

Roma de Antonioni

Roberto Acioli de Oliveira

“Eu vivi na pobreza em Roma. Eu estava com fome. Eu odiava Roma, porque era um mundo muito diferente do meu. Eu sentia a corrupção entrando pelo meu nariz, meus ouvidos, meus olhos. Eu sabia que iria acabar envolvendo todo mundo. Ninguém dos que eu considerava meus amigos me ajudou. Passei alguns meses realmente sozinho... Roma é uma cidade difícil, hostil. Meu pai tinha dinheiro – era então um pequeno industrial – e me queria de volta em Ferrara. Mas eu recusei e vivia com a venda de troféus de Tênis. Eu tinha caixas cheias deles, que ganhei em torneios durante a época da escola. Penhorei e vendi todos eles” (BENCI, J. 2011: 27).

Difícil imaginar que estas palavras partiram de alguém que mostraria Roma detalhadamente em boa parte de sua obra. Este comentário ácido do cineasta italiano Michelangelo Antonioni poderá confundir aqueles que não conhecem sua obra e a cidade de Roma. Desde seu segundo filme, o documentário de curta-metragem *N.U.* (*Netezza Urbana*), realizado em 1947, até *O Eclipse* (*L'Eclisse*), de 1962, temos a oportunidade de olhar para a Cidade Eterna sob ângulos variados. Nativo de Ferrara, Antonioni afirmou que durante a vigência do Fascismo a cidade havia perdido sua pujança cultural de outrora. Em 1940 ele se muda para Roma e começa a trabalhar fazendo críticas de cinema em jornais (às vezes utilizando o pseudônimo Ammonio Sacca) e outras tarefas relacionadas à reformulação urbanística da cidade – em última análise, em todos os casos o empregador era Benito Mussolini ou seu filho, uma situação difícil de contornar naqueles tempos.

Em 1941, Antonioni trabalhou com mais dois no roteiro de *Un Pilota Ritorna* (1942), escrito por Vittorio Mussolini, realizado pelo cineasta Roberto Rossellini – este filme é considerado parte de uma primeira trilogia da guerra; realizada por Rossellini para o patrão Mussolini, será seguida depois do final do conflito por outra trilogia da guerra, desta vez criticando o Nazismo e o Fascismo, tendo a capital do país sido contemplada com um filme, *Roma*,

Cidade Aberta (Roma Città Aperta, 1945). Também em 1941, Antonioni escreveria um artigo sobre o estilo italiano no cinema na revista *Aria d'Italia*. Noutro artigo, o arquiteto Gio Ponti clamava por um cinema onde a arquitetura fosse um elemento menos passivo, onde a ação seja delimitada por imagens de espaços arquiteturais vazios. Como notou Jacopo Benci, tal observação de Ponti ecoa, curiosa e estranhamente, trabalhos posteriores de Antonioni, especialmente a seqüência final de *O Eclipse* (Idem: 29, 30, 34-50, 57n54, n61, 59n88, 61n109, 62n119).

Em 1942, Antonioni será apresentado a Luchino Visconti, com quem o recém chegado de Ferrara admitiu ter aprendido muito. Em pouco tempo ambos estarão nas terras em torno do rio Pó, nos dois casos, o resultado foram filmes que destoavam bastante em relação ao discurso oficial – em relação à *Obsessão* (Osessione, 1943), realizou por Visconti, Vittorio Mussolini teria dito, “essa não é a Itália”. Com *Gente del Po* (1943-7), documentário que Antonioni só conseguiria terminar em 1947, o cineasta também foge dos padrões vigentes – o rio Po corta o norte da Itália, desde a fronteira com a França até desembocar no Mar Adriático ao sul de Veneza. Não se mostravam pessoas pobres de forma tão dura e direta. Naquela época, afirmou Antonioni, os documentários só falavam de lugares e obras de arte, qualquer sinal de dificuldade e sofrimento era apagado. Em 1947, Antonioni será um dos fundadores do *Circolo Romano del Cinema*, presidido pelo grande teórico do Neo-Realismo Cesare Zavattini – na opinião de Noa Steimatsky, os documentários do início da carreira de Antonioni são muito negligenciados nos estudos sobre o Neo-Realismo (STEIMATSKY, N. 2008: xv). O *Circolo* realizará em 1948 uma *premiere* com *Ladrões de Bicicleta* (Ladri di Biciclette), com a presença de seu realizador, o cineasta Vittorio De Sica, escritores e atores. De acordo com Benci, as atividades de Antonioni nesse período revelam seu íntimo envolvimento com a vertente cinematográfica do Neo-Realismo.

