
Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

AVENTURA ANTONIONI

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO
Adriano Aprà

1ª EDIÇÃO
RIO DE JANEIRO

VOAI, 2017

AVENTURA ANTONIONI

CCBB SÃO PAULO

26 de abril a 22 maio de 2017

CCBB RIO DE JANEIRO

26 de abril a 22 de maio de 2017

CCBB BRASÍLIA

3 a 29 de maio de 2017

SESC SÃO PAULO

11 a 17 de maio de 2017

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)

A923

Aventura Antonioni/
Organização idealização de Adriano Aprá.
- Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil;
Ministério da Cultura; Voal, 2017.
720 p. : il. : color ; 22 cm.

Inclui bibliografia, filmografia, ficha técnica e
sinopse dos filmes apresentados.
Vários autores.

ISBN 978-85-67153-02-5

1. Cineastas 2. Antonioni, Michelangelo
3. Cinema - História - Crítica 4. Cinema - Itália
5. Mostra - Rio de Janeiro I. Aprá, Adriano II. Título

CDU 791 FIAF F81antonioni
CDD 791.4302

**ANTONIONI E A MÁQUINA
CINEMA
("A DAMA SEM
CAMÉLIAS" E OUTROS)**

Elena Dagrada

Sabe-se como a desventura interpretativa de *A dama sem camélias* (*La signora senza camélie*, 1953) abriu espaço para o emergir das mais variadas leituras que, com exceção de alguns casos isolados, uniram-se sob o sinal negativo da incompreensão ou do enfado. Incompreensão, das mais variadas, de natureza do conteúdo, que se manifesta através de acusações precisas em relação às supostas cessões do filme ao registro do melodrama, obviamente entendido em sua acepção correntemente negativa, e enfado provocado normalmente pela natureza talvez muito explícita de um determinado discurso "ideológico" que se acreditou estar na base do filme; discurso, aliás, não necessariamente compreendido em seu correto valor.

Mas, talvez, a respeito de *A dama sem camélias*, em vez de se falar de desventura interpretativa¹ seria melhor falar de uso – ou de abuso – do texto. Este último contrapõe-se a uma efetiva interpretação justamente porque prescinde da necessidade de efetuar uma verificação textual direta, da necessidade de uma legitimação própria. De fato, mesmo não querendo entrar aqui no mérito de críticas específicas, cada uma das quais poderia naturalmente resultar legítima na medida em que se revelasse textualmente verificável, em uma visão mais atenta parece-nos que querer colocar o filme na categoria do melodrama seja uma operação que pertence claramente mais ao primeiro que à segunda; que do mesmo modo de *Werther*, *romanzo antiwertheriano* segundo Mittner², através de uma determinada estratégia da encenação, *A dama sem camélias* inverte programaticamente as marcas daquele gênero, muito nobre, aliás, ao qual gostariam de que ele pertencesse.

Estratégia da encenação que organiza material figurativo e sonoro, escolhas estilísticas e estruturação do enredo em torno do próprio cinema, "máquina" zolkovskijamente a ser entendida tanto em sentido literal, cibernético – um "transformador" de tipo especial,

Publicado originalmente em Giorgio Tinazzi (ed.), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II, Parma: Pratiche, 1985, pp. 121-128. Tradução de Aline Leal

1. Nota no final do texto

2. Cf. Ladislao Mittner, *Il "Werther", romanzo antiwertheriano*, in *Letteratura tedesca del Novecento*, Turim, Einaudi, 1960.

3. A.K. Zolkovskij, *Deus ex machina*, in AA.VV., *Semiotica della letteratura in URSS*, Milão, Bompiani, 1969, p.71.

4. Cf. Guido Fink, *Una politica degli autori negli anni cinquanta. Ovvero, come truccare della merce rubata*, in *Il cinema italiano degli anni 50*, curador Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1979.

5. Nota no final do texto

que produz uma mudança no herói, no personagem – quanto em sentido metafórico, quer dizer metalinguístico, de encarnação, “despida do procedimento artístico”³.

Mas se a dimensão metalinguística parece ser a figura estilística do cinema italiano dos anos 1950, o modo como autores diferentes entre eles se aproximam, enfrentando questões e atmosferas de “cinema no cinema”, não é com certeza uniformizável. Foi dito⁴ que o que distingue a abordagem de um Antonioni em *A dama sem camélias* de uma sutilmente irônica de um Fellini em *O abismo de um sonho* (*Lo sceicco bianco*, 1952), ou de uma mais trágica de um Visconti em *Bellissima* (*Bellissima*, 1951), é a emersão de um determinado comportamento de lucidez crítica. Lucidez crítica com a qual, acrescentaríamos então, não somente é analisada a realidade de certo cinema italiano de menor qualidade, mas bem mais profundamente a “máquina cinema” e suas insondáveis reviravoltas na forma das transformações e dos efeitos produzidos em uma consciência humana, aquela sobre a qual o filme nos conta a história.

