografia entre os movimentos de câmera e os atores, a recusa em seguir os mecanismos da narração e da encenação cinematográfica transparente e a paisagem como vetor para exteriorizar as emoções dos personagens são algumas das características que evidenciam a depuração de um estilo em construção desde seu primeiro documentário. A atuação de Antonioni como realizador está ligada a dois momentos excepcionais da produção cinematográfica italiana, que serão examinados no primeiro capítulo: a cena neorrealista, ligada à formação intelectual e como cineasta, e ao período de intensa renovação dos novos cinemas dos anos 1960, do qual *A aventura* foi um dos precursores. A seguir, os conceitos de cinema de autor e de estilo serão confrontados com a trajetória pessoal e artística de Antonioni, em busca de compreender em que medida é possível afirmar que *A aventura* é um filme-chave para a consolidação desse estilo. Por fim, o instrumental teórico e prático proposto por David Bordwell e Kristin Thompson, Jacques Aumont e Michel Marie, Manuela Penafria e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété será utilizado para estudar o estilo de Antonioni tomando *A aventura* como paradigma.

Palavras-chave: Michelangelo Antonioni, *A aventura*, estilo, análise do filme, cinema de autor.

ABSTRACT

Ever since its release, in 1960, Michelangelo Antonioni's *L'avventura* has been troubling generations of spectators with a film in which, at first, nothing seemed to happen. However, a closer look reveals a meticulous construction work. The intricate choreography between the actors and the camera movements, the refusal to follow traditional mechanisms of narrative and of mise en scène, the use of landscape as an expression of the characters emotions are some of the characteristics that were being developed since his first documentary. Antonioni's trajectory as a director is intertwined to two exceptional moments in Italian film production, which will be examined in the first chapter: neorealism, which relates to Antonioni's intellectual formation and his first experiences as a director, and the period of intense renewal of cinema of the early 1960s, to which *L'avventura* was one of the forerunners. In the next chapter the concepts of auteur cinema and style are confronted with Antonioni's personal and artistic trajectory in an attempt to understand to what extent it is possible to infer that *L'avventura* is a key film to the consolidation of his style. Finally, the theoretical and practical instruments of film analysis proposed by David Bordwell and Kristin Thompson, Jacques Aumont and Michel Marie, Manuela Penafria and Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété will be used to study Antonioni's style in *L'avventura*.

Keywords: Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, film style, film analysis.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 - Cena inicial do filme	70
Imagem 2 - A última conversa entre Anna e Sandro	73
Imagem 3 - Cena final – Parte 1	75
Imagem 4 - Cena final – Parte 2	77
Imagem 5 - O encontro entre Sandro e Anna	80
Imagem 6 - Personagens-testemunhas: Claudia	85
Imagem 7 - Personagens-testemunhas: Sandro	86
Imagem 8 - Sandro e Claudia procuram o barco	88
Imagem 9 - A mudança dos sentimentos de Sandro por Claudia	90
Imagem 10 - Os enquadramentos abertos em <i>A aventura</i>	92
Imagem 11 - Sandro e Claudia procuram por Anna	93
Imagem 12 - Ruptura entre o vazio da cidade deserta e a explosão de sentimentos entre Claudia e Sandro	94
Imagem 13 - Exemplos de pinturas de De Chirico	96
Imagem 14 - Claudia e Patrizia e o jogo visual com espelhos	97
Imagem 15 - Os espelhos nos filmes de Antonioni	99
Imagem 16 - As repetições em <i>A aventura</i>	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 CINEMA ITALIANO: CRISE, RECONSTRUÇÃO E NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO	12
1.1 PAÍS EM TRANSFORMAÇÃO, CINEMA EM TRANSFORMAÇÃO	14
1.2 OS OLHARES DO MUNDO SE VOLTAM PARA A ITÁLIA: O NEORREALISMO	20
1.3 ALÉM DA SUPERFÍCIE DO REAL: NOVAS MANEIRAS DE FAZER CINEMA	24
2 MICHELANGELO ANTONIONI: UM AUTOR EM FORMAÇÃO	30
2.1 PRIMEIROS PASSOS: ANTONIONI CRÍTICO E DOCUMENTARISTA	34
2.2 PERÍODO FORMATIVO: PRIMEIRAS FICÇÕES	38
2.3 CONSOLIDAÇÃO DO ESTILO E RECONHECIMENTO COMO AUTOR: A TETRALOGIA	44
2.4 CIDADÃO DO MUNDO: FASE DE ERRÂNCIA	49
2.5 ÚLTIMOS FILMES: FASE INDEFINÍVEL	52
2.6 CINEASTA LIGADO A SEU TEMPO: AFINIDADES INTELLECTUAIS E ARTÍSTICAS	54
3 A AVENTURA	58
3.1 A ESTRUTURA: OS SENTIDOS DA AVENTURA	61
3.2 UMA AVENTURA DESDRAMATIZADA	65
3.3 A DANÇA ENTRE A CÂMERA E OS ATORES: UM MODO DE ENCENAR	68
3.4 O CONFRONTO ENTRE GESTOS E PALAVRAS	78
3.5 O OLHAR E OS PERSONAGENS-TESTEMUNHA	83
3.6 O FRACASSO COMO ELEMENTO POÉTICO	86
3.7 O USO DA TRILHA SONORA E DOS RUÍDOS	87
3.8 PAISAGEM DE SENTIMENTOS	91
3.9 O DUPLO: TROCA DE PAPÉIS E REPETIÇÕES	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
FONTES	106
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

Assistir a *A aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, é mergulhar em um dos períodos mais inventivos do cinema italiano, o “ponto alto da parábola”, como definiu o historiador do cinema Gian Piero Brunetta¹. O filme foi um dos responsáveis por transformar o ano de 1960 no ponto de partida para a nova onda de revigoramento cinematográfico na Itália, uma década e meia após o neorealismo ter materializado o impulso de reconstrução do cinema nacional e semeado uma das bases para o cinema moderno do pós-guerra. O lançamento do filme, em 1960, coincide com um período de renovação dos cinemas, quando despontam por todo o mundo os chamados cinemas novos. Nomes como Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci se associam ao de Antonioni na invenção de outras possibilidades para o cinema. Essa renovação significou maior grau de experimentação com a estética e as escolhas narrativas e ampliou as potencialidades do cinema italiano.

Pautado no desejo de desprender-se de amarras das formas narrativas convencionais, que Antonioni julgava restringirem a liberdade e o estilo do realizador, com *A aventura* ele dá um passo além na pesquisa estética que estava em curso desde os seus primeiros filmes. As diferentes estratégias para atenuar o drama, a meticulosa sincronia entre os movimentos da câmera e dos atores, o uso da paisagem para expressar a subjetividade dos personagens e a recusa em dar respostas definitivas ou resolver os mistérios levantados na trama foram algumas das características que fizeram com que a obra se consolidasse como um notável exemplo de filme moderno e um marco na história do cinema. Este trabalho pretende, então, por meio da análise de *A aventura*, identificar as características que constituem o estilo de Antonioni neste filme-chave.

Nascido em 1912, em Ferrara, Michelangelo Antonioni iniciou seu contato profissional com o cinema como crítico, na década de 1930. Um dos veículos com os quais colaborou foi a revista *Cinema*, importante ponto de confluência de ideias e personagens do neorealismo italiano. Logo em seu primeiro texto publicado no periódico, Antonioni faz considerações a respeito de um filme hipotético sobre o rio Pó e os habitantes de seu entorno – essa proposta seria transformada, alguns anos mais tarde, no documentário de curta-metragem *Gente do Pó* (1947), sua estreia como diretor. Ainda na década de 1940, Antonioni dirigiu outros documentários, que, de modo geral, apresentam certo alinhamento temático e estético ao

¹ BRUNETTA, Gian Piero. **Guida alla storia del cinema italiano – 1905-2003**. E-book. Roma: Einaudi, 2014, sem paginação.

projeto neorrealista. Porém, mesmo nessa filmografia inicial já se podem notar elementos que o caracterizavam como uma voz dissonante do movimento². Quando passa a dirigir longas-metragens de ficção, na década de 1950, Antonioni continua o processo de aprendizagem, experimentação e lapidação do estilo que estava em curso desde seus primeiros filmes, atingindo o ponto de consolidação com *A aventura*.

Para refletir sobre os conceitos de estilo e de cinema de autor, os principais trabalhos consultados foram os de David Bordwell, *Sobre a história do estilo cinematográfico*, e de Jean-Claude Bernardet, *O autor no cinema: a política dos autores*. Bordwell aponta o estilo como o resultado do conjunto de escolhas feitas pelo realizador na construção da narrativa e das camadas da imagem e do som do filme; é, em suma, o modo como o realizador organiza e utiliza sistematicamente os elementos que compõem toda a matéria do filme. Bernardet aproxima o cinema de autor ao estilo por meio do conceito de matriz, que é o sistema de repetições e semelhanças de elementos e de temáticas na obra de um realizador. O autor aponta que cineasta e crítico têm uma trajetória paralela na busca pela matriz. Para o primeiro, encontrar a matriz torna seu estilo mais coerente e homogêneo; para o segundo, ela ilumina os filmes anteriores e o ajuda a compreender elementos que ainda não estavam bem delineados na obra desse realizador.

As principais referências bibliográficas mobilizadas para pensar o referencial teórico para a análise de *A aventura*, bem como metodologias e ferramentas, foram os livros de Bordwell e Kristin Thompson, *A arte do cinema: Uma introdução*, de Jacques Aumont e Michel Marie; *Análise do filme*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété; *Ensaio sobre a análise fílmica*; e o artigo de Manuela Penafria, *Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)*.

As análises de *A aventura* e outros filmes de Antonioni conduzidas por autores como Seymour Chatman, em *Antonioni, or the surface of the world*; Peter Brunette, em *The films of Michelangelo Antonioni*; Domènec Font, em *Michelangelo Antonioni*; e P. Adams Sitney, em *The vital crisis in Italian cinema*, principalmente, bem como os apontamentos de Bordwell sobre a desdramatização em *Figuras traçadas na luz*, foram de grande valia tanto para agregar outros pontos de vista como para trazer para a discussão livros que, com exceção do último, ainda não foram publicados no Brasil.

A discussão sobre aspectos da história do cinema italiano, como as relações com o Estado e o mercado cinematográfico, contou com os aportes de Gian Piero Brunetta, em *Guida alla storia del cinema italiano*; Pierre Sorlin, em *Italian national cinema*; e Sitney, no livro

² BRUNETTA, 2014, sem paginação.

anteriormente citado. Para aspectos da biografia e da filmografia de Antonioni, foram de muita valia as obras já citadas de Font e de Brunette.

O livro *The architecture of vision*, organizado por Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzo, foi vital para este trabalho. Ele reúne artigos e ensaios escritos por Antonioni sobre o cinema, textos baseados em conferências do realizador com estudantes e entrevistas, tanto sobre assuntos gerais como sobre algum filme em especial, concedidas ao longo de quase 30 anos. Alguns desses textos foram traduzidos e publicados no Brasil recentemente no catálogo *Aventura Antonioni*, organizado por Adriano Aprà, em razão da mostra homônima realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro em 2017 que exibiu quase a totalidade da filmografia de Antonioni. O acervo digital da Biblioteca Luigi Chiarini, do *Centro Sperimentale de Cinematografia*, foi consultado para acesso às edições digitalizadas de periódicos italianos sobre cinema, como as revistas *Bianco e Nero* e *Cinema*, para as quais Michelangelo Antonioni colaborou.

Apesar da importância de Antonioni como realizador, seu status como objeto de estudo no Brasil é limitado. No âmbito acadêmico, embora sejam frequentes menções pontuais ao cineasta e sua obra, foram encontradas poucas teses e dissertações dedicadas à análise de seus filmes. É o caso da tese de Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos, *A crônica visual de Michelangelo Antonioni*, que, a partir de *Crimes da alma* (1950) e *O deserto vermelho* (1964), estuda a preponderância dos elementos visuais sobre o texto nos filmes do realizador; e a de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*, que dedica um capítulo à análise de *Blow up* (1960). Outro trabalho é o de Iára Kastrup Schlaepfer, que compara *Blow up* e em *As babas do diabo*, de Julio Cortázar. Embora não tratem diretamente de *A aventura*, os dois primeiros ajudaram a refletir sobre o modelo de análise fílmica utilizado nesta pesquisa e a lançar uma visão mais ampla sobre o estilo na obra de Antonioni. Tendo isso em vista, este trabalho visa contribuir para a ampliação do campo de estudos sobre Antonioni ao propor uma pesquisa focada na análise do estilo do realizador em *A aventura* e ao trazer para a discussão obras de autores ainda pouco publicados no Brasil.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro lança um olhar sobre o cinema italiano nos dois momentos em que ele passou por rupturas, buscando traçar paralelos com a trajetória de Antonioni. Também são abordados o modo de produção, os temas e a estética dos filmes de ambos os períodos e de que maneira eles também se relacionaram com a situação econômica e social da Itália. O neorealismo italiano trouxe mudanças significativas tanto nos temas abordados pelo cinema, tornando visíveis pessoas, lugares e dialetos que até

então haviam sido pouco mostrados nas telas italianas, como nas formas de narrar e filmar essas histórias. O cenário de precariedade material, como a escassez de películas e de equipamentos, a falta de dinheiro para financiamento das produções e o desmantelamento de laboratórios e estúdios, foi incorporado pelos realizadores e transformado em elementos constitutivos para os filmes. Mais do que um renascimento da indústria cinematográfica italiana, o neorealismo marcou a ruptura com a tradição cinematográfica e o nascimento de uma nova relação entre o olhar do realizador e o mundo retratado no filme. É no neorealismo, e mais especificamente na figura de Roberto Rossellini, que está uma das origens do cinema moderno³. Assim como Rossellini, Antonioni conseguiu estabelecer em momentos aparentemente insignificantes a força de seus filmes, evocando, por meio de sua estilística, a presença do realizador.

O capítulo seguinte propõe uma discussão sobre os conceitos de estilo e cinema de autor e, a partir da ideia de estilo como uma repetição das formas filmicas na obra de um realizador, apresenta a filmografia de Antonioni. O intuito é, com isso, mapear a trajetória do diretor, verificando possíveis origens e desdobramentos das características que constituem seu estilo em *A aventura*. Para isso, a filmografia será dividida em cinco fases: 1) seus primeiros passos no cinema como crítico e como documentarista; 2) o período formativo do qual fazem parte os primeiros longas de ficção *Crimes da alma*, *A dama sem camélias* (1953), *Os vencidos* (1953), *As amigas* (1955) e *O grito* (1957); 3) a fase de consolidação do estilo, que começa com *A aventura* e corresponde aos filmes da tetralogia formada ainda por *A noite* (1961), *O eclipse* (1962) e *O deserto vermelho*; 4) a fase de errância, em que Antonioni leva suas interrogantes temáticas e estéticas para além das fronteiras da Itália com *Blow up*, *Zabriskie Point* (1970), *China* (1973) e *Profissão: repórter* (1975), e a fase indefinível, quando Antonioni, já enfrentando dificuldades para viabilizar seus projetos, retorna à Itália e dirige *O mistério de Oberwald* (1980), *Identificação de uma mulher* (1982) e *Além das nuvens* (1995) – codirigido com Wim Wenders. Além disso, entrevistas e textos escritos por Antonioni serão acionados com a intenção de acrescentar elementos que ajudem a compreender o sistema de pensamento do realizador sobre o cinema, sobre seus filmes e também sobre suas referências em outros campos artísticos e intelectuais.

O terceiro capítulo inicia com o estabelecimento da base teórica e do instrumental que serão empregados na análise de *A aventura*. Com base em Bordwell e Thompson, buscou-se, em um primeiro momento, pensar no filme em termos de estrutura, que está apoiada nos

³ AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008a.

diferentes significados da palavra “aventura”. Em seguida, os tópicos de análise foram divididos com base em técnicas e temas proeminentes identificados no filme. São eles: 1) as estratégias de desdramatização, 2) o modo de encenação, 3) as relações de ambiguidade entre gestos e palavras, 4) o olhar testemunhal dos personagens, 5) o fracasso como elemento poético, 6) o uso da trilha sonora e dos ruídos, 7) a relação entre paisagem e sentimentos e 8) o uso da figura do duplo e as repetições. Esses elementos foram, então, cotejados com análises de *A aventura* conduzidas por outros autores, que também identificaram questões semelhantes. Embora tenha afirmado detestar mecanismos do cinema “convencional”, Antonioni não renega técnicas e procedimentos consagrados de encenação e narração. Ele os manipula e transforma nas bases de sua poética. Antonioni evita conclusões fáceis e propõe desafios ao olhar e aos sentimentos dos espectadores. Esse intrincado e, ao mesmo tempo, sutil trabalho de construção em *A aventura* faz com que rever o filme provoque quase sempre a descoberta de algum detalhe – um olhar, um gesto, um objeto – que havia escapado anteriormente.

Para apoiar a análise, algumas sequências citadas foram decupadas plano a plano, utilizando imagens do filme retiradas a partir de uma cópia em blu-ray. Nos casos em que o plano analisado apresenta mudança significativa de escala, seja por movimento de câmera como dos atores, o plano em questão será representado por mais de uma imagem. Vale acrescentar que as informações referentes aos filmes citados neste trabalho, como os títulos originais e em português, o ano de lançamento, a duração, as produtoras responsáveis, a ficha de elenco, foram retiradas, em sua maior parte, do banco de dados do site Internet Movie Database⁴. Esses dados também foram confrontados com informações disponíveis nos livros consultados para este trabalho, já que quase a totalidade deles dispõe ao menos de uma filmografia com os dados principais. Os filmes que não tiveram lançamento oficial no Brasil serão referidos por seus títulos originais.

⁴ INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em <<http://www.imdb.com>>.

1 CINEMA ITALIANO: CRISE, RECONSTRUÇÃO E NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

Este capítulo examina dois momentos excepcionais da produção cinematográfica italiana no século XX, quando os filmes do país se tornaram fenômenos culturais capazes de alterar os rumos da história do cinema e de influenciar cineastas das seguintes gerações. No primeiro deles, na segunda metade da década de 1940, os filmes neorrealistas lançam uma das bases para o cinema moderno pós-Segunda Guerra Mundial. No segundo, no início dos anos 1960, os filmes italianos, entre eles *A aventura*, alinhados ao surgimento dos novos cinemas por todo o mundo, tornam-se sinônimo de modernismo. Ambos os períodos refletiram as *crises vitais*, ou seja, quando momentos em que o transbordamento da situação política, econômica e social impulsionou a reorganização do cinema – temática, formal e narrativamente – e de outras artes. A escolha desse recorte temporal se dá pelo fato de esses dois momentos-chave estarem associados à trajetória de Michelangelo Antonioni: o primeiro coincide com o momento de formação como crítico de cinema e as primeiras experiências como diretor; o segundo, com o amadurecimento de estilo e a consolidação no cenário internacional do nome de Antonioni como um importante autor.

Na perspectiva de estudarmos este período histórico e sua vinculação com o objeto de pesquisa, o primeiro item deste capítulo apresenta como as transformações econômicas, sociais e políticas ocorridas na Itália implicaram mudanças no cinema. Também propõe um olhar para a cadeia produtiva do cinema, indicando o modo como os filmes eram financiados e produzidos; as relações entre produtores e o Estado italiano; o funcionamento da distribuição e da exibição; e o consumo do público.

O próximo item investiga neorrealismo e seu papel na reconstrução do cinema após a Segunda Guerra Mundial e aponta como as dificuldades materiais enfrentadas pela indústria cinematográfica italiana, aliadas à precária situação social, influenciaram não somente o conteúdo dos filmes, mas também as escolhas estéticas de seus diretores. Também apresenta o modo que cineastas como diretores canônicos do neorrealismo, como Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, propuseram mudanças na relação entre o cinema e a realidade, uma nova ética do olhar.

O último item deste capítulo estuda o grupo de filmes do segundo período de renovação do cinema na Itália, capitaneado por Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. Alinhado ao surgimento de correntes modernistas do cinema em vários países, os cinemas novos, os filmes desta etapa sugerem um olhar para além da superfície do real. A Itália já não

era mais o mesmo país em destroços que emergiu da guerra, mas um país reconstruído e transformado por anos de vigoroso crescimento econômico e intensa industrialização, fenômenos que afetaram a migração da população para os centros urbanos e o mercado de trabalho e alteraram o consumo da cultura e do cinema. Se durante os anos 1940 a câmera cumpriu o papel de testemunha, agora ela permitia o exame da subjetividade, dos sentimentos e dos sonhos de seus personagens.

Para aprofundar nessa discussão, os autores P. Adams Sitney, Gian Piero Brunetta, Pierre Sorlin e André Bazin serão fundamentais. Na obra *Guida alla storia del cinema italiano*, o historiador do cinema Gian Piero Brunetta apresenta um panorama do primeiro século do cinema italiano. Ele coloca o cinema italiano como resultado de um processo desigual que, apesar de ser permeado por momentos de crise, a grosso modo conseguiu manter um sentido de unidade ao longo do tempo, exceto no neorrealismo, quando houve uma grande ruptura⁵. O autor relaciona as condições de produção com as escolhas estéticas e temáticas e traz dados sobre filmes produzidos, bilheteria e espectadores, entre outros. Brunetta lança um olhar contemporâneo sobre a história do cinema e busca desfazer mitos e lugares-comuns que foram propagados ao longo do tempo. Assim como Brunetta, o historiador francês Pierre Sorlin também propõe uma visão panorâmica sobre o cinema italiano. Ele aponta a sala de cinema como um ponto central da sociabilidade dos italianos e expõe as relações entre Estado, economia, produtores de cinema e público. P. Adams Sitney, em *Vital crisis in italian cinema* aprofunda e amplia o conceito de *crise vital*, cunhado por Pasolini nos anos 1950 para criticar o neorrealismo, aplicando-o também aos filmes do milagre econômico. Para compor seu *corpus* de análise, Sitney optou por filmes canônicos da cinematografia italiana do pós-guerra, entre eles, *A aventura*. As análises, embora mais focadas no aspecto iconográfico, também evidenciam a maneira como os filmes se relacionam com aspectos sociais e econômicos e as relações entre cinema e literatura. Já o artigo *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*, de André Bazin, publicado originalmente em 1948, traz a visão da crítica francesa sobre o neorrealismo. Ele define algumas características dos filmes e também evidencia as relações entre as obras e os aspectos da situação econômica e política da Itália.

⁵ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

1.1 PAÍIS EM TRANSFORMAÇÃO, CINEMA EM TRANSFORMAÇÃO

No século XX, a indústria cinematográfica da Itália vivenciou períodos de crescimento e esplendor, bem como crises que fizeram com que a produção ficasse praticamente estagnada. Porém, dois grupos de filmes provocaram ruptura nessa relativa estabilidade: os do neorealismo, nos anos 1940, e os modernos, no início dos anos 1960. Esses dois períodos estão profundamente ligados ao que P. Adams Sitney chamou de *crise vital* da cultura italiana⁶. O conceito é, na verdade, originado de uma expressão usada por Pier Paolo Pasolini no ensaio *Nota su Le Notti*, publicado em 1957, para criticar o neorealismo italiano. Ao contrário de outros críticos, Pasolini não via o movimento como resultado de uma completa regeneração da cultura italiana, como era esperado ao final da guerra, mas sim como produto de mudanças superficiais e improvisadas – o desvanecimento do neorealismo ainda no fim da década de 1940 era uma prova disso. Para Sitney, é pertinente se falar em *crise* porque as mudanças no período representaram “uma explosão ou um sintoma de turbulência cultural permanente” e significaram “o clímax das contradições exacerbadas pela queda do fascismo”. E ela era *vital* porque havia revigorado os filmes e a literatura ao “redistribuir e focar energias latentes na tradição”⁷. O autor aponta que todos os países envolvidos com a guerra vivenciaram diferentes graus de crise cultural após o fim do conflito, mas que os cinemas da França, do Reino Unido e dos Estados Unidos mantiveram, ao final dos anos 1940, “a consistência com o nível e a qualidade da produção precedente e de durante a guerra”⁸. O cinema italiano, aponta, foi uma exceção e, mais do que o de qualquer outro país, passou por uma “transformação crítica” em um rápido intervalo de tempo. Brunetta também destaca a potência dessa transformação. Para o autor, “os períodos mais ou menos longos de crises, exceto o caso do neorealismo, não significam jamais o esvaziamento de todos os paradigmas de referência e dos modelos”⁹.

Embora Pasolini tenha se referido ao que havia ocorrido na cultura italiana na década de 1940, Sitney defende que o conceito de crise vital pode ser aplicado também ao revigoramento que o cinema italiano passou a partir de 1960. Se a primeira crise esteve associada a um cenário de deterioração econômica experimentado pela Itália no período entre os anos 1930 e 1940, quando a lira italiana sofreu desvalorização e o custo de vida cresceu, no

⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Nota su Le Notti*. In: FELLINI, Federico. *Le Notti di Cabiria*. Bolonha: Capelli, 1957.

⁷ SITNEY, Paul Adams. **The vital crisis in italian cinema**. Oxford: Oxford University Press; 2013. p.3-4 (tradução nossa).

⁸ SITNEY, 2013, p.5 (tradução nossa).

⁹ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

período, 60%, a segunda foi ocasionada por um cenário diametralmente oposto¹⁰. A partir da década de 1950, a Itália vivenciou um período constante crescimento da economia, que ficou conhecido como o milagre econômico. De 1951 a 1958, o Produto Interno Bruto cresceu na cifra de 5,5% ao ano e, no período seguinte, entre 1959 e 1963, atingiu a média anual de 6,3%¹¹, nível que jamais havia sido atingido¹². Além disso, houve um intenso processo de industrialização, principalmente nos setores automobilístico e petroquímico, com aumento nos investimentos em máquinas e plantas industriais na média de 14% ao ano. Entre 1948 e 1955, os salários médios aumentaram 35%. Segundo Sorlin, embora o desemprego tenha se mantido até 1955, os trabalhadores eram mais bem remunerados do que antes da guerra¹³. Esse cenário econômico representou uma mudança radical em relação ao início da década de 1950, quando a Itália era predominantemente um país rural, com pouco mais de 40% da população economicamente ativa trabalhando com agricultura¹⁴. Essas mudanças alteraram a demografia italiana, que viu a significativa migração da população das áreas rurais do sul do país para o norte industrializado. Essa nova configuração econômica e social influenciou a maneira como a cultura era consumida. Todas essas mudanças e seus efeitos na vida cotidiana e emocional se transformaram em material para filmes no período.

Para melhor examinar os efeitos dessas crises sobre o cinema, é necessário recuar alguns anos e observar as relações entre Estado e indústria cinematográfica. Brunetta aponta a ascensão do fascismo, em 1922, como um elemento de perturbação ao “frágil organismo cinematográfico”. Inicialmente, não houve interesse do regime fascista em interferir no mercado cinematográfico, seja sobre a produção ou sobre a circulação de filmes. Em 1923, grandes companhias norte-americanas, como a *United Artists*, instalaram escritórios em Roma e as películas norte-americanas dominaram as salas de cinema italianas, chegando a ocupar, em 1938, dois terços das telas.

A primeira medida tomada pelo regime fascista para controlar a atividade cinematográfica foi a transformação, em 1924, de uma sociedade anônima voltada para a produção e difusão de filmes educativos, o *Sindacato Istruzione Cinematografica*, em entidade voltada para a produção de cinejornais e documentários sobre as conquistas do regime, renomeada por Mussolini como *L'Unione Cinematografica Educativa (Luce)*. Alguns meses

¹⁰ SORLIN, Pierre. **Italian National Cinema: 1896-1996**. London: Routledge, 1996, p.69.

¹¹ SITNEY, 2013, p.98.

¹² GINSBORG, Paul. **A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988**. E-book. London: Penguin Books, 1990, sem paginação.

¹³ SORLIN, 1996, p.74.

¹⁴ GINSBORG, 1990, sem paginação.

depois, em 1925, o órgão foi convertido em entidade totalmente subordinada ao governo, o *Istituto Nazionale Luce*. Para Sorlin, a medida representou o reconhecimento do poder do cinema como ferramenta de propaganda pelo fascismo, já que as salas de cinema foram obrigadas, a partir de 1926, a exibir cinejornais antes dos longas-metragens¹⁵. Brunetta aponta que

ainda que levem alguns anos para que o fascismo se engaje de modo sério com a indústria cinematográfica e crie uma lei que favoreça a retomada, depois de a produção ter caído a zero, assistir a poucos minutos de um documentário é o suficiente para convencer Mussolini das enormes possibilidades propagandísticas e educativas do novo meio. [...]. Graças ao Luce, o fascismo se tornou o primeiro governo no mundo a exercer controle direto sobre a crônica cinejornalista e Mussolini o primeiro chefe de Estado capaz de construir, graças aos cinejornais, quase diariamente, um gigantesco arco do triunfo para suas próprias empreitadas¹⁶.

Em seguida, outras medidas adotadas pelo regime fascista em favor do cinema foram a aprovação de uma lei que destinava recursos a fundo perdido para a indústria do espetáculo, em 1931¹⁷; a criação do Festival de Veneza, em 1932, ainda que só três anos mais tarde ele comece a efetivamente ser usado como janela para promover filmes italianos; a abertura, em 1935, do *Centro Sperimentale de Cinematografia*¹⁸, que visava a formação de corpo técnico qualificado e a promoção de estudos sobre o cinema; e a fundação dos estúdios da *Cinecittà*, que iniciou suas atividades como um empreendimento privado em 1937 e no ano seguinte passou para o controle do Estado. “Com essa gigantesca fábrica na qual metade dos filmes italianos foi filmada, o país tinha a mais moderna oficina de cinema da Europa.”¹⁹ Brunetta destaca que a *Cinecittà* proporciona o desenvolvimento da produção italiana de tal modo que os filmes chegaram a competir com os de Hollywood em termos de qualidade, tecnologia e potencialidade produtiva.