A Precedência da Paisagem

Em 1949, após alguns triunfos e prêmios com seus documentários, Antonioni se muda com sua primeira esposa para a Via della Conciliazione (uma avenida criada por Mussolini para comemorar um acordo com o

Vaticano). Pouco tempo depois, ao conseguir dinheiro para seu primeiro longa-metragem, *Cronaca di un Amore*, o casal se muda novamente, desta vez para a Via Archimede, no distrito de Parioli, muito freqüentado por artistas. Em 1958, Antonioni será apresentado a Milton Gendel, correspondente em Roma da *Art News*, diretor da *Roma-New York Art Foundation* e casado com a aristocrata britânica Judy Montagu. No ano seguinte, Gendel permitirá a Antonioni acesso às locações do apartamento de Sandro (morada do casal Gendel) e a galeria de arte (da citada fundação) para as cenas iniciais de *A Aventura* (L'avventura, 1960). Por falar em arte, e apesar de seu suposto ódio pela cidade, em 1941 o cineasta escreverá um artigo onde se referia à paisagem de Roma como um argumento cinematográfico:

“Passear pelas ruas de Roma significa ver uma inesperada perspectiva se mostrar diante de seus olhos a cada esquina; ruas longas e retas levam a cenários de extraordinária harmonia arquitetônica; estátuas e fontes à espreita por trás das esquinas erguem-se diante de ti quando você faz a curva: padrões abençoados das cidades antigas! E de Roma em particular. Precisamente por causa dessa característica, ela parece muito adequada para o cinema. De fato, vamos pensar em movimentos de câmera. Qual melhor, mais verdadeiro, e ainda assim mais fantástico meio de expressão para dar ao olho uma sensação desta abertura súbita de perspectivas, de paisagens urbanas, e assim por diante? Espírito criativo e harmonia arquitetônica são tão onipresentes até mesmo nos cantos mais escondidos e inesperados de Roma que a câmera, por conta de sua imobilidade, é o instrumento mais adequado para capturar essas qualidades” (BENCI, J. 2011: 33)

Contudo Benci observa que estas palavras, escritas menos de um ano depois da partida de Antonioni de Ferrara, não se refere a nada que esteja fora do centro histórico de Roma. Depois da guerra, em seus documentários e filmes entre 1948 e 1953, podemos notar que a atenção do cineasta se volta para a área industrial de Roma. Uma cidade de fábricas, refinarias, fornos de tijolos, oficinas, e as trajetórias de pessoas pertencentes a todo o espectro social: mendigos, garis, trabalhadores vivendo em favelas e habitações coletivas, pessoas de classe média no centro velho ou novos quarteirões residenciais. Na opinião de Benci, a razão para esta mudança de perspectiva estaria nas dramáticas mudanças que Roma e a Itália estavam enfrentando entre 1943 e 1948. Mudança similar ocorreria também nas obras de Rossellini (comparece-se *Un Pilota Ritorna* com *Roma, Cidade Aberta*) e De Sica

(compare-se *A Culpa dos Pais*, [I Bambini ci Guardano, 1944] com *Vítimas da Tormenta*, [Sciuscià, 1946]). De acordo com o historiador Ítalo Insolera, em 1945 Roma era uma entidade diferente daquela de 1940. A guerra forçou uma mistura entre as classes sociais, outros tantos afluíram a Roma depois de perder tudo, e as favelas não estavam mais fora do perímetro urbano (para onde Mussolini empurrou os “bairros populares”), mas em bairros residenciais como Campo Parioli (aonde o próprio Antonioni viria morar depois da guerra e filmar *Os Vencidos*, I Vinti, 1952-3).

Não é difícil lembrar-se de outros exemplos da cinematografia italiana que abordam o tema. Desde filmes feitos quase totalmente em favelas como *Accattone. Desajuste Social* (Accattone, 1961) e conjuntos habitacionais com *Mamma Roma* (1962) (RHODES, J. D. 2007: xii-xiii), realizados por Pier Paolo Pasolini (sem esquecer a fábrica em *Teorema*, 1968); passando pelas agruras do pós-guerra apontadas por De Sica, entre as crianças em *Vítimas da Tormenta*, entre os idosos em *Umberto D* (1952); e desemprego em *Ladrões de Bicicleta* e política habitacional em *O Teto* (Il Teto, 1956). Os exemplos seriam muitos, mas vale lembrar, em relação às fábricas, algumas cenas do incontornável *Roma de Fellini* (Roma, 1972), onde o cineasta mostra plantas industriais cuspiendo fumaça ao longo das auto-estradas que circundam a Cidade Eterna.