É esta lucidez – os procedimentos formais através dos quais se explicita – que faz do filme, apesar dos mais imediatos erros de conteúdo e diferentemente de um *Bellissima*, por exemplo, que como todo melodrama organiza o próprio discurso sobre o cinema apostando explicitamente nos sentimentos, não um melodrama, então, mas o que chamaríamos de um *metadrama*, drama metalinguístico que põe em cena a ausência dos sentimentos, ou melhor, a impossível autenticidade deles, sua artificialidade em um mundo que é o de certo cinema que se configura como reino do falso e do vazio, que falsifica e esvazia qualquer um que venha a fazer parte dele⁵.

Organizando a própria história em torno da parábola de uma consciência humana, *A dama sem camélias* não se limita, assim, a nos comunicar, com a lucidez crítica de que se falou, que o mundo de certo cinema é artificial, falso e vazio, mas, sobretudo, evidencia, com uma lucidez em certo sentido ainda mais implacável, que qualquer um que não possua durezas cínicas ou defesas e seja jogado para dentro dele assumirá necessariamente e irrevogavelmente suas características, reencontrando-se esvaziado – alienado – da própria dimensão humana mais íntima e profunda. Já aqui existe, portanto, um determinado sinal desta alienação – termo abusado e, portanto, desagradável, que não usaríamos se não nos parecesse importante

usá-lo para falar de um filme do qual não se fez menção a não ser raramente e no qual, no entanto, nem mais e nem menos do que no resto da obra antonioniana, encontra lugar adequadamente, de maneira até mesmo programática – um determinado sinal desta alienação, dizia-se, que, oposta aqui a toda forma de sã, concreta, pragmática autenticidade, caracterizará de maneira cada vez mais explícita os futuros personagens antonionianos, dos quais Clara faz legitimamente parte. Clara através da máquina cinema. A máquina cinema, neste filme, configura-se, então, como contendo, em poucas palavras, o núcleo temático em torno do qual vão se desenvolver e se articular as tentativas sucessivas do autor.

De valência apenas aparentemente diferente daquela que aparecerá em *Blow-up – Depois daquele beijo*, em que, através de um determinado discurso sobre a imagem, tanto fotográfica quanto filmica e, de qualquer modo, mecanicamente reproduzida, a máquina cinema vai se configurar como um momento-pretexto a partir do qual refletir sobre a sutil ambiguidade que caracteriza a relação entre imagem e realidade, entre parecer e ser, entre verdadeiro e falso e, portanto, como uma espécie de ponto de chegada de que se há aqui, porém, (como já nas fotografias de *Crimes da alma* [Cronaca di un amore, 1950]) as condições para a partida. Em *A dama sem camélias* ela se torna, na forma de sua manifestação mais imediata que é a imagem filmica, o próprio espelho de uma alienação tão mais aguda e profunda quanto mais consciência se tem da absoluta e paradoxal ilusão de autenticidade que esta produz.

Ilusão de autenticidade da qual Clara é a primeira a sentir o profundo desconforto e sobre qual o texto volta com decisiva insistência exemplificando-a tanto nos diálogos – com frequência até mesmo irritantemente didáticos – quanto no sintomático comportamento da protagonista. Realmente, Clara, se por um lado quase chega a gritar, angustiada, seu medo de ver-se na tela, medo que deriva diretamente de sua incapacidade de reconhecer-se naquilo que parece tão verdadeiro, mas que ela sabe que é tão falso, por outro lado comunica este medo imperceptivelmente, e de modo muito mais convincente e significativo, manifestando um constante, profundo desconforto em confrontar-se com a própria imagem projetada na tela. Pensemos especialmente na sequência de abertura em que Clara, que deseja e ao mesmo tempo teme entrar no cinema Fiamma em que projetam

Addio signora, entra rapidamente na sala em um momento de repentina coragem, para depois logo fugir assustada com a própria imagem refletida como também da, igualmente temível para ela, eventualidade de ser reconhecida e, portanto, identificada pelo público com aquele reflexo fictício. Ou quando, fora do cinema, pouco antes de entrar, vemos que ela se esconde atrás de um *outdoor* publicitário para impedir que eventuais passantes possam reconhecê-la e confundi-la com aquela imagem de atriz com a qual ela não consegue uniformizar-se. E, também, quando inesperadamente não entra no cinema Romolo ao qual, porém, tinha ido de propósito; quando sai antes do final da projeção de *Joana D'Arc* na Sala Grande do Lido de Veneza; não vai nem mesmo a Milão para assistir à estreia de *La donna senza destino*.