De um certo momento em diante – depois que surge a *Cinecittà*, em 1937 –, não se realizam mais obras sob o signo da economia, mas se investe uma quantidade de trabalho para cada filme produzido superior à hollywoodiana. A condição de privilégio dos novos produtores é que, graças à intervenção do Estado, a quantidade de dinheiro empregada é, ao contrário, inferior à hollywoodiana: o Estado assume as perdas e não participa de eventuais lucros²⁰.

¹⁵ SORLIN, 1996, p.51.

¹⁶ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

¹⁷ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

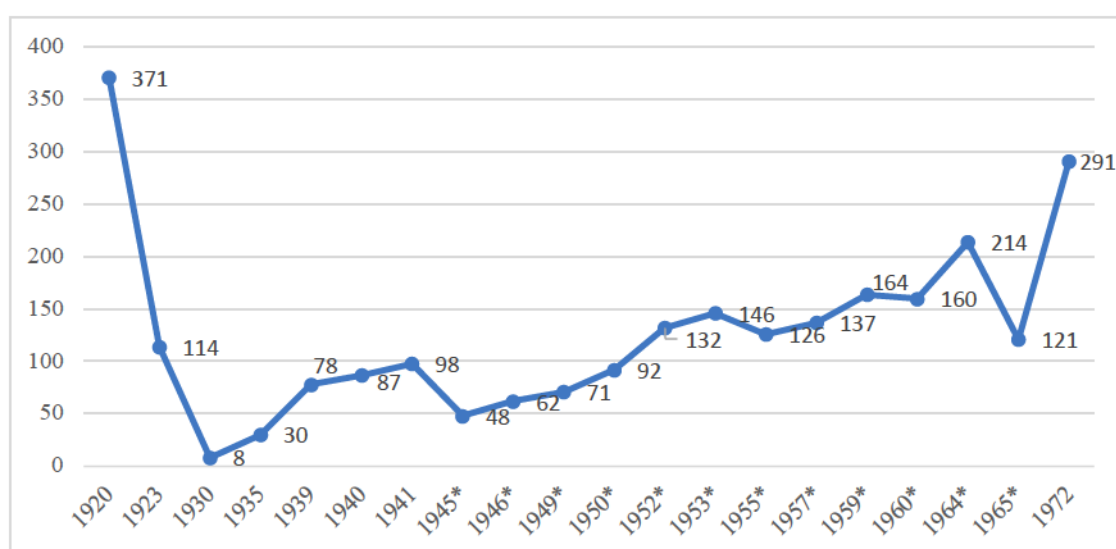
¹⁸ Brunetta aponta que o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, fundado por Luigi Chiarini, intelectual militante, com a contribuição do antifascista Umberto Barbaro, é um exemplo importante das contradições do fascismo. Ele indica que o Centro se tornou um “oásis de liberdade capaz de formar a alma, o espírito e a ética do que deveria ser o futuro do cinema italiano”.

¹⁹ SORLIN, 1996, p. 70 (tradução nossa).

²⁰ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

Na Itália, como em muitos outros países ao redor do mundo, o cinema americano dominou durante muitos anos o mercado, tanto em número de filmes exibidos como em participação da bilheteria. No entanto, foi apenas em 1938 que o regime fascista tomou medidas mais incisivas para reverter esse quadro, ao proibir as importações de filmes americanos – que naquele ano ocuparam mais da metade das telas. A consequência imediata foi o fortalecimento da indústria nacional: o número de filmes italianos produzidos anualmente aumentou continuamente (ver tabela 1), assim como o de espectadores. Além disso, de 1939 a 1942, a participação dos filmes italianos no mercado saltou de 13 para 50%. Sorlin aponta que a curiosidade dos espectadores foi fundamental para o crescimento do cinema italiano, o que fez com que o número de ingressos vendidos aumentasse exponencialmente de 260 milhões, em 1936; para 470 milhões, em 1942; 662 milhões, em 1950; e 819 milhões, em 1955²¹. A explicação para esse salto está no fato de os cinemas terem se tornado espaços de sociabilidade e fuga da realidade – da guerra, da inflação e de condições difíceis de vida – e na progressiva abertura de novas salas de cinema por todo o país – a exibição era a parte da cadeia produtiva do cinema mais lucrativa. Além disso, houve um aumento da escolarização da população, com um maior número de pessoas passando pela escola secundária ou pela universidade, o que influenciava no consumo de bens culturais. O fator econômico também foi importante, já que a inflação alta e a falta de mercadorias disponíveis para compra fizeram com que os italianos gastassem mais dinheiro com despesas “desnecessárias” como o cinema.

GRÁFICO 1: PRODUÇÃO ANUAL DE FILMES DE LONGA-METRAGEM NA ITÁLIA²².



²¹ SORLIN, 1996, p. 72.

²² Os dados do gráfico são de Sorlin e Brunetta, sendo o último identificado com um asterisco (*).

Porém, a situação favorável durou apenas até a criação da República Social Italiana, em 1943²³. A *Cinecittà* fechou as portas e a maior parte de seus equipamentos foi transferida para Veneza, em uma tentativa de criar, ainda que em escala menor, um novo polo de produção. Porém, o impacto foi devastador e “a produção, que havia alcançado e superado a marca de cem filmes é, subitamente, zerada. Em poucos meses, um dos mais eficientes e avançados sistemas produtivos europeus é dissolvido”²⁴. Em Veneza, houve dificuldade para encontrar tanto financiamento como equipe técnica disposta a trabalhar no novo empreendimento. No período da República de Salò, que se estendeu por quase dois anos, foram produzidos 55 cinejornais e cerca de 20 filmes de longa-metragem, na maior parte comédias e melodramas.

Na esteira da Liberação de Roma, a Itália começa a reconstrução de sua indústria cinematográfica a partir das cinzas. Brunetta cita artigo publicado em março de 1945 na revista *Mondo Novo*, um dos primeiros a falar sobre a retomada da produção cinematográfica italiana e a “reinvenção do modo de produção do primeiro neorealismo”. O artigo menciona que a produção italiana se reerguia apesar da falta de equipamentos e materiais de trabalho – encontrar material fotográfico e cênico havia se tornado difícil e as poucas câmeras e refletores disponíveis haviam sido escondidos por alguns cineastas. Para Sitney, a falta de dinheiro para o financiamento de filmes e o desmantelamento de estúdios e laboratórios foram os fatores práticos que fermentaram o neorealismo. Os primeiros filmes de Rossellini, Visconti e De Sica no pós-guerra foram financiados pelos próprios diretores. Rossellini, por exemplo, na realização de *Roma cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), usou película vencida e, devido à falta do insumo, não pode refilmar as sequências de que não tinha gostado²⁵. Sitney afirma que houve uma redução geral nos orçamentos dos filmes que se manteve por muitos anos, mesmo após a indústria cinematográfica italiana ter se restabelecido.

Por uma questão de mercado, os norte-americanos tentam impedir a recuperação do cinema italiano por meio da ação conjunta de canais diplomáticos, de Hollywood e do *Psychological Warfare Branch*. Para fazer frente a esse movimento, produtores e outros

²³ Segundo Paul Ginsborg, em 1943, a situação da Itália na Segunda Guerra Mundial se deteriorava. O rei Vittorio Emanuele III, em uma tentativa de salvar o país, cortou as relações com o fascismo: Mussolini foi obrigado a resignar e preso. A Itália assinou o armistício com os Aliados no início de setembro, porém, alguns dias depois, Mussolini foi resgatado da prisão pelos nazistas. A República Social Italiana, ou República de Salò, foi criada em uma tentativa de os nazistas manterem o controle sobre o país, que já se encontrava parcialmente ocupado pelos Aliados. Assim, a Itália foi dividida em duas: o território ao sul de Nápoles ficou sob controle dos Aliados e o ao norte, dos nazistas. Mussolini assumiu o papel de chefe de Estado, apesar de não ter nenhum poder de decisão e atuar como um fantoche dos nazistas. A capital escolhida foi para a nova república foi a cidade de Salò, no norte da Itália. A República de Salò se desintegrou abril de 1945, quando Mussolini e oficiais próximos, em fuga para a Suíça, foram capturados por membros da Resistência e mortos.

²⁴ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

²⁵ SORLIN, 1996, p.92.

profissionais do cinema italiano fundam a *Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini* (Anica) para pressionar o governo italiano a agir. Brunetta aponta que a Anica surge “das cinzas da *Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo* (FNFIS), criada em 1926, que representava os interesses dos produtores, distribuidores e exibidores.”

[...] é ainda durante o fascismo que a primeira associação dos industriais do espetáculo dá os primeiros passos, começa a ter consciência da própria identidade e lança uma série de iniciativas que visam à consolidação da produção, à criação de quadros técnicos-artísticos qualificados e competitivos, à separação das motivações industriais das políticas. E à regulamentação de todo o sistema comercial de modo a afrontar a colonização pelas obras do cinema americano²⁶.

Ainda em 1945, o mercado italiano reabre para os filmes americanos, que em pouco tempo voltam a dominar as telas e conquistam alto percentual de participação nas bilheterias. Para incentivar a indústria do cinema nacional, o governo tomou uma série de medidas, como a criação um imposto de 10% sobre a bilheteria gerada por filmes estrangeiros, valor direcionado às produtoras italianas, e a determinação de uma reserva de tela aos filmes nacionais, que deveriam ter um dia de exibição a cada seis de filmes estrangeiros²⁷. Também criou, em 1949, um prêmio para os filmes italianos “pela qualidade artística”, mas os critérios para sua concessão eram subjetivos²⁸. Outra importante iniciativa em favor do cinema italiano foi a realização de acordos de coprodução com países europeus, a aprovação de imposto sobre dublagem e o aumento de subsídios para a produção de filmes nacionais.

Os produtores que tomaram consciência da própria identidade nos últimos anos do regime entenderam que possuíam, na nossa fase histórica e política, um papel importante na representação da cultura e do trabalho. [...] Apesar da oposição americana, os produtores sentem possuir representatividade e força o suficiente para permitir o rápido relançamento de uma atividade que também é importante para o Estado²⁹.

Os filmes italianos do pós-guerra assumiram também uma função diplomática, com o objetivo de reabilitar a Itália frente a outros países e gerar visibilidade ao que havia sido escondido pelo regime fascista. O cinema

se torna símbolo da vontade de resgate de um povo desconhecido e uma maneira direta de familiarização. [...] O cinema é bem-sucedido em fazer um uso público da história de um país abandonado destruído no sentido material e moral de uma guerra não desejada e desprovida de motivações e em assumir o papel natural de embaixador de

²⁶ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

²⁷ SORLIN, 1996, p.84.

²⁸ SORLIN, 1996, p.87.

²⁹ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

um país movido por uma fortíssima vontade de renascer³⁰.

Para Sitney, o período que correspondeu à segunda *crise vital*, embora seja diferente no que diz respeito ao cenário econômico, encontrou pontos de convergência quanto à situação social e política, que novamente era “agitada por severa ansiedade e sinais estranhamente otimistas”³¹. As principais instituições italianas, como o governo e a Igreja católica, estavam passando por um momento de mudanças. Sitney aponta que

todas as instituições da vida pública italiana, há muito estagnadas, estavam experimentando transformações significativas. Entre soluções de extremismo de direita, o DC [*partido Democrazia Cristã*] estava mudando para uma reconciliação com a esquerda não comunista; a Igreja havia iniciado seu histórico reajustamento ao século XX; o sul agrícola provia mão de obra barata (junto com grandes problemas sociais) para o norte industrializado³².

É válido ressaltar que o cenário de inovação no cinema italiano do início da década de 1960 é contemporâneo aos movimentos de renovação do cinema que países como França, Reino Unido, Suécia e Estados Unidos, por exemplo, estavam experimentando. Para Sitney, todos esses movimentos eram “guiados por um sentimento comum de mudanças libertadoras nas normas de narrativa e técnicas”³³. Além disso, o autor também cita como fatores importantes para as transformações do cinema a proliferação de festivais e o crescimento da rede internacional de cinematecas, que respectivamente facilitavam a circulação de filmes de outros países e ampliavam o acesso à história do cinema; e a expansão da televisão, que incitou produtores e diretores a explorar visual e narrativamente opções que até então ficavam restritas ao âmbito da literatura e do cinema experimental.

1.2 OS OLHARES DO MUNDO SE VOLTAM PARA A ITÁLIA: O NEORREALISMO

Um grupo de filmes lançado logo após o fim da Segunda Guerra fez com que os olhares de críticos de todo o mundo se voltassem para o “meridiano que passa por *Roma cidade aberta*, *Vítimas da tormenta*³⁴, *Paisà...*”³⁵. Os filmes neorrealistas foram o resultado direto do que Pasolini³⁶ chamou de *crise vital* da cultura italiana e produto da convulsão econômica e social

³⁰ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

³¹ SITNEY, 2013, p.8.

³² SITNEY, 2013, p.8 (tradução nossa).

³³ SITNEY, 2013, p.7 (tradução nossa).

³⁴ Nome original do filme *Sciuscià* (1946).

³⁵ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

³⁶ PASOLINI, 1957.

que atingiu a Itália no pós-guerra. Para ele, esse movimento foi contraditório, pois, apesar do otimismo e do entusiasmo inicial, o imprevisto, a falta de pensamento maduro e de uma verdadeira reorganização da cultura culminaram com seu esvaziamento pouco tempo depois – no começo da década de 1950 o neorealismo já havia perdido o fôlego. Embora o final da guerra tenha provocado mudanças culturais em todos os países envolvidos, foi o cinema italiano que mais sofreu transformações. Para Sitney, os elementos que diferenciam o cinema neorrealista em relação ao de outros países no mesmo período é “sua organização estilística de elementos de aparente crueza, a intensidade emocional e o foco nos problemas políticos e sociais do período”³⁷.

Em 1942, a indústria cinematográfica italiana havia experimentado, mesmo sob o regime fascista, alguns anos de rápida expansão e consolidação. Naquele ano, foi atingida a marca de 96 longas-metragens produzidos, a quinta maior de todo o mundo³⁸. Porém, em poucos meses, tudo se esfacelaria. A Cinecittà, que havia sido abandonada durante os anos da República de Salò, foi transformada pelos Aliados em um campo de refugiados. Não havia película, laboratórios de revelação ou mesmo dinheiro para financiamento das atividades cinematográficas. Para Brunetta, o primeiro sinal de recuperação foi a criação da Anica, mencionada no item anterior, que passou a fazer frente ao domínio norte-americano nas salas de cinema italianas e tomou a dianteira no processo de reconstrução do cinema italiano. Segundo o autor, a Anica foi capaz de transformar “as manifestações de vitalidade” e a “difusa vontade de renascer” em medidas concretas, como foi, por exemplo, o caso do pedido ao governo para reduzir impostos e conceder subsídios para a atividade cinematográfica. Reconstruir o cinema italiano exigia inventar um novo modelo de produção, o que acabou por influenciar diretamente a forma e o conteúdo dos filmes. O acaso e o imprevisto, que para Brunetta são elementos que estavam condicionados às condições materiais disponíveis naquele momento, foram posteriormente incorporados à poética e à mitologia do neorealismo³⁹.

Os homens do cinema saem para as ruas, constroem novos sets em qualquer lugar, filmam com película improvisada, demonstram que a Itália, ainda que ferida e despedaçada, é uma extraordinária locação natural e o seu povo pode ser tema de infinitas histórias cinematográficas. O cinema consegue fazer da tela o espelho e ponto de permeabilidade absoluta com a plateia e o coletor das esperanças coletivas de uma Itália que quer recomeçar⁴⁰.

³⁷ SITNEY, 2013, p.7 (tradução nossa).

³⁸ SORLIN, 1996, p.69.

³⁹ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

⁴⁰ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

Roma cidade aberta, de Rossellini, é considerado o pioneiro nessa nova fase do cinema. Exibido pela primeira vez em setembro de 1945, foi o primeiro filme a representar o período da Ocupação e da Resistência – tema que foi abordado por outros seis longas-metragens até 1946, mas que apareceria na literatura italiana a partir de 1947⁴¹. Sitney aponta que as filmagens ocorreram poucos meses após a Liberação, quando a cidade ainda estava em ruínas, o que conferiu ao filme o poder de espelhar “os aspectos mais dramáticos da situação”⁴². Porém, a crítica italiana teve opiniões contrastantes. Muitos se recusavam a esquecer que Rossellini havia colaborado com o regime fascista em três filmes que exaltavam as forças armadas, *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) – que teve Michelangelo Antonioni como um dos roteiristas – e *L'uomo della croce* (1943). Já no exterior, *Roma cidade aberta* teve um “percurso triunfal”, recebendo o prêmio de melhor filme no festival de Cannes, em 1946, e passando mais de dois anos em cartaz em Nova Iorque. O sucesso internacional fez com que a crítica italiana revisse seu posicionamento e passasse a retratar Rossellini como um “mestre e alfaiate do novo cinema”. Outros filmes considerados cânones neorrealistas são *Paisà* (1946), de Rossellini, *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica, e *A terra treme* (*La terra trema*, 1948), de Luchino Visconti⁴³.

Os diretores e os roteiristas neorrealistas assumem duas missões: a de interpretar a história coletiva e de documentar a reconstrução da Itália. Os filmes propunham uma nova forma de olhar para o mundo que dava visibilidade para pessoas, lugares e dialetos que até então não tinham encontrado espaço nas telas de cinema. Para Brunetta, Rossellini e a dupla De Sica e Cesare Zavattini modificaram “o pacto comunicativo com o espectador, convidado não mais a olhar, mas a “ver”, no sentido etimológico de *idein*, com os olhos da mente, a testemunhar e a dividir”⁴⁴.

O crítico francês André Bazin, um dos maiores defensores “da nova escola italiana”, identificou, em texto de 1948, alguns elementos recorrentes nos filmes neorrealistas. São eles a participação de atores não profissionais, as filmagens em cenários reais, roteiros com personagens simples e de “perfeita e natural aderência à atualidade”⁴⁵. Sorlin também elaborou sua lista de características, que complementa a de Bazin. Para ele, além de contar com não atores no elenco, os filmes neorrealistas estavam centrados em situações banais, que eram,

⁴¹ SITNEY, 2013, p.28.

⁴² SORLIN, 1996, p.94.

⁴³ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

⁴⁴ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

⁴⁵ BAZIN, André. “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”. In: **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.286.

então, aprofundadas – um procedimento igual ao já usado nos melodramas –, e tinham um “clima documental”, uma prova da influência do *Istituto Nazionale Luce* para a formação dos diretores do neorrealismo. Para Bazin, o realismo dos filmes italianos representa uma conquista estética e uma “evolução conquistadora da linguagem, cinematográfica, uma extensão de sua estilística”⁴⁶. Brunetta complementa essa ideia ao afirmar que os diretores neorrealistas descobrem novas formas de comunicação ao valorizar gestos que até então eram considerados insignificantes e “fazer falar os silêncios, o vazio, a paisagem, os objetos” – características que críticos também identificariam nos filmes de Antonioni. O autor diz ainda que, ao contar uma história, os roteiristas procuram anular a própria presença como modo de atingir uma “realidade social que até aquele momento não havia sido considerada”⁴⁷. Sorlin afirma que os neorrealistas rejeitavam que os filmes fossem construídos a partir de aspectos artificiais ou mostrassem relações artificiais entre as pessoas⁴⁸.

Em outro ponto de seu artigo, Bazin destaca que “homens, técnicas e tendências estéticas” do neorrealismo já existiam antes de sua consolidação enquanto movimento e que sua originalidade estava no modo como os diretores tinham conseguido agrupar esses elementos de maneira inovadora. No mesmo viés, Sorlin afirma que a existência anterior dessas características faz com que seja impossível traçar uma origem precisa para o neorrealismo. O autor aponta que alguns filmes que antecederam *Roma cidade aberta*, notadamente *O coração manda* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), de Alessandro Blasetti; *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti; e *Vítimas da tormenta* (1944), de Vittorio De Sica, já exibem traços neorrealistas, o que faz com que eles possam ser considerados “precursores de um novo estilo ou as primeiras manifestações de uma nova maneira de filmar”. Apesar de muito diferentes entre si esses três filmes encontraram maneiras semelhantes de incorporar em suas narrativas aspectos da vida italiana contemporânea⁴⁹.

Mas o neorrealismo não foi um movimento e tampouco um gênero de filmes, mas uma tendência criada e cultivada pela crítica, absorvida pelos espectadores, e finalmente transformada em “uma série ou ainda um campo genérico”⁵⁰. Segundo Sorlin, a falta de uniformidade e de critérios objetivos de classificação fez com que o número de filmes considerados neorrealistas varie de acordo com o autor – ele fica entre 20 e 50. Porém, especialistas são unânimes em apontar um pequeno núcleo composto por seis filmes como

⁴⁶ BAZIN, 2014, p.291.

⁴⁷ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

⁴⁸ SORLIN, 1996, p.91 (tradução nossa).

⁴⁹ SORLIN, 1996, p.95.

⁵⁰ SORLIN, 1996, p.93.

autenticamente neorrealistas. Quantitativamente, os filmes neorrealistas representam um universo muito pequeno em relação ao total produzido no período. “Mesmo usando a definição mais ampla, esses filmes representam menos de 4 por cento do total da produção italiana e menos de um milésimo dos filmes circulando na península”⁵¹. No entanto, o impacto cultural tanto dentro da Itália como no exterior foi enorme. Brunetta afirma que, ainda que o neorrealismo tenha se esvaziado no final dos anos 1940, ele teve o efeito de uma “onda longa” e impactou tanto o cinema italiano como o de outros países. Para o autor, os filmes neorrealistas influenciaram em alguma medida filmes por todo o mundo e, no caso dos países do terceiro mundo, eles foram “a estrela polar, o modelo produtivo e o guia moral”⁵². No Brasil, a assimilação do neorrealismo está ligada ao surgimento do Cinema Novo na década de 1960⁵³ e diretores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos reconheceram sua influência.

Ainda que os filmes neorrealistas tenham conquistado importantes prêmios, seu sucesso comercial foi limitado e, em muitos casos, inexistente. “Os espectadores italianos não passaram muito tempo assistindo filmes neorrealistas. Mas eles não os ignoravam e nem os desprezavam”⁵⁴. *Roma cidade aberta* foi um dos mais sucedidos, conquistando a maior bilheteria de 1945⁵⁵. O primeiro fracasso do neorrealismo foi *A terra treme*, que, apesar do prêmio do Festival de Veneza, não encontrou um distribuidor e teve bilheteria de menos de um quarto de seu custo total. *Vítimas da tormenta* também teve um fraco desempenho nas bilheterias italianas, apesar de ter vencido um Oscar honorário e ter sido indicado ao prêmio na categoria de Melhor Roteiro Original. No entanto, o filme motivou debates e reportagens na imprensa por vários meses. *Alemanha, ano zero* (*Germania anno zero*, 1948), premiado em Locarno, não conseguiu render o suficiente em bilheteria para se pagar.

1.3 ALÉM DA SUPERFÍCIE DO REAL: NOVAS MANEIRAS DE FAZER CINEMA

Em poucos meses, *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), de Federico Fellini, *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), de Visconti, e *A aventura*, de Antonioni, fizeram de 1960 um ano extraordinário em termos de estreias cinematográficas e deram início a uma nova fase

⁵¹ SORLIN, 1996, p.94 (tradução nossa).

⁵² BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

⁵³ AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. In: Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v.31, n.2, p.139-163, jul-dez 2008. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/173/166>>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

⁵⁴ SORLIN, 1996, p.105 (tradução nossa).

⁵⁵ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

no cinema italiano⁵⁶. Essa segunda onda de revigoramento estava ligada com as transformações que o país havia experimentado nos 15 anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial, como a industrialização, a urbanização e o período de forte crescimento da economia – o milagre econômico. Para Sitney, essas mudanças foram responsáveis por uma segunda *crise vital* do cinema, semelhante à que gerou o neorealismo.

Além disso, esse novo impulso no cinema italiano espelhava movimentos de renovação que se alastravam pelo mundo – a mais conhecida foi a *nouvelle vague*, na França. Porém, a diferença entre a italiana e a de outros países ocidentais é que os principais responsáveis por esse novo momento já eram antigos conhecidos do público. Visconti teve papel fundamental na transformação do cinema no pós-guerra, dirigindo um dos cânones do neorealismo, *A terra treme*. Fellini colaborou com o roteiro de outros dois filmes-monumento, *Roma cidade aberta* e *Paisà*, e Antonioni foi um dos roteiristas de *Trágica perseguição* (*Caccia tragica*, 1947), de Giuseppe De Santis.

No começo da década de 1950, o neorealismo já havia perdido o fôlego e apenas De Sica ainda mantinha ligação mais estreita temática ou estética com o movimento – *Umberto D.*, considerado um prolongamento do espírito da Resistência, é lançado em 1952⁵⁷. O cinema continua sendo usado como instrumento de reflexão, mas, nesse momento, os filmes passam a abordar as consequências subjetivas do milagre econômico. “Já não sobram marcas da guerra, o cenário clássico do cinema italiano durante aqueles anos, mas marcas de uma experiência nova na ordem econômica – o *boom* industrial.”⁵⁸ Em uma conversa com estudantes, em 1961, o próprio Antonioni fala sobre a superação do modelo neorrealista e a necessidade de buscar novos temas e formas de abordagem.

Era um período no qual tudo que acontecia ao nosso redor era bastante anormal; a realidade era uma questão urgente. [...] Os eventos e as situações eram extraordinariamente incomuns e talvez a coisa mais interessante para se examinar naquele momento era a relação entre o indivíduo e o seu ambiente, entre o indivíduo e a sociedade. [...] Não era necessário conhecer os pensamentos do protagonista, sua personalidade ou seu relacionamento íntimo com a esposa; tudo isso poderia ser ignorado. O importante era estabelecer a relação dele com a sociedade. [...]. Eu cheguei um pouco tarde na cena, num momento em que aquele primeiro afloramento de filmes, por mais que ainda válidos, começava a dar sinais de exaustão. Consequentemente, eu fui forçado a parar e considerar que assunto valia a pena ser examinado naquele momento em particular, o que estava realmente acontecendo, qual era o real estado das coisas, que ideias estavam sendo pensadas. E me parecia que, talvez, não fosse tão importante, como eu disse antes, examinar a relação entre o indivíduo e seu arredor como era examinar o próprio indivíduo, olhar para dentro dele e ver, afinal de contas, tudo que ele tinha vivido (a guerra, a situação imediatamente

⁵⁶ SITNEY, 2013, p.105.

⁵⁷ SITNEY, 2013, p.100.

⁵⁸ FONT, Domènec. **Michelangelo Antonioni**. Barcelona: Editora Cátedra, 2003, p.48 (tradução nossa).

após a guerra, todos os eventos que estavam ocorrendo e que eram de gravidade suficiente para deixar suas marcas na sociedade e no indivíduo)⁵⁹.

Para Sitney, Antonioni, “um dos maiores cineastas formados pela guerra e pela Resistência, encontrou nas contradições sociais do milagre econômico material para vários filmes”⁶⁰. Um desses novos temas era a indústria do entretenimento, que foi abordado, ainda nos anos 1950, por Antonioni, Fellini e Visconti, com, respectivamente, *A dama sem camélias* (*La signora senza camelia*, 1953), *Abismo de um sonho* (*Lo sceicco bianco*, 1952), que teve Antonioni como roteirista, e *Belíssima* (*Bellissima*, 1951).

A relação de Antonioni com o neorealismo não é muito evidente. Seus primeiros documentários de curta metragem mostram algumas aproximações temáticas, como os trabalhadores da limpeza urbana de Roma ou os moradores de uma vila às margens do rio Pó. Para Brunetta, Antonioni era, em relação aos neorealistas, um “explorador”, por seu interesse em buscar novas formas de representação. Além disso, o documentário de curta-metragem *Gente do Pó* (*Gente del Po*, 1948), a estreia de Antonioni na direção, começou a ser filmado em 1943, na mesma região onde Visconti rodava *Obsessão*.

Mas, para Sitney, foi Rossellini e a maneira como ele filmava pessoas, objetos e eventos sem que eles tivessem uma função imediata para o desenvolvimento da narrativa que mais foi absorvido pelo cinema de Antonioni, bem como o modo de marcar a presença do autor e da câmera que espera para encontrar seu tema. “No caso de Rossellini, o tema é mais seguro e a sua apreensão é relativamente não problemática; em Antonioni, a incerteza e a fugacidade do tema se tornam o drama da narrativa.”⁶¹ Apesar da pouca diferença de idade entre eles, Rossellini nasceu em 1906 e Antonioni em 1912, eles estão em gerações diferentes do cinema italiano. A relação de cada um com a Segunda Guerra Mundial é o ponto de cisão. “Rossellini debuta em 1941, em plena guerra; Antonioni em 1950, ano do suicídio de Pavese, em pleno pós-guerra – com todas as suas sequelas na memória de um e no esquecimento do outro.”⁶² Outras semelhanças entre Rossellini e Antonioni estão no tema do suicídio, na recorrência de uma mesma atriz como protagonista em uma sequência de filmes – Ingrid Bergman em *Stromboli* (1950), *Europa '51* (1952), *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954) e *O medo* (*La paura*, 1954); Monica Vitti em *A aventura*, *A noite* (*La notte*, 1961), *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962) e *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964) –, nos núcleos de personagens endinheirados em

⁵⁹ ANTONIONI, Michelangelo. “A talk with Michelangelo Antonioni on his work”. In: **The architecture of vision: Writings and interviews on cinema**. Nova Iorque: Marsilio Publishers, 1996, p.22-23 (tradução nossa).

⁶⁰ SITNEY, 2013, p.137 (tradução nossa).

⁶¹ SITNEY, 2013, p.138 (tradução nossa).

