

L' AVVENTURA / 1960

(A Aventura)

Um filme de Michelangelo Antonioni

Realização: Michelangelo Antonioni / **Argumento:** Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra, baseado numa ideia de Antonioni / **Fotografia:** Aldo Scavarda / **Música:** Giovanni Fusco / **Direcção Artística:** Piero Poletto / **Guarda-Roupa:** Adriana Berselli / **Montagem:** Eraldo Da Roma / **Som:** Claudio Maiselli / **Assistentes de Realização:** Franco Indovina e Gianni Arduini / **Interpretação:** Monica Vitti (Claudia), Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Guilia), James Addams (Corrado), Esmeralda Ruspoli (Patricia), Lelio Lutazzi (Raimondo), Renzo Ricci (pai de Anna), Dorothy De Poliolo (Gloria Perkins), Giovanni Petrucci (jovem pintor), Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Molè, Renato Picirulli, Angela Tommasi di Lampedusa, Vincenzo Tranchina e Prof. Cucco (Ettore).

Produção: Cino Del Duca, Produzioni Cinematografiche Europèe (Roma), Société Cinématographique Lyre (Paris) / **Produtor:** Amato Pennasilico / **Produtor Executivo:** Luciano Perugia / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendada em português, 144 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, 13 de Setembro de 1960 / **Estreia em Portugal:** Cinema Estúdio, 1 de Abril de 1970.

Seguir a génese de **L'Avventura** é talvez a melhor forma de apreendermos o que na criação de Antonioni há de intuição e método. Quase todos os seus filmes, depois de haver deles o projecto, ficam em pousio durante muito tempo. A ideia de **Cronaca**, por exemplo, existia já desde 1942, num argumento com o título **La Casa Sul Mare. Il Grido** esteve guardado quatro anos. A ordem da trilogia de que **L'Avventura** faz parte, poderia mesmo ter sido outra, uma vez que o assunto de **La Notte** já existia quando, por falta de convicção, Antonioni o abandonou para filmar **L'Avventura**. Igualmente ínvios foram os caminhos para chegar a este seu filme: *"Recordo-me muito bem"* - e quem se recorda é Antonioni - *"de como me veio a ideia de L'Avventura. Estava num iate com amigos, acordava muito antes deles e estendia-me na proa em completo abandono. Uma manhã dei comigo a pensar numa rapariga que desaparecera uns anos antes e da qual não se soubera mais nada. Procurámo-la durante dias e dias, por todo o lado, inutilmente. O iate navegava em direcção a Ponza, agora já próxima. E eu pensei. E se estivesse ali? É só isto. Por muito fascinante que possa parecer-me, não sou capaz de aceitar de imediato uma ideia. Largo-a, não penso mais nela, espero. Chegam a passar meses, anos. Tem que flutuar sozinha no mar das coisas que acumulamos ao viver: Então sim, é uma boa ideia"*.

Depressa Antonioni soube que a sua "boa ideia" de **L'Avventura** não era a "boa ideia" dos produtores. A tolerância deles colapsava só de pensarem que alguém quisesse fazer um filme sobre uma rapariga que desaparecia sem dar cavaco e de quem, depois, nunca mais se sabia nada. Sem que o cineasta explicasse o que é que acontecera à rapariga, ninguém se ia dispor sequer a considerar o projecto. Andou-se meses nisto até que Gino Rossi, que já desempenhara activíssimo papel na organização da **Cronaca**, conseguiu persuadir uma sociedade siciliana, a Imera Film, a produzi-lo.

As filmagens foram atribuladas e não só devido à interrupção que viria a suceder por falta de financiamento. Houve de tudo, até um colapso cardíaco de Lea Massari, obrigada a filmar dentro de água, em pleno Inverno, o que no argumento estava planeado como um cruzeiro de Verão. É outra, porém, a mais bela história da rodagem, onde não é descabido aludir, para estar de acordo com o espírito de Antonioni, ao Mito, ao Mistério e ao Eterno. Filmava-se em Lisca Bianca

quando, no horizonte, a alguns quilómetros, surgiu uma tromba marinha, uma espécie de gigantesco cone invertido. Vinha em direcção a Lisca Bianca. O cineasta decidiu incorporar a "aparição" no filme. Mas a Vitti entrou em pânico quando a gente do sítio que trabalhava com eles lhe disse que se a tromba ali chegasse os poderia arrastar a todos. *"E che si fa?"* perguntou. Um dos homens, Bartolo, possuía a parola, a fórmula que poderia atalhar a tromba marinha. Vitti implorou-lhe que usasse os seus dons. *"Ele olhou-me, seriíssimo, depois, levantou a perna esquerda e cruzou-a com a direita, fez o sinal da cruz, murmurou a fórmula e, acreditem ou não, a tromba desapareceu. Michelangelo, que era céptico quanto aos poderes de Bartolo, começou a atirar-se a ele, a insultá-lo e ameaçá-lo de despedimento"*.