Marcas do enredo, insistentes e precisas, que correspondem no plano das escolhas estilísticas um igualmente insistente e preciso sublinhamento do caráter artificial e falso que corresponde, por sua vez, às assim chamadas situações reais. A inquietante ilusão de autenticidade que pertence à cena cinematográfica, de fato em *A dama sem camélias* segue implacável um senso de artificialidade que trinca constantemente a suposta autenticidade da cena real. Artificialidade expressamente produzida pelo aparato formal do filme em seu conjunto que, com lúcido e frio distanciamento, dá a todo o material narrativo tratado um inequívoco espessor conotativo.

Lúcido e frio distanciamento que se desenvolve, sobretudo, através de uma determinada estratégia dos movimentos de câmera. Lá onde estes, de fato, em muitos outros cinemas sobre o cinema, especialmente americano – e pensamos em exemplos como Cukor, Wilder, Aldrich – circundam como em um abraço o corpo do ator, acompanhando-o com participação em um implícito ato de amor, tornam-se, em *A dama sem camélias*, pelo contrário, quanto mais frios, geométricos e distantes possam ser concebidos. Funcional somente nos movimentos dos personagens no espaço, a câmera nunca se abandona a movimentos quentes e envolventes, nunca suspende a implacável frieza que lhe é própria para envolver com participante comoção o corpo da Manni, nem mesmo naquelas sequências de algum modo desoladoras e que poderiam muito bem se tornar comoventes. Nelas, como durante todo o filme, a câmera obedece, impassível, às leis do essencial, sem nunca desequilibrar-se nem sugerir

ou estimular comoção, quase como querendo deixar à discrição do espectador a escolha de participar também emotivamente do que está vendo na tela.

Artificialidade e falsificação, no entanto, que são por sua vez encontradas, sobretudo, em um uso especialmente emblemático do espaço cênico. Nunca casual nem neutro, com exceção de algumas breves cenas de conexão narrativa – e neste sentido o quarto mobiliado de Renata equivale aos breves pedaços de ruas romanas – o espaço em *A dama sem camélias* é o elemento que, talvez, com mais continuidade do que qualquer outro, toma para si a tarefa ora de sugerir implicitamente, ora de representar explicitamente, uma atmosfera de artificialidade e mistificação.

Organizado sempre para evidenciar a própria dimensão metalinguística, ele é constantemente exibido como *set* cinematográfico, efetivo ou em potencial: efetivo no caso dos estúdios de *Cinecittà*, assim como no caso do elegante palácio Lotta, adaptado a *set* e invadido por poucas luminárias e carrinhos; em potencial no caso da mansão que Gianni manda construir para Clara e que se articula em ambientes amplos e provisórios, em perene organização como em um estúdio de gravação, assim como no caso do quarto de hotel em que Clara se refugia para estudar como uma verdadeira atriz e que assume significativamente o aspecto de um escritório de produção de caráter oposto, em que reproduções de quadros “artísticos” substituem cartazes publicitários, e livros de Pirandello substituem roteiros comerciais e decadentes.

E, do *set* cinematográfico, o espaço em *A dama sem camélias* nos manda novamente uma imagem lívida e fria, como lívidas e frias são as externas romanas em que os personagens se movem como que em um fundo de tela. Externas de periferias desoladas e desoladoras; externas escuras, iluminadas somente pela luz dos cinemas refletida sobre o asfalto molhado. O *set* torna-se, assim, o lugar privilegiado em que se consomem episódios impiedosos. Impiedosa é a humilhação sofrida publicamente pela jovem dublê reencontrada mais tarde chorando por uma alheia e terrorizada mãe de Simonetta; impiedoso é o comportamento de Gianni com Renata primeiro no *set* de *La donna senza destino* e, depois, no *set* de seu novo filme, na sequência final; impiedosa é a derrota que Clara sofre definitivamente sob o fundo de uma *Cinecittà* lívida e cúmplice; impiedosos, enfim, são os

planos de assédio e sedução que primeiro Gianni e depois Nardo consumam em Clara, ambos sob panos de fundo postiços.