⁶² FONT, 2003, p.49 (tradução nossa).

Viagem à Itália e *A aventura*, por exemplo, e no uso de locações – *A aventura*, *Stromboli* e *Viagem à Itália* foram filmados em locais próximos, na região da Sicília.

Para Brunetta, se os filmes neorrealistas contribuíram para a formação do léxico visual, os dos anos 1960 trouxeram “maior experimentação, liberdade e riqueza linguística e expressiva”, ampliando as potencialidades do cinema italiano. São filmes que abandonam o registro da superfície do real para se debruçar sobre o que está além dela, para o que não é visível.

As certezas dos dados do real se substituem por elementos fugidios, unidade não comparável. Os diretores compreendem que os contornos da percepção não exaurem as dimensões do visível. Começam a perceber que, em muitos casos, o essencial é o invisível que está dentro do visível. Os objetos e as formas do espaço, pouco a pouco, começam a assumir características inquietantes e enigmáticas⁶³.

Brunetta sublinha que tanto Fellini como Antonioni “derrubam as grades que delimitam o espaço inventivo e a construção do sentido e dos significantes do cinema do imediato pós-guerra”⁶⁴. Para ele, os filmes dos dois cineastas se afastam do pensamento e da poética do realismo. Fellini é colocado como um autor que mescla imagens do inconsciente, do sonho e da memória com o presente e Antonioni é considerado um como um “arquiteto da visão”. A oposição do cinema moderno ao neorrealista está na maneira como o primeiro se evidencia como resultado da intermediação de práticas e de dispositivos, de “uma construção cujo único referente não era a vida em si, mas o cinema”⁶⁵. É a rejeição da ilusão de transparência que está em jogo.

Aqui é importante trazer algumas considerações sobre o cinema moderno. Sorlin afirma que esse é um conceito que só pode ser compreendido quando comparado com o cinema clássico. Para ele,

o filme era considerado clássico quando seu principal objetivo era contar uma história e quando todos os seus elementos – diálogo, imagens e sons – ajudavam no desenvolvimento da trama. Do outro lado, os filmes modernos tinham o objetivo de dar aos seus espectadores a consciência sobre o seu processo de construção⁶⁶.

Jacques Aumont aponta que a modernidade estava fundada no “desejo de ser contemporâneo, de aderir a seu tempo e esclarecê-lo”⁶⁷. Para ele, os novos cinemas europeus,

⁶³ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

⁶⁴ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

⁶⁵ SORLIN, 1996, p.133 (tradução nossa).

⁶⁶ SORLIN, 1996, p.127 (tradução nossa).

⁶⁷ AUMONT, 2008a, p.49.

como o italiano e o francês, por exemplo, expressam uma “modernidade consciente de si mesma, afirmativa, audaciosa, que já não luta contra o clássico, e sim contra outro moderno passado”⁶⁸. Ele vê em Rossellini uma das origens do cinema moderno – a outra está em Orson Welles, com *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) – na medida em que seu cinema expressa consciência histórica, ou seja, a coincidência entre o cinema e a vida contemporânea.

O cinema moderno exigia do espectador uma postura mais ativa e a necessidade de se engajar com o filme, interpretar seus elementos e construir seu próprio significado, já que “acompanhá-los exigia um envolvimento profundo. Normalmente, eles expunham a situação, mas raramente levantavam um problema preciso e bem definido e nunca antecipavam a solução”⁶⁹. Para Sitney, os filmes dos anos 1960 exigiam um “espectador sofisticado, com consciência de um amplo espectro da cultura italiana e dos filmes do pós-guerra”⁷⁰.

A crítica de cinema teve um papel importante na intermediação da experiência dos espectadores com os filmes modernos, assumindo a tarefa de guiá-los na construção de um sentido para o que eles viam nas telas, além de ter um peso maior na hora de influenciar o que deveria ser visto nas salas de cinema. Até a metade dos anos 1950, não havia muita diferença entre os tipos de filmes aos quais os italianos tinham acesso pois as películas circulavam de forma mais ou menos homogênea por todo o país. O ano de 1955 marcou dois recordes: a Itália registrou 819 milhões de ingressos vendidos e 10.570 salas em operação⁷¹. O cinema ainda era a principal forma de entretenimento e um dos principais focos de atividade social dos italianos. Porém, a partir daquele ano, esses dois indicadores entram em declínio. O cinema começou a ceder espaço para outras formas de entretenimento e, como consequência, as salas começaram a fechar as portas. No início dos anos 1950, ir ao cinema em uma grande cidade custava até seis vezes mais caro do que em periferias e áreas rurais. Na década de 1960, essa diferença no preço saltou para 12. Assim, um número menor de cinemas era responsável pela maior parte da renda. Essa lógica de comercialização fez com que os produtores investissem em dois tipos de filmes, “os ‘filmes de qualidade’, reservados para distribuidores nacionais a preços altos, e os ‘quickies’⁷², reservados para distribuidores regionais”⁷³. A crítica também passa a associar os

⁶⁸ AUMONT, 2008a, p.52.

⁶⁹ SORLIN, 1996, p.133 (tradução nossa).

⁷⁰ SITNEY, 2013, p.10 (tradução nossa).

⁷¹ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

⁷² Segundo Sorlin, na década de 1950, com mais dinheiro disponível para o financiamento de filmes, o cinema se tomou uma oportunidade de enriquecer. Nesse período, muitas produtoras se aventuraram no ramo: elas concluíam um único filme e encerravam as atividades. E a melhor maneira de economizar dinheiro com a produção de um filme era fazê-lo rapidamente. É o caso dos “quickies”, que eram produzidos a partir de um roteiro genérico, com atores desconhecidos e reaproveitando um cenário que já havia sido usado em outra filmagem.

⁷³ SORLIN, 1996, p.120 (tradução nossa).

filmes convencionais (*mainstream*) aos antigos modelos e os filmes de qualidade ao cinema moderno⁷⁴.

Paradoxalmente, enquanto os habitantes da península estavam cada vez mais unidos pelas mudanças econômicas e tecnológicas, enquanto cada vez mais eles se pareciam e se vestiam iguais, gerenciavam seu dinheiro e negócios de modo semelhantes, as práticas culturais e o entretenimento tendiam a separá-los uns dos outros⁷⁵.

Os festivais de cinema também colaboraram para consolidar mudanças nos hábitos de consumo dos espectadores. Sorlin indica que os espectadores dos anos 1940 não decidiam ver um filme apenas por causa dos prêmios que ele tinha ganhado, embora ficassem orgulhosos com o reconhecimento do filme nacional. Mas os espectadores da década de 1960 eram pautados pelas premiações. “Festivais criaram uma categoria, do ‘filme de qualidade’, e falaram aos entusiastas do cinema a que eles deveriam assistir. A seleção estabelecida pelos críticos e jornalistas era parte da cultura cinematográfica”⁷⁶. Pensar nessa segmentação do cinema é fundamental para compreender como Antonioni é visto. Seus filmes foram frequentemente inseridos no nicho do filme de arte, de qualidade, e, logo, inacessíveis ao grande público.

⁷⁴ SORLIN, 1996, p.146.

⁷⁵ SORLIN, 1996, p.121 (tradução nossa).

⁷⁶ SORLIN, 1996, p.127 (tradução nossa).

2 MICHELANGELO ANTONIONI: UM AUTOR EM FORMAÇÃO

Este capítulo estreita o foco de pesquisa sobre o processo de lapidação do estilo de Michelangelo Antonioni, que, com *A aventura*, fez seu nome tornar-se referência obrigatória ao se pensar em cinema moderno. Tomando por ponto de partida os conceitos de autoria no cinema, de Jean-Claude Bernardet, e de estilo, de David Bordwell, o trabalho busca examinar a trajetória do realizador e verificar tanto as origens como os desdobramentos das características formais e temáticas recorrentes em sua filmografia. Em que medida é possível identificar o estilo de um cineasta?

No livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, Bordwell afirma que as escolhas conscientes e consistentes dos realizadores são pressupostos fundamentais para se falar em estilo. Para o autor, o estilo é “a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s), em circunstâncias históricas específicas”.

No sentido mais estrito, considero o estilo o uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène*⁷⁷ (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som⁷⁸.

O estilo, para Bordwell, não é uma “decoreação de vitrine”, mas sim a “própria carne” do filme; ele está ligado à maneira como o realizador organiza o material fílmico⁷⁹. O autor ressalta ainda que se pode falar em estilo de um único filme, de um realizador (“estilo de Jean Renoir”) ou de um grupo de filmes (estilo “dos estúdios de Hollywood”). Estudar o estilo cinematográfico é estar atento para as continuidades e as rupturas no uso das técnicas cinematográficas. Portanto, para este trabalho, o estilo é compreendido como o conjunto de escolhas feitas pelo diretor a respeito dos elementos que constituem a matéria do filme, tanto no aspecto da imagem e do som (uso de planos-sequências ou planos curtos? Atores posicionam-se próximos ou afastados da câmera? Câmera está fixa ou em movimento? Trilha

⁷⁷ Em *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie explicam que o termo *mise en scène* começou a ser utilizado no século XIX, no teatro, para definir a atividade do diretor, e mais tarde foi apropriado pelo cinema. No livro, ele é traduzido como “direção”. Bordwell, em *A arte do cinema*, na mesma linha, indica que o termo se refere ao “controle do diretor sobre o que aparece no quadro”. No caso de Bordwell, tanto em *Sobre a história do estilo cinematográfico* como em *A arte do cinema*, o termo francês não é traduzido e o autor considera a encenação como a parte da *mise en scène* que diz respeito à atuação e à movimentação dos atores no quadro. No entanto, em *Figuras traçadas na luz*, o termo é traduzido como “encenação”, que tem sido a opção mais usual de tradução para o português e será a aceção utilizada neste trabalho.

⁷⁸ BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p.17.

⁷⁹ BORDWELL, 2013, p.22.

sonora é usada constantemente ou em momentos pontuais?) como no da narrativa (de que forma a história será contada? O que será mostrado e o que será omitido no filme?).

Na mesma linha, Jacques Aumont e Michel Marie definem estilo como a “parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso”⁸⁰.

Outro conceito importante para este trabalho é o de cinema de autor, abordado por Jean-Claude Bernardet no livro *O autor no cinema*. Bernardet aponta que essa ideia de autoria está diretamente ligada à proposta de crítica cinematográfica desenvolvida na revista *Cahiers du cinéma* na primeira metade da década de 1950 – que se popularizou como *política dos autores*. No entanto, Bernardet aponta que não foram deixados textos “programáticos” ou manifestos que definissem precisamente o que é um autor. Em busca de esclarecer o conceito, Bernardet aciona o crítico Andrew Sarris, definido por ele como o “principal divulgador da ideia de autoria cinematográfica nos Estados Unidos”. Sarris aponta três fatores para definir se há autoria: a competência técnica do realizador, a “personalidade distintiva” – que está relacionada com a assinatura do diretor, ou seja, a recorrência no emprego de “determinadas características de estilo” – e a “significação interior”, ligada à ideia de encenação.

O autor é, para Bernardet, o “cineasta que se repete”. Repercutindo as ideias de Éric Rohmer e Claude Chabrol, que falaram em “viga mestra” ou “ideia-mãe” para comentar sobre as repetições em Hitchcock, Bernardet usa o termo “matriz” para se referir ao que seria o tema essencial da obra de um realizador.

São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem. É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições da obra, identificando essas repetições com a obra⁸¹.

Bernardet explica que a matriz não é um filme, embora ela possa se manifestar em um. Ela é uma “virtualidade” e cada filme é um “meio através do qual podemos ter acesso à ideia”⁸². Encontrar a matriz seria um processo de descoberta, uma espécie de trajetória a ser percorrida pelo realizador e pelo crítico que interpreta essa obra. Porém, alerta Bernardet, a matriz “não é uma meta que o autor visualizaria previamente e, conhecendo-a, poderia programar os meios

⁸⁰ AUMONT, MARIE, 2006, p.109.

⁸¹ BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.31.

⁸² BERNARDET, 1994, p.53.

de alcançá-la”. Identificar a matriz de um autor, para o crítico, tem “efeito retrospectivo” e o ajuda a compreender melhor os “filmes anteriores em que os elementos ainda não estavam bem delineados, ou até totalmente imperceptíveis”⁸³. Novamente parafraseando Rohmer e Chabrol, Bernardet afirma que

à medida que o autor se aproxima da descoberta, ‘o sistema se tornará mais coerente’, ‘os filmes ganharão maior homogeneidade e as fórmulas que regerão sua construção se deixarão isolar com facilidade cada vez maior’. Essa curva evolui até a cristalização, isto é, até o filme em que o autor expressa plenamente a matriz⁸⁴.

A aventura é frequentemente apontado como um marco para a filmografia de Antonioni, um ponto de virada. Para P. A. Sitney, o filme representou o momento em que Antonioni “descobriu uma forma narrativa e aperfeiçoou seu estilo”⁸⁵. Seymour Chatman também vê em *A aventura* o ponto em que o realizador, “após 15 ou mais anos e não menos do que cinco longas-metragens”, conseguiu chegar a uma narração por meio de “um tipo de minimalismo visual, por uma intensa concentração na pura aparência das coisas – a superfície do mundo como ele a vê – e a minimização dos diálogos explicativos”⁸⁶. Para Chatman, a habilidade artística de Antonioni foi resultado de um processo de aprendizagem e de esforço e experimentação. Em mais de uma ocasião Antonioni falou em entrevistas sobre a questão do estilo em seus filmes. Em 1959, ele afirmou achar necessário encontrar uma linguagem para cada obra e que isso não dizia respeito apenas a “como enquadrar certos planos ou como construir sequências, mas a todo o ‘material’ que usamos para um filme, como a fotografia, o som, os ruídos, a música e os atores”⁸⁷. Dois anos mais tarde, Antonioni se define como um diretor que “se forçou a seguir uma certa direção, a manter uma certa coerência” e que essa era a “única maneira de fazer filmes que o havia interessado”⁸⁸.

Portanto, ao confrontarmos as premissas de Bordwell e Bernardet com as observações de Sitney e Chatman, é possível afirmar que em *A aventura* há uma cristalização da matriz de Antonioni? Para tentar responder a essa pergunta, é necessário lançar um olhar para a filmografia do realizador, que será apresentada, em linhas gerais, a partir da periodização feita Glauber Rocha no texto *Zabriskie Point*⁸⁹. Para Rocha, a filmografia poderia ser dividida em

⁸³ BERNARDET, 1994, p.34.

⁸⁴ BERNARDET, 1994, p.33.

⁸⁵ SITNEY, 2013, p.136 (tradução nossa).

⁸⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. **Antonioni, or the surface of the world**. Berkeley: University of California Press, 1985, p.2 (tradução nossa).

⁸⁷ ANTONIONI. Actors and paradoxes. In: ANTONIONI, 1996, p.18.

⁸⁸ ANTONIONI. “A talk with Michelangelo Antonioni on his work”. In: ANTONIONI, 1996, p.21.

⁸⁹ ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.246-247.

três períodos: o formativo, compreendendo os documentários de curta-metragem e as primeiras ficções (*Crimes da alma, A dama sem camélias, Os vencidos, As amigas, O grito*); o de consolidação do estilo, com os filmes da tetralogia (*A aventura, A noite, O eclipse e O deserto vermelho*) e o “indefinível”, com os filmes realizados fora da Itália (*Blow up, Zabriskie Point, China e Profissão: repórter*). A proposta de Rocha mostra-se coerente com os filmes de Antonioni produzidos até então, mas, como o realizador italiano continuou em atividade por mais alguns anos, são necessárias adaptações. A primeira é a divisão do período formativo em dois, tratando a experiência de Antonioni enquanto crítico e documentarista separadamente dos primeiros filmes de ficção dirigidos por ele. Portanto essa espécie de prólogo abarca as atividades de Antonioni como crítico de cinema e na direção de alguns curtas-metragens até 1950. A outra adaptação compreende a criação de um período para abranger a última etapa da carreira de Antonioni, da qual fazem parte *O mistério de Oberwald* (1980), *Identificação de uma mulher* (1982) e *Além das nuvens* (1995) – desses apenas o primeiro havia sido lançado à época da escrita do texto de Rocha.

Bernardet acrescenta ainda que, embora não tenha sido o caso do ensaio de Rohmer e Chabrol, o uso de dados biográficos ajuda a “reforçar a unidade” do autor e que “alguns cineastas dão declarações que facilitam a tarefa dos críticos na sua busca da unidade do autor, da matriz, da coerência interna da obra e do sistema de redundância”⁹⁰. Corroborando esse apontamento, Giorgio Tinazzo, um dos organizadores do livro *The architecture of vision*, que reúne os principais textos escritos por Michelangelo Antonioni, entrevistas e transcrições de conferências, afirma que é possível ver indicações dos interesses e da poética de Antonioni em suas palavras, ainda que indiretamente, e com mais frequências nos momentos em que o cineasta não está falando sobre seus filmes⁹¹. Carlo di Carlo, outro organizador do livro e assistente de direção de Antonioni, documentarista e escritor, pontua que embora o realizador evitasse falar sobre sua vida, suas entrevistas são “insuspeitas fontes de informação, de observação e até mesmo de raras revelações sobre sua própria vida e seu trabalho, que completam e enriquecem sua biografia como homem e como artista”⁹². Logo, textos escritos por Antonioni e entrevistas serão mobilizados com o intuito de aclarar o sistema de pensamento e as intenções do realizador na concepção artística de seus filmes. Como forma de enriquecer a análise de *A aventura* no próximo capítulo, serão levantadas as afinidades entre os filmes de Antonioni e outros campos, como as artes plásticas, a literatura e a filosofia.

⁹⁰ BERNARDET, 1994, p.49.

⁹¹ TINAZZO, Giorgio. “The gaze and the story”. In: ANTONIONI, 1996.

⁹² CARLO, Carlo di. “Preface to the Italian Edition”. In: ANTONIONI, 1996, p.xii (tradução nossa).

Além disso, sempre que for pertinente, informações relacionadas à produção e à distribuição dos filmes serão mobilizadas para situar Antonioni no cenário do cinema italiano ao longo de sua carreira, já que durante quase a totalidade do seu período em atividade houve um descompasso entre o interesse do mercado e do público e a receptividade da crítica – muitas vezes Antonioni foi tachado de cineasta de cineastas e sua obra considerada hermética e inacessível ao grande público.

2.1 PRIMEIROS PASSOS: ANTONIONI CRÍTICO E DOCUMENTARISTA

Michelangelo Antonioni nasceu em Ferrara, no norte da Itália, em 1912, em uma família de classe média e desde a infância demonstrou interesse por música, teatro, desenho e pintura⁹³. Na década de 1930, Antonioni ajudou a organizar um círculo literário e uma companhia de teatro, para a qual atuou, criou cenários e escreveu. Frequentou a Universidade de Bolonha e graduou-se em Economia e Comércio, em 1938. Seu primeiro contato profissional com o cinema foi como crítico, no jornal *Il Corriere Padano*, de Ferrara, em 1935 – em quatro anos, foram mais de cem críticas publicadas. Além de escrever sobre cinema, ele também produziu artigos e uma série de contos para o jornal⁹⁴.

Ainda no final dos anos 1930, Antonioni tentou dirigir seu primeiro documentário, com a ajuda de amigos, sobre os internos de uma instituição psiquiátrica de Ferrara. Porém, no primeiro dia de filmagem, os pacientes se assustaram com os equipamentos de iluminação e entraram em surto, inviabilizando a produção antes mesmo que qualquer coisa pudesse ser registrada. Antonioni relatou essa experiência no texto *Para mim fazer um filme é viver*, publicado originalmente em 1958.

Alguns amigos e eu tínhamos decidido fazer um documentário sobre os loucos. O diretor do asilo estava muito ansioso para ajudar e ele foi tão longe que até rolou no chão para nos mostrar como seus pacientes reagem sob certas provocações. Mas eu estava determinado a fazer um documentário que incluiria os próprios internos; fui tão insistente nesse ponto que ele finalmente disse: ‘Ok, vamos tentar’. [...]. Finalmente eu dei a ordem para ligar as luzes. Eu estava um pouco nervoso e ansioso. De repente, a sala estava inundada de luz e por um instante os internos ficaram absolutamente imóveis, como se estivessem petrificados. Eu nunca tinha visto expressões de medo total no rosto de nenhum ator. A cena que seguiu é indescritível. Os internos começaram a gritar, se contorcendo e rolando no chão – exatamente como o chefe do manicômio havia demonstrado antes. Rapidamente toda a sala se transformou em um inferno. [...] O cinegrafista não teve nem forças para ligar o motor, tampouco eu tive para dar uma ordem. Foi o chefe do manicômio que gritou “Parem,

⁹³ APRÀ, 2017, p.706-707.

⁹⁴ BRUNETTE, Peter. **The films of Michelangelo Antonioni**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.15.

desliguem as luzes”. [...]. Eu nunca esqueci aquela cena. E foi ao redor dessa cena que nós começamos inconscientemente a falar sobre neorealismo”⁹⁵.

Antonioni viu nessa experiência a representação direta da discussão sobre os limites do neorealismo: até que ponto a obsessão pelo real deveria se sobrepor à ética ou à busca estética? Para um cineasta tão preocupado com a forma do filme, é natural que essa fosse uma preocupação que estaria presente ao longo de toda a sua carreira. Mais do que capturar o real, Antonioni acreditava no poder da construção das imagens cinematográficas.

Em 1939, Antonioni mudou-se para Roma e trabalhou por um curto período como assistente pessoal de Vittorio Cini, presidente da Exposição Universal, que seria realizada em Roma, em 1942. Com a Segunda Guerra Mundial, no entanto, a exposição foi cancelada. Entre os preparativos para a exposição estava a construção de um novo bairro na periferia de Roma, que ficou conhecido como EUR. Anos mais tarde, esse mesmo bairro seria utilizado como uma das principais locações de *O eclipse*.

Em seguida, Antonioni trabalhou por alguns meses na revista *Cinema*, que naquele momento tinha como diretor o filho de Benito Mussolini, Vittorio. O historiador e crítico de cinema Peter Brunette definiu a revista como uma estância aglutinadora de importantes personagens e ideias do neorealismo⁹⁶. Adriano Aprà também destacou a importância da revista e afirmou que, na redação, Antonioni entrou em contato com importantes intelectuais, como os jornalistas Mario Pannunzio e Arrigo Benedetti, os roteiristas Sandro de Feo e Ennio Flaiano e os realizadores Mario Soldati, Cesare Zavattini e Roberto Rossellini⁹⁷.

No primeiro artigo assinado por Antonioni, *Por um filme sobre o rio Pó*, publicado em abril de 1939⁹⁸, ele afirma que os habitantes da região possuem uma relação de amor com o rio Pó e têm suas vidas profundamente ligadas às águas (“Não é patético afirmar que os padanos são apaixonados pelo Pó”⁹⁹). Antonioni passa a fazer propostas para seu “filme hipotético”: ele deveria ter como temas fundamentais as inundações provocadas pelo rio, “pelo espetáculo em si e por que nos revela a substância da qual é feito aquele amor a que aludíamos um pouco antes”, e os contrastes entre o antigo e o novo, a mudança de ritmo provocada pela civilização. É interessante notar no texto posicionamento alinhado com suas inclinações como realizador, como a preocupação com a forma do filme (“Tudo isso pode parecer, mas não é, literatura. É,

⁹⁵ ANTONIONI. “Making a film is my way of life”. In: ANTONIONI, 1996, p.14-15 (tradução nossa).

⁹⁶ BRUNETTE, 1998, p.16 (tradução nossa).

⁹⁷ APRÀ, 2017, p.709.

⁹⁸ ANTONIONI, Michelangelo. “Por um filme sobre o rio Pó”. Tradução de: CALHEIROS, Alex e HEISSE, Pedro. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Voa!, 2017.

⁹⁹ ANTONIONI, 2017, p.23.

ou quer ser, cinema; resta ver como pode se traduzir em ato. Antes de tudo impõe-se uma pergunta: documentário ou filme de ficção?") e a preferência por uma abordagem intimista e inteligente.

Para nós é suficiente dizer que gostaríamos de uma película que tivesse como protagonista o Pó e na qual não o folclore, isto é, um amontoado de elementos exteriores e decorativos, despertasse o interesse, mas o espírito, isto é, um conjunto de elementos morais e psicológicos; na qual não prevalecessem as exigências comerciais, mas a inteligência¹⁰⁰.

Para Domènec Font, esse artigo, junto com o de Giuseppe de Santis, *Per un paesaggio italiano*, publicado em 1941, e o de Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo*, de 1943, lançaram as bases para o que viria a ser a gênese intelectual do neorrealismo, o “renascimento do cinema italiano baseado na relação homem e paisagem. Menos uma geografia determinada do que uma antropologia cultural e um novo espaço do visível”¹⁰¹.

O artigo de Antonioni também serviu como base para o primeiro documentário dirigido por ele, *Gente do Pó*, que começou a ser gravado em 1943, com apoio do Instituto Luce. O processo de montagem, no entanto, foi interrompido por causa da guerra e o curta-metragem foi finalizado somente em 1947. Além disso, o documentário enfrentou um sério revés quando mais de 70% do material bruto foi perdido durante o processo de revelação do negativo¹⁰². O filme, com dez minutos de duração, acompanha o cotidiano de famílias de pescadores e mostra os efeitos da cheia do rio – há um alinhamento estético e temático com o neorrealismo, que estava no auge de sua potência no período. Apesar de boa parte do documentário ter um tom mais didático e explicativo, inclusive com narração em *voz over*, há momentos em que o aspecto de contemplação da beleza das imagens prevalece.

Em 1940, Antonioni inscreve-se no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, escola referência para o estudo do cinema e formação profissional na Itália, mas frequenta as aulas por apenas três meses por causa da guerra. Segundo Aprà, o serviço militar não impediu que Antonioni trabalhasse com cinema nesse período. Foi durante licenças do serviço militar que ele trabalhou nos roteiros de *Un pilota ritorna* (1942), de Roberto Rossellini, e de *Máscara de sangue* (*I due Foscarini*, 1942), de Enrico Fulchignoni, para o qual também fez assistência de direção. Em outra licença, Antonioni foi enviado pela produtora Scalera Films para a França para trabalhar como assistente de direção de Marcel Carné em *Os visitantes da noite* (*Les*

¹⁰⁰ ANTONIONI, 2017, p.25-26.

¹⁰¹ FONT, 2003, p.19 (tradução nossa).

¹⁰² BRUNETTE, 1996, p.17.

visiteurs du soir, 1942), filme que estava sendo coproduzido pela Itália. No texto *A minha experiência*, Antonioni relatou que Carné não aprovava a sua presença no set e que ele passou uma semana como um intruso, observando como o realizador francês trabalhava.

E eu devo dizer que eu nem gostei da maneira como ele filmava ou dirigia os atores. Não acredito que eu tenha aprendido muito com ele. Devo dizer que ele trabalhava instintivamente e que ele era um grande técnico, e isso foi o mais útil para mim. Eu acho que aprendi com ele como usar a câmera a um determinado ângulo¹⁰³.

Antes de ir a Paris para as gravações, Antonioni precisou passar um mês em Nice aguardando por um visto. Nesse período, ele teve contato com o livro *O estrangeiro*, de Albert Camus, e, impactado com a obra, escreveu uma resenha para o periódico *Il Cosmopolita* que se tornaria o primeiro texto sobre o autor publicado na Itália. Nessa mesma época, o periódico solicitou uma entrevista com Henri Matisse, que morava naquela região da França. Antonioni foi à casa do pintor, esperou por ele em seu ateliê durante algum tempo, mas foi informado que ele não estava em casa. Mesmo assim, baseado no que viu, ele escreveu sobre o desencontro.

Com o agravamento da guerra, Antonioni foi obrigado a recusar propostas para trabalhar na França, como assistente de Jean Cocteau e de Jean Grémillon, e retornou à Itália¹⁰⁴. Como o realizador não aderiu à República Social Italiana, teve que se refugiar na casa de amigos para evitar ser preso como desertor. Nesse período, Antonioni trabalhou como tradutor, crítico e roteirista. Ele traduziu *Monsieur Zéro*, de Paul Morand, e *La porte étroite*, de André Gide, escreveu dois roteiros para Visconti, que não chegaram a ser filmados, e o roteiro de *Trágica perseguição* (1947), dirigido por Giuseppe de Santis.

Entre 1948 e 1950, Antonioni retoma a direção de cinema, produzindo seis curtas-metragens. O primeiro foi *N.U.*, de 11 minutos, que retrata um dia na rotina de trabalhadores que fazem a coleta de lixo e a limpeza das ruas de Roma. O filme recebeu, em 1948, o prêmio de melhor documentário pelo Sindicato Nacional de Jornalistas Cinematográficos Italianos. O próximo filme foi *L'amorosa menzogna* (1949), de 11 minutos, exibido em competição no Festival de Cannes de 1949. O curta tinha como tema a criação e o consumo de fotonovelas e a vida dos atores. Essa mesma ideia seria explorada no filme *Abismo de um sonho* (1952), dirigido por Fellini, que teve Antonioni como um dos roteiristas. Em seguida, filma *Superstizione* (1949), de oito minutos, que faz uma espécie de inventário de superstições, feitiços e crenças da população rural do sul da Itália. Seymour Chatman destaca o viés

¹⁰³ ANTONIONI. "My experience". In: ANTONIONI, 1996, p.13 (tradução nossa).

¹⁰⁴ BRUNETTE, 1998, p.16.

antropológico do filme e afirma que apesar de ele ser interessante, “qualquer um o poderia ter feito”¹⁰⁵. Antonioni grava três curtas sob encomenda: *Sette canne, un vestito* (1948), de dez minutos, retrata o processo de industrialização da celulose até a transformação em tecido; *Vertigine* (1950), de quatro minutos, fala sobre o trajeto do teleférico na região das montanhas Dolomitas, no norte da Itália – o filme é a segunda edição do *Documento Mensili*, uma espécie de revista cinematográfica; e *La villa dei mostri* (1950), de dez minutos, mostra esculturas em um jardim da cidade de Viterbo.