Em Maio de 1960, foi a apresentação em Cannes. Confundida pela novidade narrativa da obra, quase toda a gente se pôs a pensar com os pés. No final, conforme recorda Monica Vitti, foi *"una vera e propria bagarre"*. Desde a projecção de **Juliette**, de Marcel Carné, que o Palácio do Festival não assistia a uma tão monumental pateada. No dia seguinte um manifesto, com a assinatura de Rossellini à cabeça, tomava a defesa de Antonioni, declarando admiração pelo filme e sublinhando a sua excepcional importância. De Cannes, **L'Avventura** saíria com o Prémio Especial do Júri e com o Prémio da Crítica. E não se julgue que se tratou de uma "cadeia de solidariedade". Em Paris, o público fez do filme um sucesso de bilheteira sem comparação na carreira do cineasta. O círculo fatalista do *regista maledetto* estava enfim desfeito. A partir daqui, Antonioni passa a ser um valor seguro do cinema europeu.

A "intriga" conta-se em menos de um fósforo. Anna (Lea Massari) uma jovem da alta burguesia, desaparece sem deixar rasto durante um cruzeiro, na companhia de alguns amigos. Sandro (Gabrielle Ferzetti), o seu – como lhe hei-de chamar? – noivo, amante, e Claudia (Monica Vitti) empreendem uma busca sem sucesso, acabando por se apaixonar. Mas Sandro, que tão depressa esqueceu Anna, também não consegue manter-se fiel a Claudia...

O segredo de **L'Avventura** não reside – pelo menos não reside só – nesta história de mistério e esquecimento. Tudo o que neste filme é doloroso e triste, o que nele é incomunicabilidade última, tem nome numa ilha. Sem a crispação vulcânica da terra, sem esse modo lunar da paisagem se estender e ocupar o filme, estaria irremediavelmente perdida a vibração original da pergunta de Claudia: *"E Anna dov'è?"*

A ninguém escapa que, até esse momento, e dele em diante, Antonioni se furta a uma tradicional definição psicológica dos personagens. O cineasta observa-lhes os gestos, apreende-lhes o tempo, escuta-lhes frases ocasionais, mas em nada disto conta a nervura do drama, como se, acedendo ao capricho deles, Antonioni tivesse o requinte de se banquetear só no tédio em que, por ausência de vontade, se representam e representam o mundo.

Ora, apesar desse *déficit* dramático, e só o é em sentido clássico, a personagem de Anna pede-nos, e nós damos-lhe, comovida atenção. Julgamos vê-la agir sobre si mesma, até à crispação, mas quando de súbito desaparece, damos conta que a crispação ou já lá estava na paisagem, ou Anna, como crispação, nela se inscreveu. Não sei se é perfeita maravilha, se só perfeita ou só maravilha, dar-se assim, em imagens, com elegância tão cristalina, o "drama dos lugares". Não é só a ilha – embora a ilha seja em **L'Avventura** o que visualmente o rio era em **Il Grido**. Na praça barroca de Noto, na aldeia abandonada, no palácio de Taormina, os personagens fundem-se também na pedra, num arco, numa coluna e é nos veios da arquitectura, na fala dela que o drama se narra e esculpe. É dispensável multiplicar referências quando uma basta por nela, com tanta limpidez, estar não apenas o efeito que refiro, mas também a sua delicada e irónica explicitação. Na praça barroca de Noto, Claudia e Sandro sobem ao campanário. Tudo é desbordante e lírico: o engenhoso sistema de sinos, a pujança sonora deles que celebra os amantes, como os celebra a desenvolta irradiação das igrejas e dos edifícios. Celebra-os o barroco arquitectónico, mas logo os esmaga, porque ao mesmo tempo expõe a crise criativa de Sandro, ele próprio um arquitecto, incapaz, não obstante, de usar as aptidões profissionais para produzir o "belo". A explicitação dos contrários sentidos da sequência, facto pouco vulgar em Antonioni, esclarece-se no tom amargo com que Sandro confessa a sua admiração: *"Guarda che fantasia... che movimento, che disordine... si precupavano dell'effetto scenografico. Una libertà straordinaria"*.