Além disso, nestas duas últimas cenas intervém um elemento adicional muito importante, que junto ao espaço cênico assume a função específica de trincar o pressuposto senso de autenticidade do evento representando, insinuando, segundo um desenho sutil e insistente, seu caráter de mistificação. Trata-se do elemento sonoro, que, em ambos os episódios, além de um terceiro anterior a eles, intervém instaurando uma relação dialética com a imagem de acordo com um preciso desenho de assincronismo semântico.

Os três momentos são, em ordem cronológica, o ensaio da cena do beijo feito por Clara junto com o ator Lodi no *set* de *La donna senza destino*, o momento imediatamente sucessivo em que Gianni segue Clara nos camarins e a beija diante de um fundo transparente, e, por fim, o furtivo encontro entre Clara e Nardo no desolamento de um velho estúdio de gravação em desuso, entre cenografias gastas e inutilizadas.

A primeira cena, que representa, por sua vez, uma *cena* pronta para ser filmada e em que, diferentemente das duas posteriores, segundo precisas determinações do diretor Albonetti, não aparece no campo nenhum elemento visual diferente da ficção, mostra o episódio do beijo entre uma Clara, camponesa da Calábria, e um Lodi, seu amante, cortando o enquadramento exatamente como deverá aparecer no filme ao qual é destinada, deixando, assim, somente para o elemento sonoro a tarefa de reforçar seu caráter ficcional. Elemento sonoro que intervém de maneira explícita e direta através da voz em *off* do diretor, que explica aos atores como se comportarem (“sentem... a camisa... isso... para baixo, para baixo como eu expliquei agora...”), à qual segue a voz de Gianni que protesta, com certeza mais enciumado do que alarmado, invocando a censura. A segunda cena desenvolve-se imediatamente depois. Novamente uma cena de beijo amoroso que, desta vez, pretende-se autêntica, mas que tudo que a circunda reforça seu caráter desoladoramente fictício. De fato, Gianni conseguirá se amarrar no corpo de Clara somente diante de um fundo transparente fortemente iluminado e que reflete a sombra de alguns projetores, um dos quais é manipulado por um electricista do qual se vê também a sombra na transparência. Ao beijo se contrapõe seu ignaro comentário – “mais para a direita aquele dois mil... abaixa...

assim, e coloca um véu nele agora". Aqui também o elemento sonoro, portanto, intervém sobrepondo uma voz – de novo – ao já forte barulho de conversa dos técnicos que serve, impassível, de fundo para toda a ação. A terceira e última cena também se desenrola de maneira quase que idêntica, mostrando-nos, desta vez, um furtivo encontro amoroso, ou algo parecido, entre Clara e Nardo em um estúdio de gravação composto de grandes andaimes de madeira e gesso já inutilizados. Passeando no desolamento destas cenografias velhas, eles se aproximam progressivamente de um estúdio iluminado do qual, de fundo, chegam vozes. Mais uma vez, vozes fora do campo, uma das quais pronuncia em tom peremptório a fadiga ordem: "Prontos, ação!" à qual segue-se, prontamente, o beijo dos amantes. De novo, como em um filme. Portanto, a interpretação dos atores, mais uma vez através das vozes fora do campo, sobrepõe-se impassivelmente ao resto da cena.

São três cenas de amor, de beijo de amor (não por acaso topos do gênero melodramático, além de figura recorrente no imaginário cinematográfico), em que o elemento sonoro, sob a forma de voz fora do campo, intervém pontual, mudando seu valor. Três cenas ricas e complexas todas realizadas de acordo com um módulo recorrente da relação dialética entre a dimensão sonora e a visual, e em que a dimensão sonora nega e torna vã a valência semântica da dimensão visual, torna vã a sua suposta autenticidade.

É, sobretudo, a estas três cenas, ao que as une em um plano formal, de superfície, como aquilo que, por sua vez, distingue a primeira das sucessivas em um nível mais profundo, que se pensava quando se falou da inquietante ilusão de autenticidade que pertence à cena cinematográfica e que leva Clara a temer ver-se na tela, ao que se contrapõe, por sua vez, um senso de artificialidade e mistificação que trinca constantemente a pressuposta autenticidade da cena real.

Se, de fato, uma igual intervenção do elemento sonoro torna, pelo menos em aparência, todas as três cenas funcionais no mesmo registro, em um exame mais atento ficará evidente como o diferente uso do material figurativo, além de seu caráter de autêntica ficção na ficção, confira à primeira cena uma valência profundamente diferente. Nela, de fato, lembramos mais uma vez, diferentemente das posteriores, não aparece no campo nenhum elemento visual estranho e chega a nós diretamente como se já se tratasse do enquadramento destinado

a aparecer em *La donna senza destino*. A distribuição dos valores é, assim, literalmente invertida em relação às outras duas: ela *representa* a ilusão de autenticidade da imagem filmica de que se falou – da mesma que, ao contrário do que poderia parecer um legítimo direito, a cena real é privada – e o poder direto de sedução que se segue.