Os documentários funcionaram como importantes ferramentas para Antonioni executar experimentações na forma dos filmes, ainda que o uso de alguns elementos nesta fase seja radicalmente diferente do que se consolidaria anos mais tarde – é o caso do uso ostensivo de trilha sonora e da reiteração de informações pela narração e pela imagem. Para Chatman, foram especialmente os dois primeiros documentários, *Gente do Pó* e *N.U.*, pela maneira como eles retratam lugares reais, que ajudaram Antonioni a “treinar a ele mesmo em um método textual que acabaria por prevalecer em seus filmes de ficção”¹⁰⁶. Em quase todos os documentários é possível notar influências da estética e da temática neorrealista – as superstições populares, o cotidiano de trabalho, eventos triviais da vida de moradores do rio Pó. Para Peter Brunette, esse impulso de documentar a “vida cotidiana”, recorrente nos primeiros filmes de Antonioni, está diretamente relacionado ao fato de o realizador ter atingido “sua maturidade cinematográfica durante o auge do neorrealismo”¹⁰⁷.

2.2 PERÍODO FORMATIVO: PRIMEIRAS FICÇÕES

Após um curto e intenso período na produção de documentários, entre 1948 e 1950, Michelangelo Antonioni começou a dirigir filmes de ficção. Seu primeiro longa-metragem *Crimes da alma* (1950), tem como centro a vida de Paola Fontana (Lucia Bosé), que tem seu passado investigado a pedido do marido, um rico industrial de Milão. Só que as pesquisas do detetive contratado para a tarefa acabam por provocar o reencontro de Paola com um amor do passado, Guido (Massimo Girotti). Em um olhar mais superficial, *Crimes da alma* não parece conter muitos dos elementos introspectivos presentes em filmes posteriores de Antonioni. Há um esforço contínuo para externar as emoções e as intenções dos personagens, seja por meio da atuação exagerada ou pelos diálogos explicativos entre os personagens. Outra diferença é a

¹⁰⁵ CHATMAN, 1985, p.11 (tradução nossa).

¹⁰⁶ CHATMAN, 1985, p.11(tradução nossa).

¹⁰⁷ BRUNETTE, 1998, p.17 (tradução nossa).

maneira clara como as tramas do filme são encerradas, sem deixar muito espaço para a ambiguidade: a investigação sobre Paola é concluída e um relatório apresentado, o marido morre em um acidente de carro antes que Paola e Guido pudessem cometer o crime e os amantes se separam. Ainda assim é possível identificar pontos de contato com obras posteriores, sejam temáticos, como no caso dos relacionamentos fadados ao fracasso, ou formais, como a montagem dentro do plano por meio da movimentação da câmera ou dos atores, que deixam ou entram no quadro durante o plano; os diálogos em outros idiomas; os planos geométricos; o uso de espelhos; entre outros – todos esses elementos estão presentes em *A aventura*. Peter Brunette vê em *Crimes da alma* alguns sinais do que ele chama de “maneirismo de Antonioni”, como o uso de longos planos de espaços vazios para representar emoções, a luz expressiva e as complexas composições de quadro em preto e branco. Já Gian Piero Brunetta afirma que as primeiras imagens do filme colocam os espectadores em “uma dimensão fugidia, espectral, em um espaço urbano simbólico sobre o qual as coisas projetam de maneira inquietante como totens as suas sombras sobre as pessoas”¹⁰⁸.

Em *A dama sem camélias* (1953), a atriz em ascensão Clara Manni (Lucia Bosé) aceita se casar com o produtor Gianni Franchi (Andrea Checchi) após a insistência dele, mesmo sem muito interesse pelo relacionamento. Após a oficializar a união, Gianni, por ciúmes, passa a controlar Clara e tenta impedir que ela continue trabalhando no cinema. Frustrada com seu casamento e com a vida profissional, Clara inicia um relacionamento extraconjugal com um diplomata. Após o fim de seu casamento, ela se questiona sobre seu talento e seu futuro. Com este filme, Antonioni deu sua contribuição a um tema que estava em voga nos anos 1950, os bastidores da indústria do cinema, que já havia sido abordado por Visconti e por Fellini. Alguns procedimentos estilísticos adotados por Antonioni começam a se repetir. É o caso dos planos longos com movimentação dos personagens para dentro e fora do quadro; dos movimentos lentos de câmera que acompanham os atores caminhando; dos personagens posicionados de costas para a câmera; do uso de espelhos e da relação entre paisagem e os sentimentos dos personagens. Bem como dos temas dos relacionamentos amorosos fracassados, dos personagens que não conseguem expressar seus verdadeiros desejos e da tentativa de suicídio. Seymour Chatman aponta que é em *A dama sem camélias* que Antonioni passa a usar elipses de maior duração, embora elas tenham a tendência a serem “marcadas por fusões, *fade-outs*, indicações musicais ou por diálogo explanatório intrusivo”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

¹⁰⁹ CHATMAN, 1985, p.31 (tradução nossa).

Em seguida, no mesmo ano, é lançado o filme episódico *Os vencidos*, baseado em histórias reais e gravado em três países, Itália, França e Inglaterra. Problemas com as autorizações das famílias retratadas fizeram com que a estreia do filme fosse adiada por alguns meses. Na verdade, cronologicamente este foi o segundo longa filmado por Antonioni. Na sequência de abertura de *Os vencidos*, um locutor, cuja voz se sobrepõe a imagens de jornais, fotografias e vídeos, anuncia as premissas do filme: o modo como a violência experimentada pela geração que cresceu com a Segunda Guerra Mundial afetou o julgamento moral e a tensão existente nos limites que separam realidade e ficção.

Locutor: Não importa se as histórias que vamos contar são verdadeiras ou inventadas. Você pode considerá-las inventadas porque está vendo-as na tela. Você pode considerá-las verdadeiras porque elas acontecem todos os dias. Porque todos os dias elas preenchem as páginas dos jornais.

Para Seymour Chatman, o filme é uma tentativa malsucedida de unir documentário com “drama sentimental popular para a edificação moral”, porém, ele avalia que Antonioni mostra na obra indícios de uma crescente preocupação com a maneira de retratar a paisagem e os espaços¹¹⁰. Já Peter Brunette destaca que o filme aponta para um movimento do realizador em usar a paisagem como elemento expressivo ao exteriorizar as emoções dos personagens por meio de longos planos de ruas vazias¹¹¹.

Ainda em 1953, Antonioni dirige *Tentato suicidio*, um episódio do filme *Amores na cidade* (*L'amore in città*), que também teve a participação de Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini e Dino Risi. Assim como havia sido feito em *Os vencidos*, uma cartela inicial anuncia a premissa do filme: “No pós-guerra, 400 pessoas a cada ano, em média, tiraram suas vidas ou tentaram se matar por desilusões amorosas. Ninguém, no entanto, buscou profundamente as razões para tantos gestos insensatos e muitos foram encaminhados à fria investigação da polícia”. *Tentato suicidio* foi, portanto, o esforço de Antonioni em compreender as motivações das pessoas que tentaram se suicidar. No filme, pessoas relatam como tentaram se matar e quatro dessas histórias são encenadas por eles, o que acaba por promover uma reflexão sobre os limites entre documentário e ficção. O amor como motivação para o suicídio seria retomado em seus próximos dois filmes.

Um grupo de mulheres é o foco do quarto longa-metragem, *As amigas* (1955), uma adaptação do livro *Tra donne sole*, de Cesare Pavese, considerado um dos maiores escritores

¹¹⁰ CHATMAN, 1985, p.21.

¹¹¹ BRUNETTE, 1998, p.20.

italianos do século XX. Recém-chegada a Turim para abrir uma loja de roupas, Clelia (Eleonora Rossi Drago) é surpreendida pela tentativa de suicídio de Rosetta (Madeleine Fischer) no quarto ao lado no hotel onde está hospedada. Clelia aproxima-se do grupo de amigas de Rosetta e passa a acompanhar os relacionamentos amorosos fúteis e complicados de cada uma delas, ao mesmo tempo em que precisa lidar com seus próprios sentimentos pelo assistente de arquiteto Carlo (Ettore Manni). Novamente Antonioni retoma alguns temas recorrentes em sua filmografia, como o fracasso do relacionamento amoroso, o desajuste dos personagens em relação ao mundo em que vivem e o aspecto de investigação – aqui Momina (Yvonne Furneaux) assume papel de detetive para descobrir quais poderiam ser as motivações para a tentativa de suicídio de Rosetta. Formalmente, o esquema de encenação usado é cada vez mais próximo ao de *A aventura*, com frequente emprego de montagem dentro do plano. Antonioni continua desenvolvendo seu modo de, em planos longos, fazer reenquadramentos por meio de movimentos de câmera ou de posicionamento dos atores. Outro elemento que se destaca é a presença de espelhos, recorrente nos filmes de Antonioni. O desempenho comercial de *As amigas* levanta a reflexão sobre o espaço ocupado por Antonioni na indústria cinematográfica italiana. Apesar de o filme ter recebido prêmios em festivais, entre eles o Leão de Prata em Veneza, ele não teve muito apelo ao público – ainda assim foi o maior sucesso desta primeira etapa da carreira do realizador. O desempenho nas bilheterias foi modesto e *As amigas* foi o 40º filme mais visto na Itália em 1955, entre os 146 lançados naquele ano. A dissociação entre o reconhecimento da crítica e a adesão de um grande público foi a situação que predominou para Antonioni por quase toda a sua carreira. Considerando que o cinema é também um negócio, o fato de Antonioni ter conseguido se manter em atividade mesmo sem produzir filmes de muito apelo comercial é, para Seymour Chatman, “impressionante”.

Os filmes dependem diretamente do suporte do público em massa, na forma de compra de ingressos. Os filmes de Antonioni não têm apelo para grandes públicos e, assim como muitos artistas, ele teve que ser tenaz, cabeça-dura e resiliente para alcançar suas metas exigentes ao longo de muitos anos difíceis¹¹².

A partir dos anos 1960, uma parte significativa dos filmes italianos passou a ser realizada por meio de acordos de coprodução com países como França, Espanha e Alemanha. Isso significava uma via de mão dupla. Por um lado, os projetos precisavam ser formatados para agradar um público além do local e isso implicava os produtores italianos serem obrigados

¹¹² CHATMAN, 1985, p.1 (tradução nossa).

a aceitar interferências sobre o conteúdo dos filmes e os atores e técnicos envolvidos¹¹³. A perspectiva de obter lucros era o que guiava esses acordos na maior parte das vezes, o que fazia com que as produções com mais apelo comercial, como os *western spaghetti* e os filmes épicos históricos, tivessem prioridade. Por outro lado, a coprodução também permitiu que filmes mais herméticos pudessem ser feitos, como foi o caso de Antonioni. De acordo com Sorlin, “quando o diretor conseguia controlar todo o projeto, a cooperação de duas companhias ajudava a fazer filmes difíceis: *A aventura*, *A noite* e *O eclipse*, de Antonioni, foram todos coproduzidos”¹¹⁴.

Em seu próximo filme, Antonioni deixa de lado a burguesia, onipresente nos filmes anteriores, para retratar um trabalhador como personagem principal. Em *O grito* (1957), filmado no vale do rio Pó, Antonioni retorna às locações que já haviam sido exploradas em seu primeiro documentário, *Gente do Pó*. Após Irma (Allida Valli) romper o relacionamento com Aldo (Steve Cochran), ele abandona a casa que dividia com a mulher e parte junto com a filha pequena para uma jornada sem rumo definido. A cada parada, Aldo se envolve com uma nova mulher, mas não parece se ajustar às novas condições de vida ou mesmo esquecer Irma. Peter Brunette define este filme como uma “espécie de *road movie* que reprisa personagens, situações e imagens de tanto *Ladrões de bicicletas*, de De Sica, como *Obsessão*, de Visconti”¹¹⁵. O suicídio, tema recorrente nos filmes de Antonioni da década de 1950, mais uma vez está presente. O “mais formalmente desafiador e deprimente de todos os filmes pré-trilogia”¹¹⁶ foi recebido com frieza pela crítica italiana. Gian Piero Brunetta relata que a principal dificuldade dos críticos foi aceitar “um proletário incapaz de estabelecer uma relação adequada com a vida, dominado por sentimentos e sem qualquer tipo de integração social”¹¹⁷ – este não era o personagem típico dos filmes neorrealistas. Já na França, a crítica foi mais receptiva e exaltou o que chamou de neorrealismo interior do filme. Antonioni reconheceu essa denominação e a aceitou.

A propósito do meu filme *O grito*, os críticos franceses falaram de uma nova fórmula, o neorrealismo interior. Nunca tinha pensado dar um nome àquela que sempre fora, para mim, desde os tempos daquele documentário sobre os doentes mentais, uma necessidade: olhar o homem por dentro, ver quais os sentimentos, quais os pensamentos que o motivam no seu caminho para a felicidade, a infelicidade ou a morte¹¹⁸.

¹¹³ SORLIN, 1996, p.125.

¹¹⁴ SORLIN, 1996, p.126 (tradução nossa).

¹¹⁵ BRUNETTE, 1998, p.21 (tradução nossa).

¹¹⁶ BRUNETTE, 1998, p.21 (tradução nossa).

¹¹⁷ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

¹¹⁸ ANTONIONI, Michelangelo. “Para mim fazer um filme é viver”. In: APRÀ, 2017, p.29.

Uma das maneiras de fazer esse mergulho ao interior dos personagens se dá pela maneira como Antonioni relaciona as paisagens com os sentimentos deles, característica que ele já havia experimentado em filmes anteriores e que se tornaria ainda mais marcante nos filmes da tetralogia. A função da paisagem no cinema italiano é discutida por Pierre Sorlin, que afirma que, até a metade da década de 1950, ela não passava de um plano de fundo para os filmes. Porém, entre 1955 e 1975, as paisagens passaram a ser “signos usados por causa de seu valor expressivo”¹¹⁹. Para Brunetta, *O grito* é uma espécie de prólogo para os filmes dos anos 1960 porque “Antonioni consegue criar uma espécie de vazio no espaço que envolve os seus personagens, fazer com que existam ligações entre o vazio interior ou o *male di vivere* e a falta de possíveis ligações com o ambiente ou com as pessoas ao seu redor”¹²⁰. Para o autor, estão presentes “os longos planos, as paisagens desnudadas e as cenas encobertas pela neblina, que levaram, naturalmente, ao formalismo triunfante dos filmes futuros”¹²¹.

Essa ideia de *O grito* como prólogo para “a revolução antonioniana dos anos sessenta” também é defendida por Font, que afirma que

não é de se estranhar que alguns analistas notem no cansaço do protagonista, esse trabalhador sem consciência e em pleno desastre sentimental, e no desesperado grito final antes de se atirar da torre, gestos emblemáticos de ruptura com uma tradição cinematográfica que gravava todas as saídas de um ponto de vista ideológico e expressivo¹²².

Este período da filmografia de Antonioni aponta para uma crescente preocupação do realizador com a forma fílmica e com a narrativa, no sentido de se afastar das convenções do cinema – a cada filme podemos observar o processo de depuração do estilo, de busca pela matriz. O realizador entra em um movimento de consolidação de sua encenação, recorrendo a maneiras mais complexas de relacionar os movimentos de câmera, os personagens e o espaço fílmico. A música usada para enfatizar uma situação dramática ou os diálogos explicativos, comuns nos primeiros filmes, vão cedendo lugar ao silêncio e a uma maior relevância dos gestos e do rosto dos atores. Há também uma relação cada vez mais forte entre os sentimentos dos personagens e a paisagem, que se evidencia nas diversas sequências em que eles estão caminhando. Tematicamente, há uma repetição em torno de situações como o permanente descompasso entre os personagens e a sociedade em que eles vivem e a impossibilidade ou o fracasso do relacionamento amoroso.

¹¹⁹ SORLIN, 1996, p.138 (tradução nossa).

¹²⁰ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

¹²¹ BRUNETTE, 1998, p.21 (tradução nossa).

¹²² FONT, 2003, p.50 (tradução nossa).

2.3 CONSOLIDAÇÃO DO ESTILO E RECONHECIMENTO COMO AUTOR: A TETRALOGIA

O reconhecimento de Michelangelo Antonioni como autor no cinema e com a reputação de um “dos maiores artistas do cinema internacional” chega com o ciclo de filmes que tem início com *A aventura* (1960)¹²³. O filme mostra um grupo de amigos em uma viagem de iate pela costa da Sicília. Durante a visita a uma ilha, Anna (Lea Massari) desaparece misteriosamente. Após uma intensa e infrutífera busca pelo local, todos parecem esquecer o que ocorreu. Porém, o namorado de Anna, Sandro (Gabriele Ferzetti), e sua amiga, Claudia (Monica Vitti), continuam em sua procura, seguindo rumores e pistas que os levam a várias cidades da região da Sicília. À medida que Claudia e Sandro iniciam uma relação amorosa cercada de culpa e dúvida, o esforço para encontrar Anna perde o sentido. Como *A aventura* é o foco deste trabalho, a análise aprofundada do filme se dará no próximo capítulo.

A estreia de *A aventura* ocorreu no Festival de Cannes de 1960, em uma edição que teve, entre os filmes selecionados para a mostra competitiva, *A doce vida*, de Federico Fellini, *A fonte da donzela*, de Ingmar Bergman, e o brasileiro *Cidade ameaçada*, de Roberto Farias. Apesar de *A aventura* ter recebido o Prêmio Especial do Júri, “pela notável contribuição na busca por uma nova linguagem cinematográfica e pela beleza de suas imagens”¹²⁴, e o prêmio da Federação Internacional de Críticos de Cinema, a sua passagem pelo festival foi marcada por polêmicas. Mesmo na presença do diretor, dos atores e de membros da equipe técnica, o público vaiou e gritou durante toda a sessão. Essa indignação do público é explicada por Peter Brunette como uma reação ao ritmo lento, ao uso ostensivo de tempos mortos (“Antonioni escolheu filmar relativamente em tempo real, evitando elipses de ações insignificantes”) e à falta de respostas provocada por uma narrativa pouco convencional (“a própria história ou a linha narrativa de *A aventura* está repleta de elipses em momentos nos quais elas não haviam sido usadas antes. Abdica-se de muita exposição, no melhor estilo modernista, o que contribui de forma importante para a sensação de uma narrativa não tradicional”)¹²⁵.

No dia seguinte à exibição, um grupo formado por mais de 30 cineastas e críticos, entre eles Roberto Rossellini e o historiador do cinema George Sadoul, assinou uma carta aberta em defesa do filme, chamando atenção para a cegueira do público diante da importância da obra. Antonioni fez uma declaração à imprensa defendendo *A aventura*. O realizador afirmou

¹²³ CHATMAN, 1985, p.51.

¹²⁴ A menção ao Festival de Cannes e a justificativa pela premiação estão na cartela inicial da cópia do filme em DVD.

¹²⁵ BRUNETTE, 1998, p.29 (tradução nossa).

que o filme refletia o nascimento de um novo homem que carregava uma pesada “bagagem de traços emocionais, que não podem ser chamados de velhos e fora de moda, mas de incompatíveis e inadequados”¹²⁶, um homem contemporâneo dividido entre a ciência que se projeta para o futuro e uma moralidade ultrapassada. Antonioni via seu filme como uma história contada em imagens, na qual era possível ver como os sentimentos e as atitudes são incompreendidos.

Todos os dias, cada encontro emocional ocasiona uma nova aventura. Mesmo que nós saibamos que os antigos códigos de moralidade são decrépitos e não se sustentam mais, nós persistimos, com um senso de perversidade, que eu só poderia definir ironicamente como patético, em continuarmos leais a eles. Desse modo, o homem moral, que não tem medo do desconhecido científico, está hoje com medo do desconhecido moral. Começando deste ponto de medo e frustração, sua aventura só pode terminar em um impasse¹²⁷.

Em um período no qual se considerava que arte se tornava importante por algo que não apenas o seu conteúdo temático, Antonioni encontra seu espaço ao investir cada vez mais no conteúdo da forma filmica. Para Aumont, o caso de Antonioni é exemplar, pois, indo além do que já havia feito Rossellini, ele desafiou críticos "com um cinema que, justamente, não ‘fala’, que recusa falar ‘de’ alguma coisa – o mal do século, a incomunicabilidade, a neurose, a crise do casal ou a decadência burguesa –, pois não se preocupa e se satisfaz de ser um trabalho de imagens”¹²⁸. Para Chatman, Antonioni foi vingado pelo tempo, já que alguns anos depois, *A aventura* foi eleito um dos dez melhores filmes da história do cinema¹²⁹.

Assim como ocorria de alguma maneira com os filmes neorrealistas, as difíceis condições de produção de *A aventura* foram incorporadas “na própria medula do filme”¹³⁰. Antonioni expôs alguns desses percalços no texto *As aventuras de A aventura*, publicado no jornal *Corriere della Sera*, em 1976. Para o realizador, *A aventura* é um filme amargo e doloroso, como “a dor dos sentimentos que acabam ou que você pode ver de relance do fim no mesmo momento em que eles nascem”¹³¹. As filmagens nas ilhas Eólicas deveriam ter começado nos meses de verão de 1959, mas, após sofrerem uma série de atrasos, tiveram início apenas em setembro, no outono. A base da produção, a ilha de Panarea, não tinha energia elétrica e ficava a 20 minutos de barco de Lisca Bianca, a ilha onde foi filmada parte

¹²⁶ ANTONIONI. “A talk with Michelangelo Antonioni on his work”. In: ANTONIONI, 1996, p.32.

¹²⁷ ANTONIONI. “A talk with Michelangelo Antonioni on his work”. In: ANTONIONI, 1996, p.33 (tradução nossa).

¹²⁸ AUMONT, 2008a, p.56.

¹²⁹ CHATMAN, 1985, p.2.

¹³⁰ FONT, 2003, p.30.

¹³¹ ANTONIONI. “The adventures of L'avventura”. In: ANTONIONI, 1996, p.80.

significativa do filme. A equipe, formada por 50 pessoas, acreditava que as filmagens durariam três semanas, mas elas acabaram se estendendo por nove. Sem o barco que deveria transportar os equipamentos e a equipe diariamente para a ilha, a produção foi obrigada a utilizar uma balsa improvisada que acabava por colocar a segurança de todos em risco no mar turbulento da região. As condições de trabalho eram duras, já que o terreno irregular obrigava a equipe a carregar nas costas todo o equipamento que seria utilizado durante o dia, em jornadas de trabalho que chegavam a 16 horas diárias. No meio das filmagens, a produtora que financiava o filme faliu e deixou a produção sem dinheiro por cinco semanas. Antonioni implorou aos técnicos que continuassem trabalhando mesmo sem receber salário. Depois de passarem três dias presos em Lisca Bianca sem abrigo ou comida, a maior parte da equipe técnica entrou em greve e posteriormente abandonou o set. Como ainda havia película, Antonioni, alguns assistentes e os atores continuaram as gravações¹³². Com o sucesso de *O grito* na França, Cino Del Duca, que inicialmente faria a distribuição do filme, assumiu a produção e enviou dinheiro para que as filmagens continuassem¹³³. A atriz Lea Massari, que interpreta Anna, sofreu um infarto durante as filmagens e passou dois dias em coma e algumas de suas cenas tiveram que ser filmadas com um dublê. Outro problema foi com o barco usado como cenário na maior parte das gravações que, com os atrasos, precisou ser devolvido. O barco substituto, muito maior do que o primeiro, gerou problemas de continuidade¹³⁴.

Os sentimentos continuam em foco no próximo filme, *A noite* (*La notte*, 1961), que retrata o relacionamento decadente do casal formado por Lidia (Jeanne Moreau) e Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni). A iminência da morte de um amigo do casal leva Lidia a buscar por seu próprio passado nas ruas de sua antiga vizinhança. Giovanni é um escritor que acaba de lançar seu novo livro e se mostra alheio às preocupações e aos sentimentos de Lidia. Juntos, os dois vão a uma festa luxuosa e extravagante e passam por situações que colocam o relacionamento deles em xeque. Assim como havia feito em *A aventura*, a lógica de encadeamento das sequências deste filme não é causal, o que faz com que muitas delas pareçam aleatórias e imotivadas. Na verdade, a função delas é justamente construir o clima do filme e oferecer elementos que possam ser interpretados pelo espectador. O final de *A noite* também possui relações com o de *A aventura* quanto à ambiguidade do gesto dos protagonistas – poderiam Lidia e Giovanni continuar juntos? A proximidade entre *A noite* e *A doce vida* fez

¹³² YOUNGBLOOD, Gene. [Faixa de áudio com comentários no Blu-ray]. In: A AVENTURA. L'Avventura. Direção de Michelangelo Antonioni. Cino del Duca/ Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.)/ Lyre. Itália/França, 1960. 142 minutos.

¹³³ FONT, 2003, p.134.

¹³⁴ BRUNETTE, 1998, p.29.

com que críticos considerassem o filme de Antonioni como uma resposta ao de Fellini. Entre as semelhanças, ambos os filmes têm Marcello Mastroianni interpretando um personagem intelectual – jornalista em *A doce vida* e escritor em *A noite*; retratam uma classe social abastada em meio a uma festa excêntrica; e têm Ennio Flaiano como roteirista. O filme, que recebeu o Urso de Ouro do Festival de Berlim de 1961, foi mais bem-sucedido comercialmente do que o antecessor.

No ano seguinte, *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962) mostra novamente uma visão pessimista sobre os relacionamentos amorosos. Após romper um relacionamento, Vittoria (Monica Vitti) conhece Piero (Alain Delon), um corretor da bolsa de valores que está assessorando os investimentos de sua mãe. Vittoria e Piero se envolvem, mas sabem que o relacionamento não vai prosperar. A sequência final, com sete minutos de duração, abandona completamente os personagens – as principais locações do filme são revisitadas, mas estão completamente vazias. Essa sequência foi considerada uma radicalização de procedimentos que Antonioni já adotara em filmes anteriores. Ela reflete o que Gian Piero Brunetta chamou de perda das “razões de se comunicar, do sentido das palavras, do valor dos sentimentos, da percepção das coisas”¹³⁵. O eclipse foi bem recebido pela crítica e ganhou, junto com *O julgamento de Joana d’Arc* (*Procès de Jeanne d’Arc*, 1962), de Robert Bresson, o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1962.

Em *O deserto vermelho*, Giuliana (Monica Vitti) se envolve com Corrado (Richard Harris), colega de trabalho de seu marido, Ugo (Carlo Chionetti). O filme representa um ponto de virada importante na filmografia de Antonioni porque é o primeiro a cores. Para Brunetta, a cor

se anuncia em todos os lugares, do título ao final do filme; ela engolfa o quadro e os personagens, restringindo, comentando, bloqueando, acentuando. [...] O espaço de Antonioni sempre foi o do pintor, o artista gráfico “pintando” em preto e branco; agora, no entanto, à austeridade formal da composição, do formato e da linha, Antonioni adiciona a realização da cor. [...] Mas a cor não é uma realização no sentido de que ela leve inevitavelmente, em uma progressão necessária e natural, a um maior realismo, como alguns teóricos realistas, como André Bazin e V.F. Perkins, sugeriram. Ao contrário, a cor aqui se torna uma espécie de apoteose da abstração, parte da campanha antirrealista de Antonioni¹³⁶.

Foi por causa deste filme que houve uma mudança de posicionamento de parte dos críticos da *Cahiers du cinéma* a respeito de Antonioni – Jean-Luc Godard era, até então, um

¹³⁵ BRUNETTA, 2014, sem paginação (tradução nossa).

¹³⁶ BRUNETTE, 1998, p.91 (tradução nossa).

dos principais detratores do realizador italiano. Em entrevista concedida ao próprio Godard, em 1964, após o lançamento do filme na França, Antonioni afirma que *O deserto vermelho* representa uma mudança de foco, já que não é um filme sobre sentimentos. “Em um momento eu estava interessado no relacionamento entre um personagem e o outro. Agora, ao contrário, a personagem principal precisa confrontar seu ambiente social e essa é a razão pela qual eu trato a história de uma maneira completamente diferente.”¹³⁷ A recepção da crítica a *Deserto vermelho* foi positiva e o filme recebeu o Leão de Ouro do Festival de Veneza de 1964.

As semelhanças temáticas e estéticas entre *A aventura*, *A noite* e *O eclipse* levaram críticos e pesquisadores a considerá-los uma trilogia não-oficial, que recebeu denominações como da Incomunicabilidade, da Solidão, do Silêncio ou da Alienação. Entre os autores favoráveis à tese da trilogia está Domènec Font, que considera que os filmes possuem um “corpus unitário no qual se podem isolar núcleos temáticos e formais”. Para o autor, nos três filmes Antonioni segue seus protagonistas ancorados em um determinado ambiente burguês entre uma identidade à deriva e um processo de reificação e de vazio¹³⁸. Font apoia sua opinião citando o crítico italiano Guido Aristarco, que defendia que os filmes representavam três atos de uma mesma história. “Aristarco expõe uma continuidade ideal dos personagens, de forma que Claudia e Sandro, casados, depois da cena de ‘pietà’ do final de *A aventura*, se transformam no casamento Pontano que, após a última cena de *A noite* se separam na primeira sequência de *O eclipse*”¹³⁹. Peter Brunette, apesar de concordar com a ideia de uma trilogia, alerta que essa definição pode ter o efeito de apagar as “consideráveis diferenças” entre as obras. Para ele, os filmes têm muito em comum, “tendo derivado da mesma matriz cultural do mesmo diretor”. “Em geral, parece produtivo eliminar os limites entre os filmes ou, ao menos, reconhecer as inevitáveis permeabilidades de tais limites, tentando entender os filmes intertextualmente.”¹⁴⁰ Porém, essa questão da trilogia não é um ponto pacífico. Sitney rejeita o termo, afirmando que não há sentido em se falar em trilogia quando os filmes não retratam os mesmos personagens, famílias ou comunidades. Para ele, o que há em comum é a presença de Monica Vitti como protagonista. Seymour Chatman está entre os autores que consideram *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964) parte desse grupo e trata os filmes como uma grande tetralogia.