Estreitamente associados ao primado da paisagem, estão o som e o tempo. A banda sonora de **L'Avventura** é o cume da colaboração entre Antonioni e Giovanni Fusco, colaboração que datava

já das curtas-metragens, recordo. Fusco disse um dia que a primeira regra para um músico que aceita colaborar com Antonioni é a de esquecer que é músico. **L'Avventura** é o corolário dessa afirmação. A verdadeira música do filme são os sons naturais e *bruitages*, incluindo, por exemplo, todas as qualidades de mares possíveis. A música de Fusco, minimal, vem fundir-se com a "arquitetura sonora" concebida pelo cineasta. Outro "rumor musical" é o que resulta da cadência imposta pelo tempo de cada cena e de cada diálogo. Tal como fizera com o som, Antonioni procede a uma utilização plástica do tempo que fazendo pesar a duração, não se confunde, todavia, com a aproximação entre o tempo real e tempo cinematográfico ensaiada pelo neo-realismo.

Quem se lembra da câmara *nel primo Antonioni*, lembra-se de quanto ela seguia obsessivamente as personagens, empenhando-se em movimentos coreográficos cuja funcionalidade era evidente. **Il Grido** deixava prever a mudança que **L'Avventura** cimeta. Quanto mais o drama é plástico, mais a câmara se desobriga das personagens. Mas também pode, agora, aproximar-se mais delas, como o provam os grandes planos de Monica Vitti.

Na sequência da aldeia abandonada – *"questo non è un paese, è un cimitero"* – onde Sandro e Claudia procuram ainda Anna, um plano geral enquadra-se junto ao carro no meio da praça vazia. O ponto de vista superior parece criar, de repente, uma terceira presença, sensação que se reforça quando o carro arranca e um lento movimento da câmara o segue até desaparecer na estrada, atrás da igreja. Nem a posição nem o movimento da câmara se podem desculpar com nenhuma funcionalidade, antes se oferecendo para a sua (e nossa) auto-recreação uma presença dramaticamente activa que também não se esgota na visão omnisciente do realizador, como ele mesmo confessa: *"Esse é o plano mais ambíguo de todo o filme. Penso que é impossível explicá-lo. Não sei porque é que o fiz. Não acredito que Anna esteja lá, embora não deva dizer isso. Mas precisarei de fazer um esforço para me recordar do meu estado de espírito quando filmei aquele plano. Senti a necessidade do mistério que o 'travelling' produz. É isso que se sente e é por isso que nos admiramos com a maneira como se move. Sabia que esse plano criaria perplexidade. Não sei porque é que o mistério se cria, mas era de algum mistério que eu precisava"*.

Há mais heresias em **L'Avventura**, além desse incrível plano subjectivo. Quero-me referir ao relevo que o autor atribui aos chamados "tempos mortos" e que fazem com que **L'Avventura** não seja, como qualquer típico filme de suspense, o tempo de um mistério, mas tão só o mistério do próprio tempo. E não se emparceirem os "tempos mortos" de Antonioni com as "acções irrelevantes" que também a Nouvelle Vague praticava nos seus filmes. Os "tempos mortos" não são desvios narrativos, nem derivas aleatórias. Reportam-se às personagens e ao drama, fazendo o durar sem que nenhum novo dado narrativo se apresente.

O renovo narrativo de **L'Avventura** ou o desprender-se dele uma aura de anti-dramatismo autorizou o paralelo com uma corrente literária, nascida em meados dos anos 50, o *nouveau roman*. Na adopção de uma mesma atitude fenomenológica, no primado do olhar, na minúcia descritiva dos objectos e na redução do humano a pura superfície, ganhou substância o paralelo, embora o filme não se esgote nele. Porque, se no que tem de mais racionalmente estruturado, **L'Avventura** vai, ombro a ombro, com o *nouveau roman*, o mistério de algumas imagens – e desde logo o plano final – continua indecifrável, trabalhando ainda por superfícies que a escrita não desdenharia (a alta parede à direita, a brancura longínqua do Etna ao fundo), mas transfigurado pelo gesto mudo do perdão de Monica Vitti – a mão dela, Claudia, sobre o ombro de Sandro - e resgatado pela luz da manhã. E que coisa há que a luz não lave!

Manuel S. Fonseca