Não por acaso, o mesmo elemento sonoro que intervém, como se viu, perseguindo finalidades alienantes, tão logo os dois atores vão se tornando pouco a pouco mais desenvolvidos e convincentes, muda a marca com a intervenção de Gianni, que invoca a censura e é imediatamente silenciado com protestos irritados *como se estivesse* já perturbando um hipotético público capturado pelo poder da imagem filmica, *como se* já estivesse no cinema.

Não por acaso, no final da cena, ambos os atores exibirão uma indisfarçável perturbação que levará Lodi a acusar desajeitadamente o calor.

Não por acaso, enfim, fato este bem mais significativo, será depois de ter assistido a esta cena, depois de ter sofrido todo o seu fascínio e a sugestão já pertencentes a uma dimensão filmica, que Gianni seguirá Clara nos bastidores para beijá-la de maneira também apaixonada, dando-nos, assim, mais de um ponto de reflexão sobre os poderes e as perversões da *metziana* identificação secundária⁶. Talvez, então, não seja somente Nardo a querer (a ver) em Clara a atriz, a querer possuir não ela, mas a imagem que o encantou na tela. Entre Gianni e Nardo existe, talvez, somente uma diferença de estilo, não de estímulo. Diplomático e solteiro, o primeiro quer a aventura com a atriz por prestígio de *Don Juan* e escapa do oficial e do compromisso. Produtor possessivo, o segundo quer, até mesmo exige, o *copyright* de sua imagem, em uma espécie de exclusiva, negando-a a olhares estranhos e indiscretos.

Por este motivo falou-se, no início, de encenação da ausência dos sentimentos, se entendidos como momento de autenticidade, de encenação em sua dimensão falsa e mistificada. Por este motivo, acreditamos, Clara é uma dama sem camélias. Dado o mundo ao qual já pertence, Clara, que se contrapõe como personagem antitético ao pior protótipo de heroína romântica do século XIX, emblematicamente naquela *dame aux camélias* citada no meio do filme, de acordo com um significativo procedimento de *mise en abyme*, e cuja história, não por acaso, Ercolino gostaria que ela interpretasse, não pode mais ter

6. Cf. in Christian Metz (*Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980) e tradução brasileira *O significante imaginário: Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global Editora e Distribuidora, 1980), a distinção entre identificação primária, do espectador com a câmera, e identificação secundária, do espectador com o personagem.

sentimentos autênticos e nem despertá-los, e as histórias de amor que acha que vive, ou que os outros acham que vivem com ela, são apenas uma réplica patética das, no final, bem mais convincentes que interpreta na tela. Do mesmo modo, as últimas duas cenas analisadas aqui, primeiro com Gianni e depois com Nardo, por sua vez, não passam de uma réplica patética da cena, bem mais convincente, que interpreta no início com o ator Lodi.

Mas uma réplica não é o original e dela não se pode pretender nenhum *copyright*, que, além do mais, como foi brilhantemente demonstrado⁷, é, pelo menos inicialmente, uma lei absurda, no mínimo ingênua. As imagens, como as histórias, não pertencem a ninguém, menos ainda as imagens tecnicamente reproduzidas ou reproduzíveis, que não pertencem nem mesmo a seu referente, expropriado do próprio reflexo. Sua sedução – a da máquina cinema – nasce, como se disse, da ilusoriedade e do artifício, os mesmos que pesam para quem, como Clara, frágil demais para superá-los e forte demais para fugir deles, vê ali a marca inevitável da própria alienação, que é também sinal de derrota – e pouco importa, a este ponto, que Clara saiba enfrentá-la com sísifa coragem, de caráter camusiano.

Mas a ilusoriedade e o artifício, assim como a alienação, em época de reprodutibilidade técnica, são normais. Não eram ainda totalmente, talvez, naquele século XIX imediatamente anterior e povoado por tantas apaixonadas damas das camélias das quais certo cinema prefere nos contar as histórias. Cinema para o qual, então, talvez, as camélias, em seu significado mais profundo, representem algo muito parecido com uma espécie de aura benjamianiana da qual, por ser meio de reprodutibilidade técnica por excelência, também ele é necessariamente privado.

7. Cf. Guido Almansi e Guido Fink, *Quase come*, Milão, Bompiani, 1976.