Mesmo no início, os críticos sentiam que os três primeiros filmes formavam uma trilogia. Eu estenderia o grupo para incluir *O deserto vermelho*, que difere dos filmes anteriores apenas no seu uso da cor, mas não difere significativamente em tema,

¹³⁷ BRUNETTE, 1998, p.91 (tradução nossa).

¹³⁸ FONT, 2003, p.32.

¹³⁹ FONT, 2003, p.32 (tradução nossa).

¹⁴⁰ BRUNETTE, 1998, p.5 (tradução nossa).

estrutura da trama ou tipo de personagem. [...]. Eu não afirmo que Antonioni pretendia um ciclo de quatro filmes, apenas que os temas, estilo e visão de mundo são melhores compreendidos se os filmes são observados como uma vaga unidade¹⁴¹.

Em uma entrevista publicada em 1979, perguntado se concordava com a classificação dos filmes como uma trilogia, Antonioni afirmou que embora nunca tenha falado nesses termos, não significava que essa ideia não fazia sentido. E acrescenta: “Mas há quatro dos meus filmes, não três, que tocam no mesmo assunto. *O deserto vermelho* também lida com uma crise existencial”¹⁴².

Independentemente de haver consenso sobre a trilogia ou tetralogia, o próprio fato de esse caráter de unidade ser reconhecido corrobora a ideia de que Antonioni é um autor, de que os filmes carregam uma “assinatura” tanto temática – com a ideia de não-pertencimento, o fracasso dos relacionamentos amorosos, a crise moral e existencial dos personagens – como estilística – montagem dentro do plano, relação entre os sentimentos dos personagens e a paisagem, a busca por um ritmo diferente e a atenção à composição dos planos. A colocação de Peter Brunette, de que as semelhanças entre os filmes deste ciclo ocorrem porque eles derivam da “mesma matriz cultural do mesmo diretor”, o aproxima ao pensamento de Bernardet, para quem os filmes de um autor ganham mais homogeneidade após a descoberta da matriz. Algumas dessas assinaturas continuarão identificáveis mesmo em filmes posteriores, mesmo quando Antonioni passa a buscar novos temas.

2.4 CIDADÃO DO MUNDO: FASE DE ERRÂNCIA

Se o ciclo de filmes anterior tinha como principais focos temáticos a crise existencial e os relacionamentos amorosos, agora Antonioni se debruça sobre a relação entre o indivíduo e o mundo ao seu redor. É com *Blow up* (1966) que Antonioni inicia essa fase, composta por filmes realizados fora da Itália. Junto com *Zabriskie Point* (1970) e *Profissão: repórter* (*Professione: repórter*, 1975), *Blow up* fez parte de contrato de três filmes com Carlo Ponti para a Metro-Goldwyn-Mayer¹⁴³. Segundo Domènec Font, “razões pessoais e intelectuais o levariam a abandonar a Itália provinciana e a se converter durante alguns anos em uma figura errante como os personagens viajantes de sua nova etapa filmica”¹⁴⁴.

¹⁴¹ CHATMAN, 1985, p.51 (tradução nossa).

¹⁴² ANTONIONI. “The history of cinema is made on film”. In: ANTONIONI, 1996, p.202 (tradução nossa).

¹⁴³ CHATMAN, 1985, p.138.

¹⁴⁴ FONT, 2003, p.34 (tradução nossa).

A primeira parada dessa errância foi Londres, com *Blow up - Depois daquele beijo* (1966), filme inspirado no conto *As babas do diabo*, do escritor argentino Julio Cortázar. Thomas é um bem-sucedido fotógrafo de moda (David Hemmings) em Londres. Após fotografar aleatoriamente um casal no parque, ele estranha a insistência de Jane (Vanessa Redgrave) nos negativos. O fotógrafo começa a procurar, durante o processo de revelação e ampliação das imagens, possíveis razões para o interesse dela e descobre que registrou um assassinato – o título do filme, *blow up* é o nome da técnica usada para a ampliação de parte da fotografia. O olhar é o tema fundamental deste filme, que vai ser explorado por meio de um personagem que detém forma privilegiada de ver o mundo. No entanto, para Gilda de Mello e Souza, Thomas é um fotógrafo incapaz de ver. Apesar de ele ter testemunhado a cena no parque, é apenas em seu laboratório fotográfico que ele consegue realmente “ver” o que aconteceu. Como um detetive, ele junta os pedaços do quebra-cabeças do parque: nas imagens, ele observa indícios de algo que ele não viu pessoalmente. Ele observa a expressão da mulher, reconstitui a linha do olhar dela e amplia pequenos pedaços das imagens. O filme coloca em confronto duas formas de olhar contraditórias, a natural – que “viu a realidade de imediato, globalmente, e viu *o idílio* (a beleza)” – e o olhar mecânico, que “muito mais potente e eficaz, viu com retardo, decompôs o universo em pedaços de conhecimento e, reorganizando-os, viu *o crime* (a morte)”¹⁴⁵. A descoberta do assassinato também traz implicações para o olhar do espectador, afinal, tanto como o protagonista, nós também fomos testemunhas da cena. O corpo estava lá mesmo? Era possível ver o atirador? Como ocorre em outros filmes, com detalhes que podem passar despercebidos do público, o corpo do homem está no local fotografado por Thomas, mas em momento algum Antonioni chama a atenção para este fato. É pouco provável que um espectador que não esteja procurando o corpo consiga visualizá-lo. O contrato com a MGM fez com que o *Blow up* fosse amplamente distribuído nos cinemas, tornando-o o maior sucesso comercial da carreira de Antonioni¹⁴⁶. Se até então seus filmes eram conhecidos e aclamados dentro do âmbito da crítica e dos círculos de arte, “repentinamente milhares de espectadores que nunca haviam ouvido falar de Antonioni vieram a conhecer seu nome”¹⁴⁷. Além de ter sido bem aceito pela crítica, *Blow up* também recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1967 e duas indicações ao Oscar nas categorias de Melhor Direção e Melhor Roteiro Original.

Em *Zabriskie Point*, Antonioni cruza o Atlântico para filmar nos Estados Unidos, mais

¹⁴⁵ MELLO E SOUZA, Gilda. “Variações sobre Michelangelo Antonioni” In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.406-407.

¹⁴⁶ APRÁ, 2017, p.691.

¹⁴⁷ CHATMAN, 1985, p.138 (tradução nossa).

especificamente na Califórnia. Considerado o filme mais explicitamente político de Antonioni, o realizador buscou fazer um retrato da sociedade norte-americana do final dos anos 1960 e da contracultura. Brunette criticou o filme pelo fraco desempenho dos atores e pela maneira acrítica e polarizada com que estudantes, policiais e empresários foram retratados, uma espécie de estereótipo do bem e do mal. A crítica norte-americana reagiu negativamente à obra e direcionou seu foco em rebater as questões políticas retratadas. Antonioni defendeu seu trabalho em um artigo publicado em agosto de 1970 na revista *Esquire*.

Eu tinha muitas imagens da América em minha mente, mas eu queria vê-las com meus próprios olhos, não como um viajante, mas como um autor. Meu filme certamente não finge dizer tudo que há para se dizer sobre a América. Mesmo que o conteúdo do filme seja complexo, a história é simples. [...]. Eu não sou um americano e nunca vou me cansar de dizer que eu não fiz um filme americano. Mas por que negar legitimidade a uma observação estrangeira e imparcial? [...]. Porque os americanos viram em *Zabriskie Point* um filme contra o seu país permanece um mistério para mim¹⁴⁸.

Antes de concluir o contrato com a MGM, Antonioni filmou *China* (*Chung Kuo – Cina*, 1972), um documentário sobre a vida contemporânea no país asiático. O convite para participar do projeto foi um reconhecimento do status de Antonioni como um dos grandes cineastas em atividade naquele momento. “Quando os chineses decidiram solicitar um filme ocidental sobre seu país, eles compilaram uma lista com os principais cineastas do mundo, e daquela lista, escolheram Antonioni”¹⁴⁹. O filme retrata situações da vida cotidiana dos chineses e é acompanhado por *voz over* de um narrador que explica e contextualiza o que está sendo mostrado. Embora as filmagens tenham sido acompanhadas por guias chineses, o resultado desagradou às autoridades. Brunette aponta que apesar de o filme ter sido visto pelos ocidentais como “uma representação franca da tentativa dos comunistas chineses em construir um ‘novo homem’, os oficiais chineses reagiram violentamente citando suas ‘distorções’ e atacando Antonioni pela ‘espionagem cultural imperialista’¹⁵⁰. O filme, originalmente com mais de três horas de duração, foi censurado e posteriormente exibido na RAI, a televisão estatal italiana, em uma versão encurtada.

No próximo filme, *Profissão repórter*, são retomados os temas da errância e da anulação da identidade, que já haviam sido bastante explorados em filmes anteriores¹⁵¹. O repórter David Locke (Jack Nicholson) está na África a trabalho, tentando entrevistar o líder de uma guerrilha. Após retornar ao hotel, ele descobre que o hóspede do quarto vizinho,

¹⁴⁸ ANTONIONI. “Let’s talk about Zabriskie Point”. In: ANTONIONI, 1996, p.96 (tradução nossa).

¹⁴⁹ CHATMAN, 1985, p.168 (tradução nossa).

¹⁵⁰ BRUNETTE, 1998, p.24 (tradução nossa).

¹⁵¹ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

Robertson, está morto e decide assumir a identidade do homem desconhecido. Locke então começa a ir aos lugares onde Robertson havia marcado compromissos e, em Barcelona, conhece uma estudante de arquitetura (Maria Schneider), que passa a acompanhá-lo. Enquanto Locke vive essa nova identidade, sua esposa e seus colegas de trabalho acreditam que ele realmente está morto. Pela primeira vez Antonioni dirige um filme baseado em um roteiro feito por outra pessoa, o escritor Mark Peploe. Assim como em *Blow up*, aqui Antonioni brinca com “a estrutura narrativa do ‘thriller’ para terminar abandonando-se à indecifrabildade do real e ao mistério de todos os seres e as coisas”¹⁵². O plano-sequência ao final do filme, com mais de seis minutos de duração, é um dos mais celebrados do cinema. A câmera afasta-se de Locke, deitado na cama do hotel, e move-se lentamente em direção à grade da janela do quarto, mostrando a rua em frente ao hotel. De repente, a câmera passa pelas grades, e o plano continua, sem cortes, do lado de fora, registrando a chegada de um carro com policiais e a mulher de Locke. A estudante vê a movimentação do grupo em direção à porta do hotel e os acompanha. A câmera, ainda do lado de fora, mostra pelas janelas o deslocamento dos personagens pelo interior do hotel até a chegada no quarto de Locke, que está morto. Com esse plano, Antonioni explora a máxima potência da montagem dentro do plano e do fora de campo. Em uma variação do que ocorre em *Blow up*, quando Thomas e os espectadores descobrem ter estado diante de um assassinato sem vê-lo, aqui a revelação do assassinato de Locke coloca em evidência a fragilidade do olhar. Foi por se permitir contemplar o que ocorria do lado de fora do hotel que o espectador se desprende do que poderia vir a acontecer com o personagem.

Nos filmes desta fase, há uma ampliação do leque temático de Antonioni, que deixa a angústia existencial e sentimental para focar em como o personagem se vê diante do mundo. Essa mudança está relacionada também com o deslocamento do ponto de vista, já que a partir de *Blow up* Antonioni passa a usar protagonistas homens, o que só havia ocorrido em *O grito*. Apesar dessas mudanças, a unidade estilística se mantém, com o uso, ainda que com variações, de procedimentos que já eram usados desde os filmes anteriores. Essa percepção de recorrência é coerente com o que aponta Bernardet ao falar sobre o sistema de repetições no cinema de autor.

2.5 ÚLTIMOS FILMES: FASE INDEFINÍVEL

Após seis anos sem filmar, Antonioni dirige *O mistério de Oberwald (Il mistero di Oberwald, 1980)*, baseado na peça *L’aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau. O filme marca também

¹⁵² FONT, 2003, p.63 (tradução nossa).

o retorno de Antonioni à Itália e uma nova colaboração com Monica Vitti, depois de um hiato de 15 anos. “Antonioni parece ter concordado com esse projeto sentimental, e de certa forma bobo, em grande parte porque ele não tinha feito um filme em cinco anos e porque permitiu a ele brincar criativamente com o equipamento de televisão.”¹⁵³ Nesse filme, o realizador faz novas experimentações visuais, pela primeira vez em vídeo. Antonioni trocava as cores dos personagens de maneira artificial com o objetivo de expressar sentimentos. *O mistério de Oberwald* é um ponto dissonante na filmografia de Antonioni, já que pela primeira vez ele faz um filme de época.

Em *Identificação de uma mulher* (*Identificazione di una donna*, 1982), o protagonista é um diretor de cinema, Niccolò, que está produzindo um filme sobre relacionamentos. Há aqui uma nova tomada no tema do olhar, recorrente na obra de Antonioni. Peter Brunette afirma que tanto neste filme como em *Blow up* e em *Profissão repórter*, os protagonistas são homens que trabalham com a produção de imagens – cineasta, fotógrafo e jornalista. Para o autor, isso permite inferir que todos eles sejam alter ego de Antonioni, ainda que neste filme essa relação seja mais evidente “e infinitamente menos interessante”.

Além do cinema, Antonioni também foi artista plástico e participou da Bienal de Veneza de 1983 com a série *Montanhas encantadas*, feitas a partir da ampliação de pequenas imagens abstratas. A ampliação, aponta Antonioni, “revela em detalhes uma matéria invisível no original. Digamos que seja uma operação análoga àquela da qual nasceu meu filme *Blow up*”¹⁵⁴. O historiador da arte Giulio Carlo Argan vê nessas pinturas uma extensão da pesquisa de Antonioni com o cinema¹⁵⁵. Na Bienal, Antonioni recebeu um prêmio por sua carreira como cineasta.

Em 1985, aos 73 anos de idade, Antonioni sofreu um derrame que o deixou parcialmente paralisado e sem poder falar. No entanto, ele manteve a comunicação por meio de “gestos, desenhos e imagens”¹⁵⁶ e continuou trabalhando. Até o fim de sua vida, Antonioni dirigiu outros documentários de curta-metragem: *Ritorno a Lisca Bianca* (1983), que sobrepõe imagens de uma viagem de barco à ilha que foi cenário em *A aventura* à trilha de áudio original do filme; *Kumbha Mela* (1989); *Roma*, segmento do filme *12 registri per 12 città* (1990), produzido pelo Instituto Luce e pelo Ministério do Turismo e do Espetáculo da Itália, em razão da Copa do Mundo realizada no país; *Noto, mandorli, Vulcano, Stromboli, carnevale* (1992);

¹⁵³ BRUNETTE, 1998, p.24 (tradução nossa).

¹⁵⁴ ANTONIONI. “As montanhas encantadas”. In: APRÀ, 2017, p.593.

¹⁵⁵ ARGAN, Giulio Carlo. “Antonioni pintor”. In APRÀ, 2017, p.597.

¹⁵⁶ APRÀ, 2017, p.710.

Sicilia (1998) e *Lo sguardo di Michelangelo* (2004).

Em 1994, Antonioni recebe o Oscar honorário por sua carreira, entregue por Jack Nicholson. No mesmo ano, Antonioni esteve no Brasil para receber uma homenagem do Festival de Cinema de Gramado, que também promoveu uma mostra com alguns de seus filmes¹⁵⁷.

No ano seguinte, lançou *Além das Nuvens* (*Al di là delle nuvole*, 1995), filme dividido em episódios e baseado em contos de Antonioni publicados no livro *Quel bowling sul Tevere*, de 1983. O filme teve a codireção de Wim Wenders, uma exigência da companhia de seguros para a realização do projeto¹⁵⁸. A última vez que Antonioni esteve atrás das câmeras foi em *Il filo pericoloso delle cose*, um segmento do longa-metragem *Eros* (2004), que também teve episódios dirigidos por Steven Soderbergh e Wong Kar Wai.

Antonioni morreu em Roma, em 2007, aos 94 anos, de causas naturais.

2.6 CINEASTA LIGADO A SEU TEMPO: AFINIDADES INTELECTUAIS E ARTÍSTICAS

Ao longo dos anos, os filmes de Michelangelo Antonioni dialogaram com diversas tendências teóricas e artísticas. Em seus filmes, estão presentes “muitas questões da época, suas melhores contribuições e desvios. Tendências da arte, filosofia e cultura contemporâneas. Perguntas sobre o sujeito e o mundo, a linguagem e a visão”¹⁵⁹. Na mesma linha, Peter Brunette afirma que Antonioni condensou um enorme patrimônio visual e cultural por meio do cinema, meio que utilizou para “sintetizar e reformular poéticas, teorias e procedimentos da pintura, da música e da estética contemporânea”¹⁶⁰.

Muitas dessas referências foram reconhecidas por Antonioni em artigos e entrevistas. É o caso da fenomenologia e do existencialismo, apontados por P. A. Sitney como correntes que, junto com o *nouveau roman*, a arte abstrata e a psicanálise, estavam na moda na Itália entre o final dos anos 1950 e começo dos 1960¹⁶¹. Para o autor, os personagens de *A aventura* são, como em Kierkegaard, “mortos vivos que tentam escapar do tédio pela busca do prazer”¹⁶². Antonioni, em entrevista de 1978, afirmou que “existencialismo e mais tarde a fenomenologia

¹⁵⁷ KUHN, Dione. Festival de Gramado homenageia Antonioni. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 de agosto de 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/08/brasil/13.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

¹⁵⁸ BRUNETTE, 1998, p.25.

¹⁵⁹ FONT, 2003, p.14 (tradução nossa).

¹⁶⁰ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

¹⁶¹ SITNEY, 2013, p.126.

¹⁶² SITNEY, 2013, p.135 (tradução nossa).

são duas filosofias das quais me senti muito próximo. É possível vê-las refletidas em meus filmes, mas eu nunca fui um intelectual que interpretou tudo através da cultura”¹⁶³.

O rigor formal, considerado traço marcante da filmografia de Antonioni, deve muito à própria atividade do realizador como artista plástico. Em seus filmes se sobressaem aspectos visuais, como composição do enquadramento, formas, linhas, texturas e, a partir de *O deserto vermelho*, cores. Para Jacques Aumont, os anos 1960 foram o período em que houve a maior aproximação entre o cinema e a pintura ou, ao menos, quando esteve mais evidente a preocupação dos realizadores em incorporar aos filmes valores como a cor, a pincelada e a matéria. Isso se deve à maneira como o cinema, assim como a pintura, manipulam o visível, estilizando valores e cores¹⁶⁴. Brunette afirma que o formalismo de Antonioni é uma novidade para o cinema nos anos 1960. Ele pontua que os filmes

representavam interioridade (por exemplo, estados emocionais interiores) externamente na tela na forma de gestos, expressões e, mais importante, meios abstratos como linha e cor. Ainda mais radicalmente, em filme após filme, os espectadores são levados a reagir aos personagens como *expressões gráficas*, além de seres humanos com os quais eles se identificam emocionalmente. [...] Seus personagens podem ser vistos (e até certo ponto devem ser vistos, para fazer algum sentido) abstratamente como *elementos textuais*, tanto como representações ficcionais de pessoas reais¹⁶⁵.

Por esse motivo, Brunette aproxima Antonioni ao pintor norte-americano James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Ele avalia que a construção dos personagens tanto em Whistler como em Antonioni se dá a partir da mesma lógica. Apesar de tanto o público como a crítica virem os quadros de Whistler como representações de pessoas específicas, por o pintor retratar pessoas “facilmente reconhecíveis”, ele queria que linhas, cores e formas tivessem tanta ou mais importância do que o tema¹⁶⁶. Outro pintor ao qual Antonioni foi associado foi Giorgio De Chirico (1888-1978), especialmente com o ciclo de pinturas de 1910 a 1918 – essa comparação tornou-se lugar comum da crítica após o lançamento de *A aventura*. Para Sitney, é semelhante o modo como ambos promovem a desproporcionalidade entre o cenário e as figuras humanas, que se tornam minúsculas ou mesmo ausentes. Além disso, a ausência foi “um tópico seminal tanto para Antonioni como para o surrealismo”¹⁶⁷, movimento ao qual De Chirico estava associado.

¹⁶³ ANTONIONI. “Myself and cinema, myself and women”. In: ANTONIONI, 1996, p.188 (tradução nossa).

¹⁶⁴ AUMONT, 2008, p.57.

¹⁶⁵ BRUNETTE, 1998, p.10 – grifo do autor (tradução nossa).

¹⁶⁶ BRUNETTE, 1998, p.11.

¹⁶⁷ SITNEY, 2013, p.131.

Apesar de Antonioni ter sido frequentemente chamado de “cineasta da incomunicabilidade”, a literatura teve papel importante para sua filmografia. O realizador, que trabalhou como tradutor após a Segunda Guerra Mundial, citou em diversas entrevistas autores que o interessavam, como Joseph Conrad, André Gide, Albert Camus, Françoise Sagan, Cesare Pavese, William Faulkner e T. S. Eliot¹⁶⁸. Adaptações literárias deram origem a alguns dos filmes dirigidos por Antonioni, como é o caso de *As amigas*, com a novela *Tra donne sole*, de Cesare Pavese; *O mistério de Oberwald*, com a peça *L’aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau; e *Blow up*, com o conto *As babas do diabo*, de Julio Cortázar. Ademais, *Além das nuvens* é uma adaptação de contos do próprio realizador que foram publicados no livro *Quel bowling sul Tevere*, publicado em 1983. A questão da adaptação literária foi abordada por Antonioni em algumas ocasiões. Após o lançamento de *As amigas*, o filme foi muito criticado por não ter sido leal ao texto de Pavese. Em carta direcionada a Italo Calvino, publicada em 1956, na revista *Cinema Nuovo*, Antonioni afirma que sua maior preocupação, mais do que ser fiel ao texto, era não “trair o espírito da história”. Ele afirma que

Quando você separa a história das palavras que a expressam, daquilo que faz a história artisticamente completa em si mesma, o que sobra? Você tem algo equivalente a uma história de jornal relatada por um amigo, um evento ao qual nós tivemos a oportunidade de participar, um produto da nossa imaginação. Esse é o novo ponto de partida. Então, é uma questão de desenvolver, formar e articular em uma outra linguagem esse material desprovido de arte, com todas as consequências que o evento traz com ele¹⁶⁹.

Além dessa referência direta, é possível apontar paralelos entre os filmes e os procedimentos literários ou com o “clima” de determinados livros. É o caso de *A noite*, com o conto *Os mortos*, de James Joyce, e dos filmes da tetralogia com o livro *La Noia*, de Alberto Moravia – embora o escritor tenha criticado *A aventura* pela falta de visão política e social¹⁷⁰. Para Brunetta, no cinema de Antonioni “são transferidos e metabolizados o espírito e as lições de *O estrangeiro*, de Camus”¹⁷¹.

Para Seymour Chatman, são os procedimentos de desnarrativização adotados por Antonioni que o aproximam da literatura do século XX. Para o autor, os eventos que se sucedem na narrativa dos filmes não possuem relação causal entre si ou essa relação não é muito evidente – assim como nos romances de Virginia Woolf.

¹⁶⁸ ANTONIONI. “Conversation”. In: ANTONIONI, 1996, p.233.

¹⁶⁹ ANTONIONI. “Loyalty to Pavese”. In: ANTONIONI, 1996, p.75.

¹⁷⁰ SITNEY, 2013, p.126.

¹⁷¹ BRUNETTA, 2014, sem paginação.

Um ponto de vista comum, mas errôneo, é o de que escritores como Woolf, Joyce e Proust simplesmente desistem da trama – ou, para usar a frase comum, que ‘nada acontece’ em seus romances. Claro, aqueles que usam essa frase não querem dizer literalmente que nada acontece, mas, em vez disso, que nada ‘significativo’ acontece. [...] Na ficção modernista do século XX, a lógica da sequência narrativa se modifica. A conexão entre os eventos se torna menos convencionalmente consequencial. [...] Sequência, claro, necessariamente permanece, porque a narrativa deve preservar a cronologia, a marcha dos eventos, se quiser permanecer uma narrativa e não se tornar outro tipo de texto – expositivo, argumentativo, descritivo ou outra coisa. Mas em narrativas modernistas, eventos posteriores não são evidentemente consequência dos anteriores. Nós podemos sentir uma relação, mas ela é atenuada, indireta e sugere menos um determinado desenvolvimento de eventos do que um estado geral das coisas¹⁷².

David Bordwell, citando Pierre Leprohon, afirma que Antonioni desenvolveu um cinema desdramatizado ou até antidramático, o que nos anos 1960 foi revolucionário, ainda que atualmente isso não pareça muito extraordinário¹⁷³. Para Bordwell, de *O grito a Deserto vermelho*, Antonioni foi além de outros diretores contemporâneos a ele por seu esforço em atenuar o tom dramático de situações carregadas. A questão da desdramatização e as estratégias adotadas por Antonioni para atingir esse efeito serão abordadas com mais profundidade no próximo capítulo, focado na análise do filme.

Ainda que de modo menos frequente do que a literatura, em diversas ocasiões Antonioni citou referências do cinema. “Meus gostos são muito inconstantes. E de qualquer modo, são os filmes que me interessam, mais do que os diretores. (Mesmo ‘grandes’ diretores podem fazer um filme ruim de vez em quando)”¹⁷⁴. Ainda assim, Antonioni mencionou interesse pela obra de Ingmar Bergman, Robert Altman, Federico Fellini e Woody Allen.

¹⁷² CHATMAN, 1985, p.74-75 (tradução nossa).

¹⁷³ BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. A encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

¹⁷⁴ ANTONIONI. “Conversation”. In: ANTONIONI, 1996, p.236.

3 A AVENTURA

Este terceiro capítulo tem como objetivo identificar elementos que constituem o estilo de Antonioni por meio da análise do filme *A aventura*. Na primeira parte do capítulo serão apresentadas algumas considerações sobre análise fílmica de autores como Jacques Aumont e Michel Marie; David Bordwell e Kristin Thompson; e Manuela Penafria, bem como as ferramentas que serão utilizadas na análise. Em seguida, com base nessas colocações, os paradigmas para a análise serão elucidados.

Chegar a uma explicação sobre o filme analisado e compreender suas razões de ser são, para Jacques Aumont e Michel Marie, as principais funções da análise fílmica. Para os autores, as análises devem culminar na produção de algum tipo de comentário crítico sobre a obra em questão¹⁷⁵. A tarefa analítica deve observar três princípios:

A. Não existe um método universal para analisar filmes. B. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável. C. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar¹⁷⁶.

Os autores afirmam que embora não seja possível estabelecer um método único, porque não haveria como aplicá-lo igualmente a todos os tipos de filme, a análise deve se pautar em princípios bem definidos para evitar o “discurso impressionista” e as “divagações interpretativas”. Ainda que seja possível delinear métodos de “alcance potencialmente geral”, eles devem ser ajustados de acordo com o objeto específico a ser tratado¹⁷⁷. Manuela Penafria apresenta quatro tipos de análise fílmica: textual (que se relaciona com o estruturalismo de inspiração linguística), de conteúdo (que abrange apenas o tema do filme), poética (que considera o filme como criador de efeitos sensoriais, comunicativos ou poéticos no espectador) e de imagem e som (que vê o filme como um meio de expressão), esta última considerada pela autora como a única especificamente cinematográfica porque “centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos” e também porque evidencia “o modo como o realizador concebe o cinema”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006, p.13.

¹⁷⁶ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p.30-31.

¹⁷⁷ AUMONT e MARIE, 2009, p.31.

¹⁷⁸ PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos: Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété veem a análise fílmica como um exame técnico, uma operação que consiste de duas atividades principais. Na primeira, o analista deve decompor os elementos constituintes do filme; ou seja, “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”¹⁷⁹. Na segunda, é necessário reconstruir o filme, buscando estabelecer ligações entre esses elementos; em suma, é o momento de interpretar o filme. Para os autores, é o modo como o conteúdo e as formas do filme se articulam que gera o significado.

Da mesma maneira, só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir. Um *travelling* por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem... O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação. Não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira¹⁸⁰.

David Bordwell e Kristin Thompson também fazem uma proposta para a análise de filmes, que, embora consista de quatro etapas, está alinhada ao exposto por Vanoye e Goliot-Lété¹⁸¹. Para os autores, a primeira consiste em determinar a estrutura do filme, a segunda em identificar as técnicas proeminentes do filme (cor, iluminação, enquadramento, cortes e som) e a terceira em definir de que maneira essas técnicas são organizadas em padrões – até aqui as etapas estão vinculadas à ideia de decomposição do filme. A última etapa consiste em propor significados para o uso das técnicas proeminentes e para os padrões – é a interpretação ou reconstituição do filme.

Penafria aponta ainda que a primeira pergunta a que o analista deve responder antes de iniciar seu trabalho é se a análise será externa ao filme, ou seja, se o considerará como “resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico”, ou interna, que considerará o filme “enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito”¹⁸². No caso da análise interna, a autora afirma que o filme em questão pode ser confrontado com a filmografia do realizador, o que permitiria à análise voltar-se para o estudo do estilo.

¹⁷⁹ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994, p.14.

¹⁸⁰ VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.39.

¹⁸¹ BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp e São Paulo: Editora da USP, 2013.

¹⁸² PENAFRIA, 2009, p.7.

Vanoye e Goliot-Lété apontam dois grandes obstáculos para a análise fílmica. O primeiro diz respeito à própria materialidade do cinema, que faz dele um texto não-citável.

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidade das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons)¹⁸³.

Aumont e Marie afirmam que é quase impossível analisar um filme sem recorrer a três tipos de instrumentos auxiliares. A decomposição plano-a-plano, a segmentação, a descrição das imagens e os quadros, gráficos e esquemas compõem os instrumentos descritivos. Como instrumentos citacionais são apontados os excertos de filme e os fotogramas – que ao mesmo tempo em que são considerados a “citação mais literal que se possa imaginar de um filme”, eles representam a negação do movimento da imagem. Os autores enfatizam que o fotograma torna mais fácil o estudo da imagem, ou seja, “o enquadramento, a profundidade de campo, a composição, a iluminação – até os movimentos de câmera, que uma sucessão de fotogramas deixa decompor”¹⁸⁴. Finalmente, eles apontam os instrumentos documentais, que podem ser anteriores à difusão do filme, como roteiros, orçamentos e diário de filmagem, ou posteriores, como dados sobre a distribuição do filme, número de espectadores e críticas do filme na imprensa.

O outro obstáculo para a análise fílmica diz respeito aos limites do processo de interpretação. Para Vanoye e Goliot-Lété, a etapa de reconstrução do filme dentro de uma análise é o momento de criação do analista, é quando ele “traz algo ao filme”. No entanto, essa criação deve manter contato estreito com o material fílmico em questão, ou seja,

partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise¹⁸⁵.

Alinhado a esse discurso, Aumont e Marie veem a interpretação como o “‘motor’ imaginativo e inventivo da análise fílmica”. Para os autores, a análise bem-sucedida é a que “consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente

¹⁸³ VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.10.

¹⁸⁴ AUMONT e MARIE, 2009, p.55.

¹⁸⁵ VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15.

verificável quando possível”¹⁸⁶. Por a interpretação eventualmente se descolar do material analisado e se tornar excessivamente subjetiva é que muitas pessoas, segundo Aumont e Marie, veem essa etapa sob um prisma negativo. Penafria acrescenta à discussão algumas considerações de Susan Sontag, que no ensaio *Contra a interpretação* rejeita o enfoque excessivo dado aos temas quando da interpretação da arte – para a autora norte-americana, esse exagero incita a arrogância da crítica. Sontag sugere que esse problema seja contornado por meio de atenção maior do analista às formas da obra de arte. “É necessário um vocabulário descritivo – ao invés de prescritivo – para as formas. A melhor crítica, e ela é incomum, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo naquelas sobre a forma”¹⁸⁷.

A construção de um modelo de análise pertinente para *A aventura* leva em consideração que o objetivo deste trabalho é o estudo do estilo de Antonioni. O modelo geral mais adequado entre os mencionados pelos autores citados é o que considera a análise da imagem e do som, embora este trabalho não se abstenha de comentar alguns aspectos narrativos. Com base na proposta de Bordwell e Thompson, identificamos primeiramente a estrutura do filme, que está fundamentada nos dois principais significados da palavra “aventura”, e em seguida procuramos elencar tanto as técnicas como os temas proeminentes – cada um deles será um tópico da análise e nomeará o item deste capítulo. São eles: 1) as estratégias de desdramatização, 2) o modo de encenação, 3) as relações de ambiguidade entre gestos e palavras, 4) o olhar testemunhal dos personagens, 5) o fracasso como elemento poético, 6) o uso da trilha sonora e dos ruídos, 7) a relação entre paisagem e sentimentos e 8) o uso da figura do duplo e as repetições.

3.1 A ESTRUTURA: OS SENTIDOS DA AVENTURA

Os significados da palavra “aventura”, que dá nome ao filme, têm relação direta com a estrutura da obra. Em italiano, *avventura* pode ser usada no sentido de um evento único e inesperado, um acontecimento extraordinário; de iniciativa arriscada e fascinante, cujo resultado é desconhecido; de experiência vivida casualmente, sem preparação; ou de breve relacionamento amoroso¹⁸⁸. O filme pode ser dividido, então, em duas partes. A primeira está ligada à ideia de aventura como evento ou experiência fora do comum e contempla a jornada

¹⁸⁶ AUMONT e MARIE, 2009, p.15 e 16.

¹⁸⁷ SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. Nova Iorque: Picador, 1966, p.12 (tradução nossa).

¹⁸⁸ AVVENTURA. In: Treccani. Disponível em <<http://www.treccani.it/vocabolario/avventura>>. Consultado em 29 de janeiro de 2018.

dos personagens até a ilha de Lisca Bianca, o desaparecimento inesperado de Anna e os subsequentes esforços para encontrá-la, quando Claudia e Sandro percorrem algumas cidades da Sicília seguindo as pistas que encontram. Porém, esse suspense prometido vai aos poucos sendo suplantado por uma nova questão narrativa, o relacionamento – a aventura – entre Sandro e Claudia. “O filme joga com essa duplicidade, movendo-se entre essas duas possíveis correntes narrativas – a aventura de solucionar o mistério do desaparecimento de Anna e a aventura do romance de Sandro e Claudia”¹⁸⁹. E essa mudança no sentido da aventura – do feito extraordinário ao romance – transforma a função narrativa de Anna, que passa de objeto de busca a um fantasma que assombra os personagens. Quanto mais envolvida no relacionamento com Sandro, menos Claudia deseja que a amiga retorne.

A aventura começa com uma discussão entre Anna e seu pai sobre o relacionamento dela com Sandro. Para o pai, o homem jamais se casará com sua filha. Quando o pai se retira, Anna e sua amiga Claudia partem com um motorista para a casa de Sandro para buscá-lo para a viagem de iate. Do lado de fora, Anna hesita em entrar e confessa a Claudia que não sente vontade de ver o namorado e que o relacionamento a distância está provocando sentimentos conflitantes. A conversa é interrompida por Sandro, que aparece na janela chamando pela namorada. Anna, ignorando tudo o que havia acabado de dizer, entra no apartamento e os dois fazem sexo, enquanto Claudia espera do lado de fora. Os problemas no relacionamento entre Anna e Sandro estão no centro das conversas da personagem com o pai, a amiga e o próprio namorado desde esses momentos iniciais de filme. No entanto, há uma tensão na atitude dela, pois essa preocupação é posta de lado quando Anna, contrariando seu próprio discurso, não consegue evitar se relacionar com Sandro.

Dois planos fazem a transição para a próxima sequência. No primeiro, mais curto, um carro dirigido veloz e imprudentemente por Sandro cruza o quadro e desaparece ao fundo. No segundo, um pouco mais longo, vemos os três personagens de frente para a câmera, dentro do veículo. Não há diálogo entre eles e nenhuma indicação de quanto tempo passou após terem saído do apartamento. Já a bordo do iate, Claudia, que observa a paisagem, é a primeira personagem ser mostrada. Há um segundo casal no grupo, Corrado e Giulia, e a dinâmica entre eles é marcada por constantes comentários sarcásticos e agressivos da parte dele e resignação da parte dela – o casal é mais um dos elementos para corroborar com a ideia de que os relacionamentos amorosos em *A aventura* são fonte de infelicidade ou estão fadados ao

¹⁸⁹ BARROW, Sara, HAENNI, Sabine e WHITE, John. **The Ruthledge Encyclopedia of Films**. Nova Iorque: Ruthledge, 2015, p.57.

fracasso. Depois de um breve momento de afeto com Sandro, Anna se irrita e se lança impulsivamente ao mar, com o barco ainda em movimento. Sandro, preocupado, pula no mar e nada atrás dela. Os outros personagens terminam de se arrumar e também mergulham. Quando tudo parece estar tranquilo na água, repentinamente Anna grita que há um tubarão e provoca o retorno urgente de todos à embarcação. Anna é amparada pelos amigos e, em um momento a sós com Claudia, quando as duas estão trocando de roupa, confessa que mentiu sobre a existência do tubarão.

Em seguida, o grupo desce na ilha rochosa Lisca Bianca e se separa para explorar o local. Anna e Sandro afastam-se do grupo para conversar. Anna quer falar novamente sobre seus sentimentos, mas Sandro diz que as palavras apenas confundem e a pede em casamento. Anna diz que quer ficar sozinha por um tempo indefinido e Sandro a ironiza e se afasta. Anna o observa pensativa.

Claudia é a primeira a notar que Anna desapareceu. Os personagens chamam por ela e depois se espalham pela ilha para procurá-la. Sem ter encontrado qualquer indício de Anna, Claudia, Sandro e Corrado decidem passar a noite na ilha enquanto o restante do grupo vai buscar ajuda das autoridades. Na cabana onde o grupo vai se abrigar, Sandro e Claudia trocam acusações e discutem possíveis motivos e responsabilidades de cada um para as atitudes de Anna, mas são surpreendidos pela chegada do pescador que vive no local. Ao dar-se conta da possibilidade de a amiga ter caído nos penhascos, Claudia chora e é amparada por Corrado. No dia seguinte, o tom da conversa entre Claudia e Sandro é mais ameno. Após observá-la, Sandro começa a dar sinais de estar interessado romanticamente por Claudia, ao que ela reage com repulsa. Em seguida, um grande aparato formado por policiais, bombeiros, mergulhadores, o pai de Anna, barcos e até um helicóptero chega à ilha para intensificar a operação de busca. Apesar disso, não há resultados concretos. Aos personagens resta especular sobre o que pode ter acontecido com Anna. Antes de ir embora da ilha, Claudia vai até o iate para buscar suas coisas e Sandro a segue e a beija, ao que ela reage de maneira ambígua. No plano seguinte ao do beijo, a câmera, posicionada dentro do barco acompanha o balançar das águas, implicando que os personagens foram profundamente afetados pelo que acabou de ocorrer.

Em seguida, o grupo de amigos se separa e apenas Claudia e Sandro seguem mobilizados na tarefa de encontrar Anna. Depois de acompanhar o interrogatório de um grupo de contrabandistas, naquele momento a pista mais forte sobre o que pode ter acontecido com Anna, Sandro se frustra com a falta de respostas e deixa o local. Ele pergunta a um policial sobre Claudia e vai até a estação de trem para encontrá-la. Como maneira de evitá-lo ou talvez evitar assumir seus próprios sentimentos, Claudia diz a Sandro que ele deve seguir sozinho a

pista de um jornalista que escreveu sobre o caso e pede para ele não ir atrás dela. Contrariando o pedido de Claudia, Sandro entra no trem em movimento e os dois conversam, admitindo sentir algo um pelo outro. No entanto, ela está confusa com todas as mudanças em suas emoções que ocorreram em tão pouco tempo e pede a Sandro para descer do trem.

Em Messina, Sandro encontra com o jornalista em meio a uma multidão de homens que cercam a aspirante a atriz e escritora Gloria Perkins. O jornalista diz que não irá escrever novamente sobre Anna porque a história já perdeu o interesse, mas fala sobre novas pistas que surgiram. Enquanto isso, Claudia vai ao encontro dos amigos na mansão de uma família da nobreza, para onde o grupo seguiu viagem após deixar a ilha. Ela relata sua busca infrutífera por Anna, mas os outros personagens parecem não se importar com a desaparecida. Claudia fica apreensiva quando insinuam que a ausência de Sandro deve significar que ele encontrou a namorada. Giulia continua sendo tratada com desdém por Corrado e é no envolvimento com um pintor adolescente, que ocorre sob o olhar testemunhal de Claudia, que ela consegue expressar seus sentimentos sem ser reprimida pelo companheiro pouco afável.

Ansiosa pela falta de notícias de Sandro, Claudia decide ir ao encontro dele. Os dois seguem juntos para conferir uma nova informação, mas ela apenas os leva para uma cidade deserta. Repentinamente, um corte brusco mostra Claudia e Sandro juntos, aos beijos, finalmente assumindo os sentimentos que nutriam um pelo outro. Neste momento ocorre a inversão do sentido da aventura no filme. Até este ponto, os esforços dos personagens estavam concentrados na investigação que os levou a seguir em jornada por várias cidades em busca de pistas. Agora, há um esvaziamento dessa intenção de encontrar Anna e o fortalecimento da ideia de aventura amorosa.

Como um casal, eles chegam ao hotel onde Anna supostamente estaria hospedada, mas Claudia se recusa a entrar para não tornar o momento mais difícil para todos. Na rua, Claudia é seguida por vários homens que a observam intensamente, em uma situação semelhante ao que havia ocorrido com Gloria nas ruas de Messina. Anna não estava lá e Sandro vai ao encontro de Claudia, mas quando ele chega, ela o acusa de estar repetindo as mesmas coisas que ele falava para Anna.

Claudia e Sandro sobem para o terraço de uma igreja para observar a paisagem de Noto. Sandro fala sobre suas frustrações com o trabalho, já que ele trocou a atividade criativa na arquitetura para se dedicar a algo burocrático por causa do dinheiro e Claudia o encoraja a se demitir e seguir seus desejos. Afetado pelo cenário, Sandro pede Claudia em casamento e ela, sem conseguir articular uma resposta, toca o sino como que para encontrar as palavras. Esse gesto é respondido por outras igrejas, para a surpresa de ambos. De volta ao quarto do hotel,

Claudia está feliz e diz a Sandro que o ama, mas ele, distraído com seus próprios pensamentos, age com indiferença. Sandro sai sozinho para andar pela cidade que havia visto do alto. Ele encontra o esboço de um desenho arquitetônico na praça e o destrói em um gesto impulsivo de inveja e frustração. O descompasso entre Claudia e Sandro se acentua quando ele retorna ao hotel e tenta forçá-la a se relacionar com ele; ela recusa e diz que não o conhece. Ela fala sobre as novas pistas de Anna, mas Sandro diz que está cansado e que não está mais interessado em segui-las.

Claudia e Sandro deixam Noto e vão a um luxuoso hotel para participar de uma festa. O casal vai ao quarto para se trocar, mas Claudia desiste de participar do evento por estar com sono. Antes que ele saia, ela pede que ele diga que a ama, mas ele responde de maneiras contraditórias. Na festa, Sandro encontra-se com seu chefe, Ettore, que é marido de Patrizia. Contrariando o que havia dito a Claudia, Sandro confirma que continuará trabalhando para ele. Sandro circula pela festa e troca olhares com algumas mulheres. No quarto, Claudia está insone e espera por Sandro, que não chega. Quando amanhece, ela decide procurá-lo no quarto de Patrizia e Ettore, mas ele não está. Claudia admite a Patrizia que não sente mais vontade de encontrar Anna. Depois de procurar por alguns cômodos do hotel, Claudia vê Sandro trocando carícias com uma mulher no sofá. Em choque, ela começa a chorar e vai para o terraço do hotel. Sandro a segue, mas quando ele chega, Claudia para de chorar. Ele senta-se em um banco e chora. Sem trocar qualquer palavra ou olhar, Claudia aproxima-se dele e hesita por alguns instantes em tocá-lo, como se pensasse no que fazer. Até que, em um gesto de piedade, ela pousa a mão na cabeça dele e o afaga.

3.2 UMA AVENTURA DESDRAMATIZADA

Foi por meio da desdramatização que Antonioni buscou construir, em *A aventura*, um filme que escapasse dos mecanismos da narração cinematográfica convencional – ele acreditava que essas convenções representavam uma restrição à liberdade e ao estilo do realizador¹⁹⁰. A desdramatização se dá a partir de estratégias como a narrativa contingencial; o ritmo lento e os tempos mortos para interromper o fluxo dramático; a recusa em usar música para acentuar a dramaticidade das cenas e a preferência por usar planos-sequência, planos abertos ou mesmo posicionar os atores de costas para a câmera.

¹⁹⁰ ANTONIONI. “L’avventura”. In: ANTONIONI, 1996, p.269.

Aumont e Marie explicam a *disnarração*¹⁹¹ como uma operação de “contestação voluntária da narrativa” que busca acabar com as ilusões dos espectadores, entre elas as de realismo, continuidade e transparência da narrativa¹⁹². Segundo os autores, o cinema disnarrativo é uma das formas do cinema moderno. Já Domènec Font afirma que

os filmes de Antonioni são desnarrativos na medida em que eles evitam fáceis implicações causais, circulando em um espaço dilatado, digressivo, recorrem a exercícios do pensamento através do monólogo interior ou se acomodam na derivação do sentido como uma maneira de expressar o drama do tempo e de sua ausência¹⁹³.

Algumas das sequências que dizem respeito à investigação do paradeiro de Anna se aproximam da lógica de encadeamento causal. Por exemplo, é porque um policial anuncia que a tripulação de um barco suspeito de estar ligado com o desaparecimento será interrogada que Sandro vai à delegacia. Assim como é a reportagem sobre Anna que motiva Sandro a procurar pelo jornalista em Messina. O itinerário que será seguido pelos personagens em busca de Anna é guiado por outras indicações desse tipo. No entanto, as pistas não levam a lugar algum; é o falso mistério. Para Font, essa frustração nas expectativas fez com que *A aventura* fosse considerado por Antonioni como um filme policial ao contrário.

Havia um mistério (o desaparecimento de uma personagem), uma forma vaga de suspense (os movimentos incomodados do casal que a busca e a sensação que têm de serem espiados pela ausente), mas não necessariamente a resolução do enigma (a desaparecida não retorna, o casal deixa de procurá-la e se separa)¹⁹⁴.

Ao contrário do filme policial, não há solução para o mistério do destino de Anna, apesar do longo tempo dedicado a resolvê-lo – o filme tem duração de 142 minutos, dos quais cerca de 90 envolvem algum tipo de medida para encontrá-la. Anna desapareceu e os personagens – e os espectadores – podem apenas conjecturar sobre o que pode ter acontecido a ela.

Para Seymour Chatman, embora exista uma relação sequencial entre os eventos retratados no filme, ela é “atenuada, indireta e sugere menos um desenvolvimento particular dos eventos do que um estado geral das coisas”¹⁹⁵. O autor sugere o termo *contingência* para

¹⁹¹ Segundo os autores, a palavra foi proposta pelo autor Alain Robbe-Grillet para falar sobre seus próprios livros. O original em francês, *dynarration*, foi traduzido como “disnarração”. No entanto, os autores consultados para este trabalho utilizam a grafia “desnarração”.

¹⁹² AUMONT e MARIE, 2006, p.82-83.

¹⁹³ FONT, 2003, p.64.

¹⁹⁴ FONT, 2003, p.61 (tradução nossa).

¹⁹⁵ CHATMAN, 1985, p.75.

definir esse tipo de encadeamento da narrativa. Chatman afirma que a trama contingente pode “se entregar livremente a eventos ‘desnecessários’ cuja relação com a cadeia lógica em andamento é marginal ou não-existente”¹⁹⁶. Uma das maneiras que Antonioni trabalha com essa contingência é criando personagens e situações que se assemelham a *objetos encontrados*, como é o caso do pescador que mora na cabana onde Claudia, Sandro e Corrado buscam abrigo para passar a noite em Lisca Bianca. Naquele ponto, todos os personagens ainda estão muito envolvidos com o desaparecimento e o fato de esse homem falar sobre sua vida na Austrália ou mostrar fotos de seus familiares não acrescenta nada de concreto ao desenvolvimento da trama. Outra cena com a mesma função é quando, no meio das buscas na ilha, um vaso de cerâmica antigo é encontrado e Patrizia pergunta a Corrado de que período é a peça. Giulia pede para ficar com o vaso e Corrado ironiza, “Claro, para você poder plantar seus gerânios nele”. O vaso é passado para Raimondo, que se distrai com a passagem de Claudia e deixa o vaso cair e se quebrar. “Acontece”, ele diz. Assim como a anterior, a cena do encontro do vaso não possui absolutamente nenhuma relação com o andamento das buscas por Anna. No entanto, ela evidencia a postura de descaso do grupo de amigos frente à situação e funciona como paralelo para a própria situação de Anna – assim como o vaso é ignorado após se quebrar, Anna será esquecida. Chatman aponta uma relação entre a contingência narrativa e a ideia de texto aberto, que estimula os espectadores a se engajarem no processo de interpretar e dar sentido ao filme. É o filme como experiência, que se desdobra e se modifica, apesar de ele ser sempre rigorosamente o mesmo. Cada espectador – e até uma mesma pessoa que torne a assistir ao filme em um momento diferente – terá uma percepção ou uma hipótese diferente.

A desdramatização também pode ser atingida pelo emprego de qualquer procedimento que vise tornar o filme menos transparente, como a

colocação no primeiro plano da materialidade da imagem e do som (pelo grão da foto, o estilo de iluminação, o nível de gravação dos ruídos etc.); [...] o estilo do diálogo, o privilégio da descontinuidade e o emaranhamento da identidade das personagens; o arbitrário do estilo da decupagem: privilégio de longos planos-sequência, *travellings* laterais bem localizáveis, transgressões das regras dos *raccords*¹⁹⁷.

Bordwell afirma que a desdramatização pode ser atingida pelo amortecimento da carga emocional de alguma sequência, em oposição à busca pela “máxima expressividade”, e pela inclusão dos tempos mortos, que no cinema clássico são descartados para acelerar a narrativa. O plano-sequência distante seria uma maneira de atingir essas duas coisas. Ele afirma que os

¹⁹⁶ CHATMAN, 1985, p.76.

¹⁹⁷ AUMONT e MARIE, 2006, p.82-83.

tempos mortos geram uma contradição para o espectador porque ao mesmo tempo em que exigem “um olhar atento às mudanças graduais que constituem a ação”, “o próprio conceito de ação é questionado”. Antonioni, para o autor, busca ainda a desdramatização por meio da eliminação quase total da música não-diegética, do sistema de campo e contracampo e do plano subjetivo¹⁹⁸.

Os tempos mortos e os planos lentos e prolongados têm relação com a crença de Antonioni de que o cinema deveria estar mais próximo da verdade do que da lógica, de que o cinema deveria reproduzir o ritmo da vida. “Há momentos em que parece quase estático, há outras vezes em que se move com uma velocidade tremenda, e eu acredito que tudo isso deve entrar na feitura do filme”¹⁹⁹. É a partir dessas pausas, segundo Antonioni, que surge o cinema moderno.

3.3 A DANÇA ENTRE A CÂMERA E OS ATORES: UM MODO DE ENCENAR

Embora não seja possível afirmar categoricamente que Antonioni siga um modelo rígido para construir a encenação de *A aventura*, pode-se constatar que as sequências, em geral, se baseiam no esquema: 1) plano geral de curta duração para situar a ação; 2) plano conjunto longo que muda de escala pelo reenquadramento da câmera, que se move para frente e para trás ou para os lados, ou pela movimentação dos atores, que podem se mover inclusive para além dos limites do plano – ou seja, é a montagem dentro do plano; 3) plano e contraplano ou, alternativamente, os dois personagens conversam dentro do mesmo quadro, mas algum deles fica posicionado de costas para a câmera; e 4) para encerrar a sequência, um novo plano conjunto longo com o deslocamento dos atores para fora do quadro. São recorrentes o emolduramento dos personagens por portas e janelas, a obstrução parcial da imagem por grades e outros objetos, composição geométrica do quadro com linhas verticais, a ampla profundidade de campo que mantém duas ações simultâneas em foco ao mesmo tempo e atores que são posicionados de costas para a câmera. A duração média dos planos²⁰⁰ em *A aventura* é de 18 segundos, o que é considerado longo em comparação a filmes do mesmo período, mas já indica a inclinação de Antonioni em usar uma quantidade maior de cortes quando comparado a seus trabalhos anteriores. Como referência, a duração média dos planos de *A dama sem camélias*,

¹⁹⁸ BORDWELL, 2008, p.204.

¹⁹⁹ ANTONIONI. “A talk with Michelangelo Antonioni on his work”. In: ANTONIONI, 1996, p.26.

²⁰⁰ A duração média do plano é um conceito que David Bordwell adaptou de Barry Salt para medir o ritmo do filme. Bordwell calcula esse índice dividindo a duração total do filme em segundos, dividida pelo número de planos, excluídos os créditos de produção. Conferir o livro *Figuras traçadas na luz*.

seu segundo longa-metragem e o que apresenta o maior valor, é de 59 segundos. Para Adriano Aprà, é a partir de *As amigas* que Antonioni “abandona o plano-sequência para focar na decupagem das cenas, na composição e nos ângulos do enquadramento, e nos movimentos de câmera que variam a posição dos personagens [...] e nos campo/contra-campos assimétricos”²⁰¹.

A espinha dorsal da encenação desponta logo na sequência inicial de *A aventura* (ver Imagem 1). O primeiro plano do filme mostra Anna deslocando-se para a rua. A câmera está em um carrinho, acompanhando a trajetória da atriz, que se move lateralmente e depois em direção à câmera, o que faz com que o plano termine próximo a seu rosto, emoldurado pelo portão (plano 1a a 1f). O segundo plano, novamente aberto, mostra o pai de Anna em frente à casa, conversando com trabalhadores. Esse plano é usado para situar o contexto social que será retratado no filme – casas grandes, em um bairro em construção. Anna entra no quadro e começa a conversar com o pai sobre a viagem que fará, mas ele critica o relacionamento dela com Sandro – o pai lamenta que Sandro jamais se casará com Anna. Nesse pequeno diálogo entre os dois, Antonioni já indica temas gerais que serão abordados posteriormente, como os desentendimentos causados pela comunicação verbal, o conflito no relacionamento entre Anna e Sandro, o embate entre um modo antigo de viver e um novo e as contradições entre as palavras e as ações. Anna se despede do pai e ele caminha para a esquerda, revelando a presença de Claudia no local (plano 5a a 5e). Os dois últimos planos da sequência exemplificam a maneira como Antonioni usa os limites do quadro e o fora de campo: primeiro a câmera acompanha o deslocamento do pai, abandonando Anna, e depois ela acompanha Claudia, abandonando o pai e permitindo o retorno de Anna ao enquadramento. No plano seguinte, o pai caminha em direção ao portão de casa, no fundo do quadro, e Anna, de costas para a câmera, sai do quadro pela direita (plano 6a). O movimento da câmera acompanha o deslocamento de Claudia até o carro, no qual Anna está se acomodando. Por fim, há um pequeno movimento da câmera para cima, reenquadrando a rua; o carro se movimenta em direção ao fundo do plano (6f e 6g).

²⁰¹ APRÀ, 2017, p.17. Como referência, as durações médias dos planos dos outros filmes de Antonioni são: *Crimes da alma* – 33 segundos, *As amigas* – 27 segundos, *O grito* – 20 segundos, *A noite* – 16 segundos, *O eclipse* – 12 segundos, *O deserto vermelho* – 10 segundos, *Blow up* – 11 segundos, *Zabriskie Point* – 8 segundos, *Profissão repórter* – 19 segundos (o penúltimo plano do filme dura mais de seis minutos) e *Identificação de uma mulher* – 14 segundos.

IMAGEM 1 – CENA INICIAL DO FILME



Plano 1a



Plano 1b



Plano 1c



Plano 1d



Plano 1e



Plano 1f



Plano 2a



Plano 2b



Plano 2c



Plano 2d



Plano 2e



Plano 3



Plano 4



Plano 5a



Plano 5b



Plano 5c



Plano 5d



Plano 5e



Plano 5f



Plano 5g



Plano 6a



Plano 6b



Plano 6c



Plano 6d



Plano 6e



Plano 6f



Plano 6g

Outra sequência importante para pensar a encenação em *A aventura* é a que retrata o desaparecimento de Anna (ver Imagem 2). Assim que desembarcam na ilha, os personagens se separam. A ampla profundidade de campo permite que os atores estejam em diferentes distâncias em relação à câmera e permaneçam em foco, assim como a realização de amplos movimentos laterais de câmera. Para Bordwell, esse tipo de procedimento estilístico “não visava capturar a realidade fenomenal, mas, sim, acima de tudo, expressar sua visão particular do mundo. São *auteurs*, apresentando visões pessoais do cinema, principalmente por meio da chamada *mise-en-scène*”²⁰². Enquanto Corrado conversa com Claudia em primeiro plano, usando um tom muito mais simpático do que ao conversar com sua companheira Giulia, Anna e Sandro estão ao fundo do plano, afastando-se do grupo para conversar. A conversa entre os dois é retratada em quatro planos. O primeiro possui grande movimentação dos atores, que entram e saem do quadro ou ficam de costas para a câmera, e também movimentos de câmera, que abandonam ou revelam os personagens (plano 1a a 1j). Anna diz que eles deveriam conversar sobre o futuro do relacionamento, mas Sandro não aceita. Em uma expressão literal da ideia de incomunicabilidade, ela provoca: “Ou você está convencido que somos incapazes de nos entendermos?”. Sandro a pede em casamento e fala que eles terão a vida inteira para falar, mas Anna rejeita a ideia. Depois, ele responde: “Por que deveríamos ficar aqui discutindo

²⁰² BORDWELL, 2008, p.33.

e falando? Acredite, Anna, as palavras tornam-se cada vez menos necessárias, elas confundem”. Essa fala de Sandro pode ser tomada como uma chave de leitura para compreender a função dos diálogos em *A aventura*. Em muitos momentos, as palavras entram em contradição com os gestos dos personagens. Antonioni “raramente usa mais de uma pista – diálogo, música, imagens, luz – para expressar um efeito. E ele está disposto a permitir discrepâncias entre a aparência visível e a importância do que está acontecendo”²⁰³. Sandro, ao ouvir de Anna que ela quer ficar sozinha, pergunta ironicamente se ela se sentia assim também na noite anterior, quando eles ficaram juntos. Ela reage com indignação e Sandro ri, em um gesto de desdém, afasta-se de Anna em direção ao fundo do plano e deita-se para um cochilo. Anna permanece no primeiro plano, com ar pensativo, olhando para a frente, e depois de costas para a câmera, olhando para a direção de Sandro. Há então uma fusão para o plano geral de um pequeno barco no mar (plano 5). As fusões, que neste filme são usadas com o intuito de marcar mudanças de estado mental dos personagens ou passagem de tempo, aqui marcam o ponto que faz a transição entre a presença e a ausência de Anna no filme – os espectadores não sabem disso ainda, mas o plano anterior foi a última vez em que ela será vista. O plano do barco também exemplifica a tensão entre os binômios presença/ausência e visibilidade/realidade, temas recorrentes nos filmes de Antonioni. Esse barco não é visto por nenhum outro personagem, mas seu ruído é ouvido e gerará a especulação se Anna poderia ter ido embora da ilha nele. Brunette afirma que *A aventura* é uma “apoteose do visível”, embora ao mesmo tempo demonstre que a “realidade é sempre mais do que o que pode ser visto”.

Se a imagem carrega um grande significado, o filme também nega a possibilidade de alcançar, por meio visual (ou por qualquer meio, aliás), uma presença total que é equiparada à realidade; ela nega, em outras palavras, o lugar-comum de que o que existe é o que é visível. [...] No entanto, as ausências nesse filme não são transcendentais nem marcam algo ‘inexprimível’. Ao invés, elas levam à negação, ou melhor, ao questionamento de uma presença anterior, não problemática e completamente visível”²⁰⁴.

Laurent Jullier e Michel Marie, no livro *Lendo as imagens do cinema*, analisam a sequência do desaparecimento de Anna. No plano imediatamente posterior ao do barco, Giulia desperta repentinamente, olha para o céu, e diz “O tempo está mudando”, ao que Corrado responde: “Por favor, querida Giulia, não precisa ser tão literal o tempo todo. Posso ver sozinho que o tempo está mudando”. Para os autores, essa passagem pode ser considerada como uma declaração sobre “a regra de conduta do cineasta, que não dará nenhuma explicação para o

²⁰³ CHATMAN, 1985, p.88.

²⁰⁴ BRUNETTE, 1998, p.31 (tradução nossa).

desaparecimento de Anna”²⁰⁵. Quando se compreende que Anna desapareceu durante a fusão, a fala de Corrado pode ser interpretada como uma referência à própria espectralidade do filme, um comentário de Antonioni sobre a recusa em conduzir o espectador pela reiteração de informações.

IMAGEM 2 – A ÚLTIMA CONVERSA ENTRE ANNA E SANDRO



Plano 1a



Plano 1b



Plano 1c



Plano 1d



Plano 1e



Plano 1f



Plano 1g



Plano 1h



Plano 1i



Plano 1j



Plano 2a



Plano 2a



Plano 2c



Plano 3a



Plano 3b

²⁰⁵ JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p.167.



Plano 3b



Plano 4a



Plano 4b



Plano 4c



Plano 4d



Plano 4e



Plano 5

A seqüência final amplifica procedimentos que Antonioni utilizou em cenas anteriores, como a desdramatização, a função dramática do plano geral/distante, a preponderância do gesto sobre a palavra, a geometria dos planos, a dilatação do tempo, a ambigüidade e a construção entre som e imagem para atingir o efeito de unidade (ver Imagens 3 e 4). Após ter passado a noite à espera de Sandro, Claudia decide procurá-lo pelo hotel. Ela vai ao quarto de Patrizia, mas nem ela ou Ettore sabem onde ele está. Claudia admite que presente que Anna voltou e que está com medo que ela e Sandro estejam juntos. Ela continua sua busca, percorrendo os mesmos ambientes da festa, agora vazios, em um forte contraste com a noite anterior. Essa sensação de ausência é semelhante à que Antonioni atingirá na seqüência final de *O eclipse*, dois anos mais tarde, quando todos os personagens serão excluídos dos últimos seis minutos do filme. Um ruído chama a atenção de Claudia, que se depara com Sandro no sofá trocando carícias com outra mulher (planos 2 a 4). Ela os observa por alguns instantes e, sem dizer uma palavra, sai correndo, chorando. Gloria toca o rosto de Sandro, mas ele afasta a mão dela com um tapa. No mesmo plano, ele se levanta e a câmera acompanha o movimento dele, deixando Gloria fora do quadro – esse abandono é o símbolo do descarte de Gloria, que a partir deste momento será mostrada apenas em fragmentos – suas mãos, que tocam no braço de Sandro, e seus pés, que recolhem o dinheiro lançado por ele no sofá quando ela pede “uma pequena lembrança” (planos 7 e 8). Aqui cabe ressaltar que quando Gloria é cercada pela multidão em

Messina, o jornalista diz a Sandro que uma noite com a mulher custa o equivalente a um mês do salário dele (“Bem, se cinquenta mil não fosse o valor de um mês de salário, isso seria um dos caprichos que eu teria, eu garanto”). Essa informação, naquele momento, não parecia relevante, mas aqui adiciona uma nova nuance à traição inconsequente de Sandro – a função corruptora do dinheiro, que, para Peter Brunette, parece afetar a todos os homens do filme²⁰⁶. É que, algumas cenas antes, Sandro lamenta para Claudia que foi para ganhar muito dinheiro que ele deixou de fazer o tipo de trabalho que ele gostava na arquitetura.

IMAGEM 3 – CENA FINAL – PARTE 1



Plano 1a



Plano 1b



Plano 2



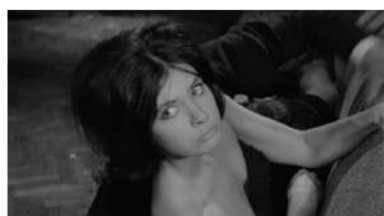
Plano 2b



Plano 3



Plano 4a



Plano 4b



Plano 5



Plano 6



Plano 7a



Plano 7b



Plano 8

Quando Claudia corre do lado de fora do hotel, a montagem quebra o eixo de 180 graus, causando certa desorientação do espectador. Ao passar pela porta do hotel, Claudia corre para a direita, mas, no plano subsequente, ela entra em quadro na direção oposta. No terraço do

²⁰⁶ BRUNETTE, 1998, p.46.

hotel, Claudia chora copiosamente. Ela é retratada em plano próximo em momento de extravasamento emocional, o que não é muito comum neste filme. O fundo da imagem é quase todo composto pelo céu e por um prédio em ruínas. Quando ruídos de passos surgem, Claudia, sem ao menos olhar para trás, interrompe o choro – ela sabe que é Sandro quem chegou. No próximo plano, um plano geral, Claudia está no fundo, de costas para a câmera. Sandro entra pela esquerda do plano e anda até um banco, que está em posição perpendicular à câmera, e seu movimento é acompanhado por uma leve panorâmica para a direita. Claudia vira-se para observá-lo, mas ele está virado para outro lado. No plano seguinte, um plano próximo de Sandro, ele chora. Claudia se aproxima de Sandro, mas seu rosto permanece fora do quadro. Em seguida, alternam-se planos do rosto de Claudia, que olha para frente e ainda chora, mas de maneira mais contida, e de Sandro, que faz menção de virar-se para olhá-la, mas não o faz. Um novo plano de Claudia marca o início da trilha sonora, bem suave, e ela olha para Sandro. Um plano detalhe mostra a mão de Claudia, que, vacilante, avança lentamente em direção à cabeça dele. Ela olha para os lados, hesitante. A música se intensifica um pouco e há um novo corte para o plano da mão de Claudia, que refaz o mesmo gesto do plano anterior, agora com firmeza. Com a mão aberta, ela acaricia a cabeça de Sandro – o instante do toque é acompanhado por um crescente da música, o que, para Brunette é a “perfeita unidade” entre som e imagem, relação que até aquele momento o filme buscou negar²⁰⁷. O último plano do filme, em contraste com o anterior, mostra os personagens em um plano geral; o quadro está dividido ao meio, com um lado com uma parede, e do outro, onde está o casal, a paisagem com um vulcão. O filme acaba com mais um mistério sem solução, pois não há uma indicação de qual possa ser o futuro do relacionamento dos dois. O gesto de Claudia pode tanto ser interpretado como o símbolo da reconciliação do casal como o reconhecimento do fracasso do relacionamento e a impossibilidade de eles permanecerem juntos. Para Sitney, esse gesto expressa pena ou piedade, a “consciência realista e amarga, porém corajosa, da situação e da impossibilidade de evadi-la”. “Ela pode consolá-lo pela traição inconsequente ao romance incipiente deles porque ela sabe que não há ninguém para consolá-la em razão de ter traído sua amizade com Anna.”²⁰⁸ Em uma expressão literal da incomunicabilidade, durante toda a sequência final, Claudia e Sandro não trocam nenhuma palavra ou sequer se olham nos olhos. O plano final está dividido ao meio, expondo a contrastante diferença entre as duas metades do casal fracassado: uma metade retrata uma parede, que limita o olhar, e a outra é a paisagem com um vulcão.

²⁰⁷ BRUNETTE, 1998, p.30.

²⁰⁸ SITNEY, 2013, p.135-136.

IMAGEM 4 – CENA FINAL – PARTE 2



Plano 9a



Plano 9b



Plano 10a



Plano 10b



Plano 11a



Plano 11b



Plano 12



Plano 13



Plano 14



Plano 15



Plano 16a



Plano 16b



Plano 16c



Plano 16d



Plano 16e



Plano 17a



Plano 17b



Plano 18



Plano 19



Plano 20



Plano 21a



Plano 21b



Plano 21c



Plano 22



Plano 23a



Plano 23b



Plano 23c



Plano 24

3.4 O CONFRONTO ENTRE GESTOS E PALAVRAS

Em *A aventura*, os personagens frequentemente parecem não encontrar as palavras para o que querem dizer ou veem o diálogo como uma ação de carga negativa, como algo que provoca consternação e desentendimento. Essa crítica às palavras é feita de duas formas: literalmente, como, por exemplo, quando Sandro, para encerrar a conversa com Anna sobre o relacionamento entre os dois, fala que “as palavras confundem”, ou pelo modo como as falas dos personagens entram em conflito com suas ações. Seriam essas as raízes da incomunicabilidade a qual os críticos se referem?

As palavras em *A aventura* operam de maneira contraditória. Ao mesmo tempo em que o diálogo oferece, de fato, dados que ajudam a situar a cidade onde estão os personagens, qual profissão exercem ou quanto tempo passou, por exemplo, essas informações são quase sempre pouco relevantes. Elas podem ajudar a enriquecer a interpretação do filme, mas não são

fundamentais para avançar a narrativa. Seymour Chatman afirma que o diálogo é “a ponta do iceberg” da consciência dos personagens e que “não há garantia de que ele assegure a comunicação”²⁰⁹. O autor indica que o diálogo traz à tona apenas alguns fragmentos dos pensamentos dos personagens e muitas vezes o que é dito parece não se relacionar com o cenário onde os personagens se encontram. Além disso, Chatman afirma que Antonioni, nos filmes da tetralogia, evita a reiteração de informações e “raramente usa mais de uma pista – diálogo, música, imagens, iluminação – para expressar um efeito. E ele está disposto a permitir discrepâncias entre a aparência e o significado do que está acontecendo”²¹⁰.

O primeiro momento em que o conflito entre palavras e gestos fica evidente é quando Claudia e Anna vão ao apartamento de Sandro para buscá-lo para a viagem. Assim que chegam ao lugar, ao invés de entrar no apartamento, Anna fala que acha melhor não ver o namorado naquele dia. Claudia a questiona e Anna explica a dificuldade de manter o relacionamento a distância. A conversa é interrompida por Sandro, que chama a namorada pela janela. Sem dizer uma palavra para Claudia, Anna vai ao apartamento, contradizendo tudo o que havia falado sobre seus sentimentos até então (ver Imagem 5). Ao entrar, ela é surpreendida pelo beijo de Sandro e, ainda em silêncio, olha intensamente para ele e caminha pelo apartamento, como se estivesse tentando decidir o que fazer. Ele pergunta o que há de errado com ela; Anna sorri e começa a tirar o vestido. Já na cama, Sandro pergunta como ela está e Anna responde que está mal. Ele pergunta o porquê e Anna, em uma mistura de irritação e brincadeira, repete a pergunta várias vezes, dá pequenos socos nele e eles se beijam. Porém, quando as carícias entre os dois ficam mais intensas, Anna fica visivelmente desconfortável e incomodada com a situação (planos 13, 17 e 20). Além disso, essa cena também é interessante por mostrar um dos raros momentos em que Antonioni utiliza a montagem paralela em *A aventura*. Planos do casal dentro do apartamento são intercalados com os de Claudia do lado de fora enquanto ela caminha pela praça e por uma galeria de arte, onde observa os quadros e os frequentadores. Claudia também tenta ver o que está acontecendo dentro do apartamento, mas seu olhar é bloqueado literalmente. Em um plano de grande profundidade focal, Sandro e Anna estão em primeiro plano beijando-se, dentro do apartamento, e Claudia está do lado de fora, emoldurada pela janela, olhando na direção do casal. Sandro vai até a janela e fecha as cortinas, impedindo que Claudia os veja (planos 9 a 12). Essa profundidade focal remete esteticamente ao filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, especialmente a cena em que os pais de Kane discutem o futuro do menino com o tutor em primeiro plano enquanto o menino, emoldurado pela janela, brinca na neve do lado de fora.

²⁰⁹ CHATMAN, 1985, p.88-89.

²¹⁰ CHATMAN, 1985, p.88.

Outro momento de separação entre esses dois campos de ação ocorre ao final desta sequência, mas assume um significado diferente. Depois de tentar novamente olhar para dentro do apartamento sem sucesso, é Claudia quem aceita sua própria exclusão e, em um gesto singular, fecha a porta do apartamento (plano 21). Como o encerramento de um ciclo, o último plano possui exatamente o mesmo enquadramento do que iniciou a sequência (planos 1 e 21).

IMAGEM 5 – O ENCONTRO ENTRE SANDRO E ANNA



Plano 1a



Plano 1b



Plano 1c



Plano 2



Plano 3a



Plano 3b



Plano 3c



Plano 3d



Plano 3e



Plano 3f



Plano 3g



Plano 3h



Plano 4



Plano 5



Plano 6



Plano 7a



Plano 7b



Plano 7c



Plano 7d



Plano 7e



Plano 7f



Plano 8a



Plano 8b



Plano 9a



Plano 9b



Plano 10a



Plano 10b



Plano 11



Plano 12a



Plano 12b



Plano 13a



Plano 13b



Plano 13c



Plano 14a



Plano 14b



Plano 14c



Plano 14d



Plano 14e



Plano 14f



Plano 14g



Plano 15a



Plano 15b



Plano 16



Plano 17a



Plano 17b



Plano 17c



Plano 18



Plano 19



Plano 20



Plano 21a



Plano 21b

A negação de que as palavras consigam assegurar a comunicação é evidenciada em uma cena mais próxima ao fim do filme, quando Sandro e Claudia, já um casal, estão no terraço de uma igreja em Noto conversando sobre o trabalho dele. Ele parece muito comovido com a

beleza da arquitetura da cidade e desabafa: “Realmente tenho que prosseguir e deixar o Ettore. Gostaria de trabalhar novamente com projetos. Eu tinha minhas próprias ideias, sabe?”. Sandro é um arquiteto frustrado que não constrói nada. Ele relata a Claudia que abandonou o trabalho criativo ao perceber que calcular estimativas de material para projetos de outras pessoas era muito mais lucrativo. Claudia o incentiva e diz que ele poderia fazer coisas belas. Sandro retruca cinicamente: “Quem precisa de coisas belas? Quanto tempo elas durarão?”. Essa fala pode ser entendida como uma referência à efemeridade e ao iminente fracasso do relacionamento entre os dois. Sandro se afasta por alguns instantes e, tomado pela emoção, propõe casamento a Claudia. Ela fica sem palavras, mas Sandro a pressiona por uma resposta objetiva. Ela responde firmemente que não, mas logo em seguida recua, dizendo que não sabe e que aquele não é o momento. Ela pergunta se ele está realmente seguro de que quer se casar com ela e fala: “Você diz que eu gosto de ver as coisas com clareza. Eu gostaria de ser lúcida, gostaria de ver as coisas realmente claras. Ao invés...”. Então, como que para encontrar palavras certas para se expressar, Claudia puxa a corda do sino da igreja e o faz tocar. Inesperadamente, outros sinos soam em resposta ao gesto de Claudia. É a comunicação que se torna possível sem o uso das palavras.

3.5 O OLHAR E OS PERSONAGENS-TESTEMUNHAS

Em mais de uma ocasião Antonioni afirmou que a principal tarefa do diretor de cinema é olhar.

Esta é uma ocupação da qual eu nunca me canso: olhar. Eu gosto de quase tudo o que vejo: paisagens, personagens, situações. De um lado, é perigoso, mas do outro, é uma vantagem, porque permite a completa fusão entre a vida e o trabalho, entre a realidade (ou irrealidade) e o cinema²¹¹.

Esse gosto pelo olhar é transferido para os personagens, que estão frequentemente observando o que os cerca. Segundo Seymour Chatman, o ato de testemunhar é um dos principais temas narrativos de *A aventura*. Os personagens assumem o papel de “intensas testemunhas” e o gesto de ver “não só nos permite focar no que ela vê como também inferir seus julgamentos não ditos”²¹². É justamente esse silêncio dos personagens sobre o que eles observam que transfere a responsabilidade de interpretar para os espectadores. Para o autor, o personagem-testemunha assume o papel de narrador substituto e se torna “um sujeito que fala,

²¹¹ ANTONIONI. Preface to six films. In: ANTONIONI, 1996, p.62 (tradução nossa).

²¹² CHATMAN, 1985, p.93.

que não é mais meramente um objeto sobre o qual se fala. Em termos narratológicos, a pessoa é um instrumento ou uma instância do discurso, não apenas um componente da história”²¹³.

Muitas vezes os personagens-testemunhas são filmados de costas e estão posicionados bem próximos à câmera. O espectador, testemunha por excelência do filme que se desdobra na tela, consegue ver o que o personagem observa, mas não consegue vislumbrar seu rosto e suas reações. Chatman reconhece que esse modo de filmar os atores não representa uma inovação em si, pois é um recurso utilizado por inúmeros diretores. O que é diferente em Antonioni é a frequência com que os personagens são retratados dessa forma e a função desses planos, que atuam como “um signo textual de que as coisas ou os eventos que ela vê absorvem intensamente”²¹⁴.

Claudia é a personagem que melhor exemplifica a função da testemunha – para Chatman, ela é a primeira das “testemunhas genuínas” de Antonioni (ver Imagem 6). Já Sitney ressalta que Claudia é a testemunha dos conflitos de Eros entre os personagens²¹⁵. Um momento exemplar dessa função ocorre quando Claudia acompanha a aproximação entre Giulia e Goffredo, o neto da dona da mansão onde elas estão hospedadas. Giulia apresenta o rapaz a Claudia e diz que ele é pintor. Em clima de flerte, Giulia e Goffredo trocam gracejos e saem do terraço de braços dados, sob o olhar de Claudia, que está de costas para a câmera observando a movimentação dos dois. Na sequência seguinte, Claudia está se arrumando no quarto. Ela ouve um ruído e corre para a varanda para ver do que se trata, pensando ser Sandro, mas ela vê novamente Giulia e Goffredo de braços dados. Quando sai do quarto, Claudia encontra os dois no corredor. Giulia está rindo e aparenta estar feliz, o que nunca ocorre quando ela está com Corrado. Giulia diz que foi convidada para ver as pinturas e chama Claudia para acompanhá-la. As mulheres seguem Goffredo até o ateliê, que está repleto de pinturas de nus femininos. “Nenhuma paisagem é tão graciosa como uma mulher”, ele diz. Em tom de flerte, Goffredo convida Giulia para ser sua modelo. Ela hesita e pergunta a Claudia se ele está louco, mas Claudia, que já havia entendido o jogo de sedução entre os dois, diz que não. Giulia e Goffredo se beijam na frente de Claudia, que inicialmente ri e depois parece incomodada ao ver as carícias se intensificarem. Ela chama por Giulia, que inicialmente continua o beijo e depois se levanta, caminhando em direção à porta do ateliê para indicar que é hora de Claudia sair. Antes que Claudia saia, Giulia diz: “Se Corrado estiver me procurando, diga-lhe que estou aqui. E diga que meu coraçãozinho bate forte, forte, forte. Neste momento, essa é a única coisa que me

²¹³ CHATMAN, 1985, p.92.

²¹⁴ CHATMAN, 1985, p.94.

²¹⁵ SITNEY, 2013, p.130.

interessa”. Essa fala é a resposta de Giulia ao que Corrado lhe disse em Lisca Bianca: “Seu pequeno coração sensível não se emociona com nada”. É com Claudia que Giulia encontra um interlocutor para suas frustrações com Corrado. Giulia pergunta o que deve fazer para ser deixada em paz, ao que Claudia responde “Basta fechar a porta, Giulia”. E assim como Sandro havia feito com a cortina de seu apartamento, Giulia fecha a porta, criando uma barreira física para o olhar de Claudia.

IMAGEM 6 – PERSONAGENS-TESTEMUNHAS: CLAUDIA



Se Claudia como testemunha é impassível ou ao menos causa interferência mínima sobre o que vê, Sandro é seu oposto (ver Imagem 7). Ele frequentemente sai da posição de testemunha para agir sobre aquilo que observa e muitas vezes essa ação tem um caráter violento, como se ele fosse incapaz de controlar seus impulsos. É o caso da cena em que ele está dentro de uma delegacia de polícia, em um local reservado, acompanhando o interrogatório de homens suspeitos de estarem envolvidos com o desaparecimento de Anna. Um dos homens é questionado sobre o barco que levava contrabando, mas se atrapalha na resposta. Sandro, irritado, entra na sala e começa a agredir o homem. Ele é contido pelo policial, mas, aos gritos, pergunta qual a relação desses homens com o caso de Anna. Um outro exemplo é quando Sandro deixa Claudia no quarto do hotel e sai para passear em Noto. Momentos antes, Sandro havia admitido para Claudia que estava frustrado com seu trabalho burocrático na arquitetura e que ansiava por algo mais criativo. Sandro tenta entrar em uma igreja, mas descobre que ela está fechada. Frustrado, ele caminha pela praça e encontra um desenho arquitetônico de detalhes de uma das janelas da igreja. Sandro olha ao redor para ver se o autor está olhando. Então, aproxima-se do desenho enquanto balança suas chaves no ar e, simulando um descuido, derruba

o tinteiro, em um gesto de inveja. O jovem arquiteto tenta tirar satisfações e parte para a briga, mas os dois são separados e Sandro se afasta.

IMAGEM 7 – PERSONAGENS-TESTEMUNHAS: SANDRO



3.6 O FRACASSO COMO ELEMENTO POÉTICO

O fracasso em *A aventura* está presente de diferentes formas: nos relacionamentos amorosos, na recusa em dar respostas sobre o desaparecimento de Anna, na dificuldade de se estabelecer comunicação por meio de palavras. Os relacionamentos amorosos fracassados são um tema recorrente na filmografia de Antonioni. Eles são constantemente retratados como efêmeros e inconstantes ou simplesmente funcionam como fontes de infelicidade e angústia para os personagens. Em *Crimes da alma*, Paola e Guido se relacionam por duas vezes, sempre como amantes, e nem mesmo a morte acidental de seus parceiros oficiais significa que eles tenham caminho livre para ficarem juntos. Em *O grito*, o rompimento com Irma leva Aldo a um período de errância e de relações superficiais com diferentes mulheres. O relacionamento mal resolvido entre Rosetta e Lorenzo, em *As amigas*, é causa das tentativas de suicídio dela. Em *O eclipse*, o filme, além de começar com o término do relacionamento de Vittoria, indica que ela sabe que sua ligação com Piero não irá prosperar.

Em *A aventura* isso não é diferente. A perspectiva do fracasso está presente em todas as relações, seja entre os personagens principais (Anna e Sandro e depois Claudia e Sandro), os secundários (Giulia e Corrado) ou mesmo os figurantes (o casal da farmácia de Troina) – o fracasso é a regra do jogo. Anna está evidentemente confusa, ansiosa e descontente desde a primeira cena em que aparece no filme, quando conversa com seu pai sobre Sandro. Seus sentimentos conflitantes pelo namorado são também tema de conversa com Claudia e com o

próprio Sandro, para quem Anna admite a vontade de ficar sozinha por um tempo indefinido. Os momentos de felicidade conjugal são raros e transitórios.

Giulia e Corrado acrescentam novos elementos para corroborar a visão pessimista de Antonioni sobre o relacionamento amoroso. Se não ficam claras as razões para o descontentamento de Anna com Sandro, as de Giulia sim. A incompatibilidade do casal é evidente e em todas as interações Corrado a destrata, criticando e ridicularizando os comentários dela, que ele julga serem repetitivos e óbvios demais. Giulia fica em silêncio, mas revela seu desconforto por meio de gestos e expressões faciais. Ainda assim, o casal segue junto. Corrado, no entanto, demonstra cortesia e educação com os outros personagens, como quando ele ampara Cláudia, que chora desesperada na chuva ao se dar conta que é provável que Anna tenha morrido. Esse gesto de preocupação e cuidado é impossível com Giulia

Outro elemento importante que retrata essa ideia de fracasso diz respeito à frustração das expectativas construídas em torno do desaparecimento de Anna. Quando ela some, imediatamente todos os personagens se mobilizam em encontrá-la. Eles vasculham a ilha a pé e de barco em busca de indícios e levantam hipóteses sobre o que pode ter acontecido – Anna poderia ter ido embora em um barco sem ser notada ou ter se afogado ou ainda se suicidado? Um grande aparato policial reforça essa tarefa, com barcos e helicópteros, mas esse esforço não resulta em nada concreto. Os outros personagens parecem esquecer da mulher desaparecida quase que imediatamente, ao se perguntarem sobre os próximos passos da viagem. Apenas Cláudia e Sandro continuam seguindo pistas e rumores sobre o paradeiro de Anna. Porém, essa busca vai sendo desidratada à medida que os dois ficam mais envolvidos romanticamente. Para Peter Brunette, esse esquecimento de Anna é o “verdadeiro escândalo” do filme. Remetendo à definição de Pascal Bonitzer, que fala do “desaparecimento do desaparecimento de Anna”, Brunette afirma que esse “desaparecimento duplo cria uma brecha no filme, uma invisibilidade em seu centro, que sugere um outro lugar, um não lugar, que permanece inacessível para sempre para a interpretação e que destrói o sonho de visibilidade total”²¹⁶.

3.7 O USO DA TRILHA SONORA E DOS RUÍDOS

A maneira como está construída a banda sonora de *A aventura* é uma das estratégias de desdramatização do filme. Se considerarmos a primeira parte da filmografia de Antonioni, veremos um uso decrescente de música para intensificar emoções. Embora o realizador não

²¹⁶ BRUNETTE, 1998, p.31 (tradução nossa).

renegue o uso da trilha sonora, ele afirma preferir provocar sensações no espectador pela maneira como suas histórias são contadas visualmente. Antonioni comentou o uso da música e dos ruídos em seus filmes em uma entrevista de 1960.

O uso da música dos filmes, se pensarmos nela no sentido tradicional, não tem mais nenhum direito de existir. Você usa a música para provocar no espectador um certo estado de espírito; eu quero que a própria história faça isso por meio das imagens. É verdade que existem certos, vamos dizer, momentos 'musicais' no desenvolvimento de uma história. Eles são os momentos em que você tem necessidade de se afastar da realidade. Nesses momentos, a música tem o seu lugar. Em outras ocasiões você deve usar ruídos, mesmo que não o faça de um modo realista, mas, ao contrário, como se eles fossem efeitos sonoros – naturalmente, de maneira poética. Em *A aventura*, eu acreditei que era mais apropriado usar ruídos do que música.²¹⁷

Durante todas as sequências em *Lisca Bianca*, a hostilidade do local é ressaltada pelo uso de ruídos amplificados dos elementos naturais que compõem o ambiente da ilha. Os ruídos são também usados para provocar tensão entre os sentidos da audição e da visão tanto nos personagens como nos espectadores. Um dos exemplos desse uso desestabilizador dos ruídos é quando podemos ouvir o barulho de motor de barco, mas a fonte emissora não é mostrada.

Após passarem a noite na ilha, Claudia e Sandro conversam sobre Anna em um tom muito mais amigável do que na noite anterior (ver Imagem 8). A conversa é interrompida pelo ruído de um barco, que eles procuram, mas não conseguem enxergar. Essa busca da fonte emissora do som é reforçada por meio de movimentos de câmera: duas panorâmicas varrem a paisagem, primeiro para a esquerda e depois para a direita. O ruído é o mesmo que foi ouvido no dia anterior, logo após Anna desaparecer. E, como havia ocorrido antes, eles não conseguem ver o barco. Logo após o ruído cessar, o pescador misterioso reaparece e é confrontado violentamente por Sandro. O homem, no entanto, nega que houvesse qualquer embarcação na ilha. Com isso, novamente é colocada em questão a relação entre a percepção sensorial – visão e audição – e a realidade. O barco estava realmente lá? Havia mesmo um ruído?

IMAGEM 8 – SANDRO E CLAUDIA PROCURAM O BARCO



Plano 1a



Plano 1b



Plano 2a

²¹⁷ ANTONIONI. “L’avventura”. In: ANTONIONI, 1996, p.272.



Plano 2b



Plano 2c



Plano 3



Plano 4a



Plano 4b



Plano 4c



Plano 4d



Plano 4d



Plano 4e



Plano 5a



Plano 5b



Plano 6a



Plano 6b



Plano 7a



Plano 7b



Plano 7c



Plano 7d



Plano 7e



Plano 7f

O plano imediatamente posterior (ver Imagem 9) marca a início da sequência que mostra a mudança da maneira como Sandro vê Claudia. Essa mudança do estado emocional de Sandro, indicada pela troca de olhares e pelos gestos dos atores, é reforçada pelo uso de música, que até este momento só havia aparecido nos créditos iniciais e quando Giulia se junta ao grupo nas buscas por Anna na ilha – nesta segunda situação, a música evidencia um desajuste, pois a melodia “divertida” não parece compatível com a gravidade e a tensão do momento. Claudia lava o rosto e se arruma, mas quando ela percebe que está sendo observada por Sandro, tenta se afastar e tropeça. Ela é amparada por Sandro. Constrangida, ela o repele e retira bruscamente sua mão que havia sido segurada por Sandro. Aqui, pela primeira vez, Antonioni chama a atenção para a mão de Claudia, que será protagonista do gesto-clímax do filme na última sequência.

IMAGEM 9 – A MUDANÇA DOS SENTIMENTOS DE SANDRO



Plano 8a



Plano 8b



Plano 8c



Plano 8d



Plano 8e



Plano 9a



Plano 9b



Plano 9c



Plano 9d



Plano 9e



Plano 9f



Plano 9g



Plano 9h



Plano 9i



Plano 10a



Plano 10b



Plano 11



Plano 12a



Plano 12b



Plano 12c



Plano 13a



Plano 13b



Plano 13c



Plano 13d

3.8 PAISAGEM DE SENTIMENTOS

A função expressiva da paisagem nos filmes de Antonioni é uma constante desde o seu primeiro documentário, *Gente do Pó*. Mais do que estabelecer o local onde se passa a narrativa, o cenário, em Antonioni, está profundamente ligado aos sentimentos e ao estado mental dos personagens²¹⁸. Jullier e Marie acrescentam que essa relação com os elementos naturais e a maneira como os personagens são enquadrados “exprimem a realidade dos

²¹⁸ CHATMAN, 1985, p.90.

sentimentos com muito mais autenticidade do que os diálogos e a dramaturgia clássica que eles supõem”²¹⁹. Sitney, na mesma linha, afirma que as paisagens reduzem as figuras humanas mesmo em momentos de dramaticidade e “as distâncias, à medida que separam ou aproximam [os personagens] uns dos outros e da câmera, refletem o relacionamento entre eles tanto com suas palavras e seus gestos”²²⁰. Chatman indica que Antonioni trabalha frequentemente com “justaposições visuais”. “Os planos de fundo nunca são fortuitos: eles fornecem comentários implícitos sobre as ações dos personagens e vice-versa.”²²¹

Em *A aventura*, nas cenas de Lisca Bianca, as pessoas parecem ser engolidas pelas rochas. Os planos são geralmente muito abertos e em alguns deles os personagens, posicionados no fundo do quadro, estão tão pequenos que mal podem ser vistos, o que sugere o sentimento de impotência frente ao desaparecimento de Anna. Essa discrepância entre a proporção da figura humana e a paisagem não ocorre apenas no ambiente natural. No final do filme, quando Claudia corre pelos corredores vazios do hotel, Antonioni replica esses enquadramentos abertos como forma de evidenciar a solidão da personagem (ver Imagem 10).

IMAGEM 10 – OS ENQUADRAMENTOS ABERTOS EM *A AVENTURA*



Essa sensação de instabilidade dos personagens também é sugerida pela maneira como são executados os movimentos de câmera e a circulação dos personagens. É o caso de um plano em Lisca Bianca, durante as buscas por Anna, que começa com as ondas batendo nas rochas (ver Imagem 11). Sandro entra no quadro e, por alguns instantes, de costas para a câmera, observa a força do mar e o vapor de água que se forma após o impacto. Ele vira-se e sai do quadro para a direita. Um movimento da câmera para cima termina no topo das rochas, onde vemos Claudia, bem pequena, procurando pela amiga. Esse tipo de plano ajuda a construir o espaço fílmico da ilha, que está ocupado pelos personagens. Para Domènec Font, “no deserto geográfico de Lisca Bianca, as idas e vindas dos personagens constituem uma vã atividade que

²¹⁹ JULLIER e MARIE, 2009, p.167.

²²⁰ SITNEY, 2013, p.131.

²²¹ CHATMAN, 1985, p.68.

combina com o vazio insensível que o desaparecimento, real e inexplicável de Anna produziu”²²².

IMAGEM 11 – SANDRO E CLAUDIA PROCURAM POR ANNA



Plano 1a



Plano 1b



Plano 1c



Plano 1d



Plano 1e



Plano 1f



Plano 1g

O vazio também é explorado quando Cláudia e Sandro, seguindo as orientações do casal de donos da farmácia onde supostamente Anna esteve, chegam a uma localidade que eles acreditam ser a cidade de Noto. Eles ficam em dúvida se aquele realmente seria o local indicado e decidem procurar por alguém para perguntar. Eles batem nas portas e nas janelas, mas ninguém responde; há apenas eco. Sandro afasta-se e, ao ver o que parece ser outra cidade a distância, pergunta a Cláudia se não seria aquele o local que procuram. “Não é uma cidade, é um cemitério. Meu Deus, como é triste. Vamos embora”, responde ela. É nessas cenas que muitos críticos apontaram o diálogo de Antonioni com pinturas metafísicas de De Chirico (ver Imagem 13). Visualmente, há semelhanças na arquitetura dos prédios com arcos nas fachadas, nos enquadramentos usados e na proporcionalidade entre a figura humana e as construções. Para Sitney, além do destaque para o vazio, ambos possuem o que ele chama de “*air de pressentiment*”. Para o autor, no entanto, o último plano desta sequência é uma exceção. O carro está no fundo, emoldurado por construções no primeiro plano da imagem. Assim que os

²²² FONT, 2003, p.139.

atores entram no quadro, a câmera inicia um lento movimento em direção ao veículo (plano 1a a 1e). O carro arranca e sai pelo fundo do plano, mas a câmera continua movendo-se para a frente, para o vazio. Sitney afirma que esse procedimento remete a um filme de suspense ou de terror e que, além disso, o movimento de câmera insinua que os personagens estão sendo observados por alguém, possivelmente Anna. Chatman também vê uma evocação a De Chirico nessas cenas, mas adverte para uma diferença importante entre as duas. Para o autor, “as pinturas sugerem que a cidade foi alguma vez ocupada, que as pessoas foram embora e podem, talvez, retornar. Em *A aventura*, no entanto, a cidade parece nunca ter sido habitada”²²³.

Se até este momento a paisagem ressalta a sensação de vazio, a imagem imediatamente posterior é sua completa oposição. Um corte seco nos leva a um plano próximo de Claudia e Sandro beijando-se (ver Imagem 12, plano 2). O silêncio é quebrado pelo som do riso de Claudia, que parece estar genuinamente feliz. O conjunto entre o enquadramento, os gestos dos atores e os ruídos exprime o transbordamento dos sentimentos de Claudia, que até então ela buscava racionalizar e reprimir. “Meu amor. Meu, meu, meu, meu”, ela suspira, mas Sandro nada diz. A sequência de planos próximos do casal é interrompida por uma imagem da paisagem sendo cortada pelo deslocamento de um trem. Há um elemento neste plano que funciona como uma metáfora para a explosão de sentimentos: o vulcão, que aparece em outros planos que mostram Claudia e Sandro juntos, inclusive na última imagem do filme (falaremos sobre as repetições de enquadramentos e de elementos dentro dos planos de *A aventura* no próximo item deste capítulo). O plano seguinte mostra novamente Claudia e Sandro deitados na grama, mas eles não estão próximos da câmera como nos planos anteriores. Para Sitney, há uma grande ruptura quando o trem aparece, pois, além de ser repentino, ele move-se na direção contrária à do plano anterior. O autor também aponta que essa paisagem com um trem é uma referência a De Chirico, que frequentemente usava esse elemento em suas pinturas.

IMAGEM 12 – RUPTURA ENTRE O VAZIO DA CIDADE DESERTA E A EXPLOSÃO DE SENTIMENTOS ENTRE CLAUDIA E SANDRO



Plano 1a



Plano 1b



Plano 1c

²²³ CHATMAN, 1985, p.102.



Plano 1d



Plano 1e



Plano 2a



Plano 2b



Plano 2c



Plano 2d



Plano 2e



Plano 2f



Plano 2g



Plano 3a



Plano 3b



Plano 4a



Plano 4b



Plano 4c



Plano 5



Plano 6a



Plano 6b



Plano 7a



Plano 7b



Plano 8



Plano 9a



Plano 9b



Plano 10a



Plano 10b



Plano 10c



Plano 11a



Plano 11b



Plano 11c



Plano 11d



Plano 11e

IMAGEM 13 – EXEMPLOS DE PINTURAS DE DE CHIRICO



Melancholia, 1940



L'énigme de la journée,
1914



La mélancolie d'une belle
journée, 1913

3.9 O DUPLO: TROCAS DE PAPÉIS E REPETIÇÕES

Em *A aventura*, é comum que gestos, imagens, objeto ou situações pareçam gratuitos em um primeiro momento, mas ganhem novo sentido em cenas posteriores. Para Sitney, o filme apresenta uma “intricada textura de discursos e gestos espelhados interligando partes do filme”²²⁴. Para o autor, esse procedimento pode tanto esclarecer como inverter o que foi mostrado em um momento anterior. A ideia de “duplo” está presente em *A aventura* tanto por meio da narrativa, que é o caso da troca de papéis entre Anna e Claudia no relacionamento

²²⁴ SITNEY, 2013, p.131.

afetivo com Sandro, como por meio da forma do filme, que é a repetição de enquadramentos em uma indicação de estrutura circular do filme.

Indícios de uma futura troca de papéis entre as duas mulheres são prenunciados na sequência após o incidente com o falso tubarão. Após saírem do mar, Claudia ampara a amiga, que ri sem motivo aparente. Enquanto tiram a roupa de banho, Anna pede para Claudia escolher entre duas roupas. Ela aponta uma delas e Anna pede para que a amiga a experimente. Anna, então, oferece a peça como um presente, mas Claudia recusa. Em seguida, sem ser vista, Anna coloca a roupa na bolsa da amiga. Claudia encontrará essa camisa após acordar em Lisca Bianca no dia seguinte, com a amiga já desaparecida. Após perceber que suas roupas ainda estão molhadas, Claudia procura por algo na bolsa e encontra a peça que Anna havia escondido. Quando veste a roupa de Anna, Claudia assume simbolicamente o papel da amiga: ela se torna a nova protagonista do filme e passará a ocupar o lugar de Anna, inclusive no relacionamento com Sandro.

O tema da troca de identidade volta a ser explorado em uma sequência entre Claudia e Patrizia, quando elas se arrumam para sair e experimentam perucas diferentes (ver Imagem 14). Claudia usa uma peruca preta curta, parecido com o cabelo de Patrizia e o de Anna; já Patrizia experimenta uma peruca loira, que lembra o cabelo de Claudia. Há um jogo com espelhos e reflexos, o que causa confusão visual – parece que o espectador está vendo diretamente a personagem, mas em seguida revela-se que é apenas a sua imagem do espelho. Esse quebra-cabeças é desmontado com a movimentação dos atores em cena e com o movimento de câmera. Patrizia comenta para Claudia: “Sempre uma outra pessoa”. Há aqui também um paralelo com *A noite*. Nas cenas da festa, clímax do filme, Lidia (Jeanne Moreau) e Valentina (Monica Vitti) estão caracterizadas da mesma maneira que Claudia de peruca em *A aventura*. Lidia e Valentina se duplicam e em alguns momentos, quando estão uma diante da outra, parece que há apenas uma mulher em frente ao espelho. É que Valentina criará um triângulo amoroso ao se envolver com Giovanni, marido de Lidia, durante a festa.

IMAGEM 14 – CLAUDIA E PATRIZIA E O JOGO VISUAL COM ESPELHOS



Plano 1a

Plano 1b

Plano 1c



Plano 1d



Plano 1e



Plano 1f



Plano 1g



Plano 1h



Plano 2a



Plano 2b



Plano 2c



Plano 2d



Plano 2e



Plano 2f



Plano 2g



Monica Vitti como Vittoria,
em *A noite*



Jeanne Moreau como Lidia,
em *A noite*



Vittoria e Lidia conversam,
em *A noite*

O uso de espelhos é uma marca de estilo de Antonioni e está presente em todos os seus filmes (ver Imagem 15). Mais do que fortuitos e decorativos, os espelhos são meticulosamente colocados em cena. Eles podem ser usados tanto de um modo objetivo, para trazer complexidade ao enquadramento ou simplesmente revelar um outro ângulo dos personagens impossível de ser visto diretamente pela câmera, como quando os personagens estão de costas para a câmera e o espelho permite que o rosto ou os olhos dos atores fiquem visíveis no espelho, como de um modo subjetivo, sugerindo um momento de introspecção do personagem que se vê refletido e questiona sua identidade.

IMAGEM 15 – OS ESPELHOS NOS FILMES DE ANTONIONI



Crimes da Alma



A dama sem camélias



As amigas



O grito



A aventura



O eclipse

Outra maneira de expressar o duplo se dá pela repetição de enquadramentos e de situações em momentos diferentes do filme (ver Imagem 16). Porém, há um paradoxo nessa revisitação, pois essas semelhanças visuais são usadas para reforçar as profundas modificações nas motivações e nos sentimentos dos personagens. Um exemplo é a maneira como o início do relacionamento de Claudia e Sandro é retratado. Quando os dois se tornam um casal, há uma ruptura brusca no andamento do filme. Um corte seco separa a cidade fantasma onde eles procuravam por Anna do plano próximo de Claudia e Sandro trocando carícias, causando estranhamento no espectador. Há praticamente uma repetição dos enquadramentos usados quando Anna e Sandro se encontram no apartamento dele: o casal é filmado em planos próximos, com um deles de costas para a câmera e em alguns momentos com o rosto saindo do quadro. Apesar das semelhanças visuais nas duas sequências, o estado emocional das mulheres é completamente diferente. Anna está entediada, distante, e não há sintonia entre eles. Com

Claudia, há felicidade, êxtase e reciprocidade – ainda que todos esses sentimentos sejam passageiros. A mão de Claudia que encosta na cabeça de Sandro é um gesto que também será repetido e ressignificado na última sequência do filme. Para Brunette, a repetição de enquadramentos é o que faz com que os espectadores tenham a impressão de “estar assistindo a um drama das formas tanto como um drama das pessoas”²²⁵.

Outro exemplo é a sequência que mostra a inversão do polo de interesse entre Claudia e Sandro. Claudia, no quarto do hotel, dança e canta para Sandro enquanto se veste. Ele está ausente e indiferente às brincadeiras e às demonstrações de afeto de Claudia, o que contrasta com seu comportamento em relação a ela até então. Como uma rima visual com o primeiro contato íntimo entre os dois, quando Sandro a beija dentro do iate em Lisca Bianca, Claudia, em gesto análogo, bloqueia a passagem da porta do quarto e o impede de sair sozinho. Sandro recua e Claudia pede que ele diga que a ama. "Você sabe. Por que eu deveria lhe falar?", diz Sandro, esquivando-se e evidenciando mais uma vez a recusa das palavras.

A rima visual está presente também quando Claudia, após ter passado a noite acordada no hotel esperando Sandro retornar da festa, vai à janela e observa o sol nascer. O enquadramento é muito semelhante a quando ela, após acordar em Lisca Bianca, abre a janela para uma outra aurora. Em ambos, Claudia está emoldurada pela janela. O nascer do sol, nas duas cenas, funciona como uma metáfora para uma situação nova que está por vir. No primeiro, o nascer do sol prenuncia o nascimento do relacionamento entre Claudia e Sandro; no segundo, a descoberta da traição de Sandro.

A duplicação de situações também está presente na cena em que Claudia, do lado de fora do hotel onde possivelmente Anna está, deixa que Sandro entre sozinho para não tornar mais difícil o reencontro entre os dois. Enquanto espera na rua, Claudia começa a ser cercada por vários homens, em uma situação semelhante à ocorrida nas ruas de Messina com Gloria Perkins. Porém, o efeito é o oposto, pois Claudia se sente acuada, vê nesse olhar masculino a personificação de sua culpa e vergonha pelo relacionamento com Sandro e tenta fugir. Já Gloria deseja a atenção dos homens e usa isso como uma estratégia para ser notada – e será por Sandro, no final do filme, ainda que neste momento ele aja com indiferença aos encantos dela.

²²⁵ BRUNETTE, 1998, p.43.

IMAGEM 16 – AS REPETIÇÕES EM *A AVENTURA*



Para analisar *A aventura* é preciso mergulhar na superfície do visível. A construção fílmica de Antonioni está baseada em uma complexa textura de elementos ora fugidios e oblíquos, ora evidentes e simples, em detalhes que podem escapar do olhar desatento. Os pontos elencados para análise não são elementos com fronteiras fixas e muitas vezes eles se misturam. O primeiro ponto, das estratégias de desdramatização, é uma espécie de núcleo ao redor do qual todos os outros aspectos estudados orbitam. A encenação, a ambiguidade, o fracasso das expectativas, o som, as repetições e a expressividade da paisagem são elementos usados para quebrar a ilusão de transparência e trazer para o espectador a consciência de estar diante de um filme. Os espectadores de *A aventura* que se deixam levar pela beleza das imagens correm o risco de se tornarem, assim como os personagens do filme, testemunhas completamente absorvidas por aquilo que está diante de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou examinar os elementos que constituem o estilo de Michelangelo Antonioni em *A aventura* e com isso contribuir para os estudos acerca da obra do realizador. A vontade de escapar dos mecanismos de um modo convencional de fazer cinema fizeram com que Antonioni buscasse uma maneira própria de se expressar. A originalidade desse estilo está na maneira como, ciente das técnicas consagradas de cinematografia e de narração, o realizador se propôs a manipulá-las e a reconstruí-las em favor de sua própria poética. Neste trabalho, o conceito de estilo foi compreendido como o resultado imediato do conjunto de escolhas consistentes de um diretor sobre o uso dos elementos e das técnicas que constituem o filme, sejam eles no âmbito formal como no narrativo.

Como vimos, o efeito obtido em *A aventura* é resultado direto de um longo trabalho de experimentação que estava em curso desde os primeiros documentários dirigidos por Antonioni, ainda na década de 1940. O realizador mostrou-se consciente desse processo de construção quando, em uma entrevista publicada em 1959, ao ser perguntado se concordava com colocações de críticos que apontavam em seus filmes uma busca “incessante e contínua” por estilo, afirmou que eles estavam corretos e que, de fato, sentia a necessidade de encontrar, em cada nova obra, “uma linguagem que tivesse sua própria originalidade”²²⁶.

A análise fílmica neste trabalho teve como ponto de partida a reflexão a respeito da estrutura da obra a partir dos diferentes significados de *aventura*. Em seguida, identificamos um conjunto de técnicas e temáticas proeminentes, que foram confrontadas com elementos levantados em pesquisa de autores como Sitney, Chatman, Brunette e Font. Foram eles: as diferentes estratégias de desdramatização; o modo como a paisagem é usada para expressar os sentimentos ou o estado mental dos personagens; o uso de repetições de enquadramentos e situações para marcar a estrutura circular do filme; as ambiguidades entre gestos e palavras; o fracasso como elemento poético e a relação entre o olhar e o modo como os personagens assumem o papel de testemunhas em situações ao longo do filme.

Dois desses elementos merecem destaque por serem frequentemente citados como as contribuições mais significativas de Antonioni. O primeiro é a desdramatização, que está diretamente ligada à ideia de contestação dos preceitos de transparência, realismo e continuidade do cinema – talvez seja a característica que melhor represente a intenção do realizador de se libertar das convenções. O segundo elemento é a função da paisagem em *A*

²²⁶ ANTONIONI. “Actors and paradoxes”. In: ANTONIONI, 1996, p.18.

avventura, que, mais do que mero plano de fundo onde se passa a história, transformou-se na expressão do estado mental e dos sentimentos dos personagens. Para Jullier e Marie, o modo como o personagem é enquadrado em relação à paisagem expressa suas emoções com mais autenticidade do que seria possível por meio do diálogo.

Apesar de o objetivo principal deste trabalho ter sido a análise intrínseca de *A avventura*, ele também levou em conta que o “filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição. Ainda é preciso ser capaz de descobrir as figuras de conteúdo ou de expressão que permitem definir o papel e o lugar da obra nesse movimento ou nessa tradição”²²⁷. Por esse motivo buscamos evidenciar que, ainda que de maneira diametralmente oposta, o contexto social, econômico e político da Itália funcionou como catalisador para transformações importantes no cinema em dois momentos importantes para a trajetória de Antonioni: o surgimento do neorrealismo, momento ligado à formação intelectual do realizador e às primeiras experiências como documentarista, e o período de intensa renovação dos novos cinemas dos anos 1960, do qual *A avventura* foi um dos representantes. Ainda que os primeiros filmes dirigidos por Antonioni apresentem pontos de contato temáticos e estéticos com os neorrealistas, as características que permaneceram em sua obra derivam de questões que haviam sido trabalhadas por Rossellini, como o modo de filmar situações, objetos e pessoas sem que eles possuíssem um propósito para o desenvolvimento da trama e de encontrar força em pequenos gestos dos atores.

Analisar um filme é certamente uma tarefa interminável e há sempre algo que escapa mesmo dentro de uma mesma abordagem analítica. Dentro dos tópicos propostos neste trabalho há diversos elementos que poderiam ser verticalizados. É o caso, por exemplo, da questão da ambiguidade entre gestos e palavras, que poderiam ser analisados no nível da enunciação ou do ato de fala; ou ainda dos gestos, que poderiam ser examinados a partir da semiótica; ou ainda dos personagens, que poderiam ser estudados por meio de uma abordagem psicanalítica ou dos estudos de gênero.

Hoje, quase 60 anos após o lançamento de *A avventura*, podemos afirmar que os elementos de estilo que fizeram com que o filme fosse recebido com frieza em um primeiro momento foram os mesmos que o transformaram em referência para cineastas e espectadores de todo o mundo e o mantiveram como uma obra instigante até os dias atuais. A potência de *A avventura* está justamente na maneira como ele propõe desafios – ao nosso olhar, à nossa

²²⁷ VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.22.

atenção, às nossas emoções – mais do que em como oferece respostas. É o filme como experiência, que se desdobra e se modifica a cada visão.

FONTES

Filmes

A AVENTURA. L'avventura. Direção de Michelangelo Antonioni. Cino del Duca/ Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.)/ Lyre. Itália/França, 1960. Preto e branco. 142 minutos.

A NOITE. La notte. Direção de Michelangelo Antonioni. Nepi Film/Sofitedip/Silver Films. Itália/França, 1961. Preto e branco. 122 minutos.

AS AMIGAS. Le amiche. Direção de Michelangelo Antonioni. Trionfalcine. Itália, 1955. Preto e branco. 104 minutos.

BLOW UP – DEPOIS DAQUELE BEIJO. Blow up. Direção de Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Reino Unido/Itália/Estados Unidos, 1966. Cor. 111 minutos.

CHINA. Chung Kuo – Cina. Direção de Michelangelo Antonioni. RAI Radiotelevisione Italiana. Itália, 1972. Cor. 135 minutos.

GENTE DO PÓ. Gente del Po. Direção de Michelangelo Antonioni. Artisti Associati/I.C.E.T. Itália, 1947. Preto e branco. 11 minutos.

IDENTIFICAÇÃO DE UMA MULHER. Identificazione di una donna. Direção de Michelangelo Antonioni. Iterfilm/Gaumont/Rai 2. Itália/França, 1982. Cor. 130 minutos.

N.U. Direção de Michelangelo Antonioni. Lux Film. Itália, 1948. Preto e branco. 11 minutos.

PROFISSÃO: REPÓRTER. Professione: reporter. Direção de Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Compagnia Cinematografica Champion/Les Films Concordia/CIPI Cinematografica S.A. Itália/Espanha/França, 1975. Cor. 126 minutos.

O DESERTO VERMELHO. Il deserto rosso. Direção de Michelangelo Antonioni. Film Duemila/Federiz/Francoriz Production. Itália/França, 1964. Cor. 117 minutos.

O ECLIPSE. L'eclisse. Direção de Michelangelo Antonioni. Cineriz/Interopa Film/Paris Film. Itália/França, 1963. Preto e branco. 126 minutos.

O GRITO. Il grido. Direção de Michelangelo Antonioni. SpA Cinematografica/Robert Alexander Productions. Itália/Estados Unidos, 1957. Preto e branco. 116 minutos.

O MISTÉRIO DE OBERWALD. Il mistero di Oberwald. Direção de Michelangelo Antonioni. RAI Radiotelevisione Italiana/Polytel International Film. Itália/Alemanha ocidental, 1980. Cor. 129 minutos.

OS VENCIDOS. I vinti. Direção de Michelangelo Antonioni. Film Costellazione Produzione. Itália/França, 1953. Preto e branco. 113 minutos.

YOUNGBLOOD, Gene. [Faixa de áudio com comentários no Blu-ray]. In: A AVENTURA. L'Avventura. Direção de Michelangelo Antonioni. Criterion, 2016. Cino del Duca/ Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.)/ Lyre. Itália/França, 1960. 142 minutos.

Pinturas

DE CHIRICO, Giorgio. **Melancholia**. 1940 (datada 1916). Acervo do Museu The Menil Collection. Disponível em <<https://www.menil.org/collection/objects/4810-melancholia>>.

DE CHIRICO, Giorgio. **L'énigme d'une journée**, 1914. Acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em <<http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=it/>>.

DE CHIRICO, Giorgio. **La mélancolie d'une belle journée**, 1913. Acervo do Museu Real de Belas Artes de Bruxelas. Disponível em <<http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=it/>>.

Escritas

ANTONIONI, Michelangelo. Per un film sul fiume Po. **Cinema: Quindicinale di divulgazione cinematografica**. Ano IV, Volume 1, Fascículo 68, 25 de abril de 1939, XVII. Disponível em: http://www.fondazionecsc.it/UploadDocs/1688_CN_1939_68.pdf.

ANTONIONI, Michelangelo. **The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema**. Editado por CARLO, Carli di e TINAZZO, Giorgio. Nova Iorque: Marsilio Publishers, 1996.

BIANCO E NERO. La critica straniera di fronte a L'avventura. **Revista Bianco e Nero**, Roma, número 2-3, fevereiro-março, 1961.

DONIOL VALZROZE, Jacques. Le facteur rhésus et le nouveau cinema. **Revista Cahiers du cinéma**, número 113, novembro, 1960.

KUHN, Dione. Festival de Gramado homenageia Antonioni. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 de agosto de 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/08/brasil/13.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

LAURA, Ernesto G. Cannes'60: crisi dei valori umani. **Revista Bianco e Nero**, Roma, número 5-6, maio-junho, 1960.

REFERÊNCIAS

Livros

APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Voa!, 2017.

ARISTARCO, Guido. **Los gritos y los susuros**. Diez Lecturas criticas de películas. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. In: **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.31, n.2, p.139-163, jul-dez 2008. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/173/166>>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

- AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008a.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008b.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2008c.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2ª edição, 2006.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Análise do filme**. 1ª edição. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BARROW, Sara, HAENNI, Sabine e WHITE, John. **The Ruthledge Encyclopedia of Films**. Nova Iorque: Ruthledge, 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BONDANELLA, Peter. **A History of Italian cinema**. The Continuum International Publishing Group, 2009.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp e São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOSCHI, Alberto e DI CHIARA, Francesco. **Michelangelo Antonioni**. Prospettive, culture, politiche, spazi. Milão: Il Castoro, 2015.
- BRUNETTA, Gian Piero. **Guida alla storia del cinema italiano – 1905-2003**. E-book. Roma: Einaudi, 2014.
- BRUNETTE, Peter. **The films of Michelangelo Antonioni**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. **Antonioni, or the surface of the world**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- CHATMAN, Seymour B. e DUNCAN, Paul. **Michelangelo Antonioni: A investigação**. Lisboa: Taschen, 2004.
- FONT, Domènec. **Michelangelo Antonioni**. Barcelona: Editora Cátedra, 2003.
- GINSBORG, Paul. **A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988**. E-book. London: Penguin Books, 1990.

HILLIER, Jim (org.). **Cahiers du cinéma**. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009,

MELO E SOUZA, Gilda. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NEVES, David E. **Telégrafo visual**. São Paulo: Editora 34, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull’arte**. 3ª edição. Milão: Mondadori, 2008.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SITNEY, Paul Adams. **The vital crisis in italian cinema**. Oxford: Oxford University Press; 2013.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. Nova Iorque: Picador, 1966.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORLIN, Pierre. **Italian National Cinema: 1896-1996**. Londres: Routledge, 1996.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994. 7ª edição, 2011.

Teses e dissertações

AGUILERA VIRUEZ FRANKLIN DE MATOS, Yanet. **A crônica visual de Michelangelo Antonioni**. 238 páginas. Tese. Doutorado em Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

KASTRUP SCHLAEPFER, Iára. **Cortázar e Antonioni: Encontro sob um olhar**. 132 páginas. Dissertação. Mestrado em Literatura Hispano-Americana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

MELENDO CRUZ, Ana. **Antonioni: un compromiso ético y estético**. De Crónica de un amor (1950) a El desierto rojo (1964). 2006. 524 páginas. Tese. Doutorado. Departamento de História da Arte, Arqueologia e Música. Universidade de Córdoba. Córdoba, 2006.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos G. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. 398 páginas. Tese. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Websites

ASSOCIAZIONE MICHELANGELO ANTONIONI.

<<http://www.michelangeloantonioni.info/home/>>.

FONDAZIONE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA.

<<http://www.fondazioneesc.it/>>.

FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO. <<http://www.fondazionedechirico.org/>>.

INTERNET MOVIE DATABASE. <<http://www.imdb.com/>>.

TRECCANI. <<http://www.treccani.it/vocabolario/avventura/>>.

VOCABULÁRIO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA.

<<http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario/>>.