“Filmes neo-realistas, especialmente aqueles rodados em Roma e localizados no período pós-guerra (ao invés daqueles mostrando a ocupação nazista e a resistência, como *Roma, Cidade Aberta*) são fortemente centrados na história das *borgate*, as crises de falta de moradia, o crescimento da periferia e a concomitante redefinição da geografia de Roma no período pós-guerra. *Umberto D* (1952) e *O Teto* (Il Tetto, 1956), de [Vittorio] De Sica, ambos filmados em Roma, são manifesta e primariamente sobre condições de moradia na capital. O mesmo é verdade para *Milagre em Milão* (Miracolo a Milano, 1951), de De Sica, ainda que desloque essas preocupações para a metrópole do norte da Itália. Da mesma forma, condições de moradia na periferia de Roma figura de maneira proeminente no filme coletivo *O Amor na Cidade* (Amore in Città, 1953), um projeto supervisionado por Cesare Zavattini, colaborador regular de De Sica em roteiros e um teórico do Neo-Realismo. O filme apresenta curtas-metragens dirigidos pelo próprio Zavattini, Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Riso, Federico Fellini, Francesco Maselli e Alberto Lattuada” (Idem: 13)

Francesco Rosi, assistente de direção em *Os Vencidos* e de *A Terra Treme* (La Terra Trema: Episodio del Mare, direção Luchino Visconti, 1948), disse que para Antonioni a escolha do ambiente é crucial para a descrição do personagem. E nisso, insistiu Rosi, Antonioni é uma cria do Neo-Realismo. Em várias entrevistas Antonioni enfatiza a importância da locação em seu modo de realizar filmes, a precedência dessa busca em relação aos personagens e suas histórias. Para Jacopo Benci, essa tendência de Antonioni está vinculada às posições assumidas no começo da década de 40 por alguns dos colaboradores da revista *Cinema*, de propriedade do filho de Mussolini, e na qual Antonioni também escrevia. Um deles era Giuseppe De Santis, que escreveu em 1941 sobre a importância da paisagem para determinar o caráter dos personagens e capturar seu impacto neles. De Santis disse ainda que esses sejam aspectos de um problema quase totalmente resolvido no cinema de outros países, mas não no caso italiano.

“A abordagem de Antonioni ampliou e desenvolveu tais posições. Uma de suas contribuições especiais para a compreensão da cidade através do cinema foi sua precisão topográfica (reveladas ao se comparar seus filmes com as incongruências de localização nos filmes de De Sica e Rossellini), que se tornariam ainda mais consistentes de *N.U.* a *O Eclipse*” (BENCI, J. 2011: 35)

A julgar pela intensidade e quantidade das seqüências retratando a população humilde, é fácil compreender as ligações de Antonioni com o Neo-Realismo. Entretanto, ao mesmo tempo torna-se difícil compreender as críticas negativas posteriores ao interesse despertado por *A Aventura*, *A Noite* (La Notte, 1961) e *O Eclipse*, que se ressentiam de que o cinema de Antonioni só falava da classe média/burguesia. De resto, uma crítica estimulada por ele mesmo quando respondia que só poderia falar da classe social que conhece (a dele próprio) (ANTONIONI, M. 2007: 187). É preciso lembrar que, mesmo tendo sido lançado em pleno período neo-realista, embora elogiado por seu caráter figurativo, *N.U.* seria considerado naturalista e recoberto por algum preciosismo, um tom afetuoso em relação aos protagonistas. Por outro lado, pouco antes de sua morte em 1982, um cineasta como Valerio Zurlini admitiria:

“A nós que então nos ocupávamos de documentários, *N.U.* revelou um mestre, e ele produziu sobre nós um efeito

extraordinário, como os grandes filmes de De Sica e de Rossellini. Nossos olhos não estavam prontos para ver a verdade da cidade, e Antonioni, o primeiro, nos fez descobri-la. Meus documentários – e não apenas os meus – devem tudo a esse filme” (TASSONE, A. 2007: 142)

Entre a Favela e o Bairro VIP

Nos filmes em mostra Roma, especialmente nos primeiros, Antonioni irá mostrar também a parte pobre da cidade. Na Itália, durante a vigência do Estado fascista de Mussolini, houve uma série de intervenções urbanísticas – o chamado *sventramento*. Supostamente visando à melhoria da circulação do tráfego e das pessoas, muitos prédios antigos (e medievais) foram derrubados para dar lugar a grades avenidas, estádios e prédios públicos imponentes. A população de baixa renda que vivia nessas moradias precárias no centro da cidade seria deslocada para fora do perímetro urbano, para bairros populares supostamente adaptados à suas necessidades. Chamados de *borgata*, na prática eram conjuntos habitacionais sem infra-estrutura que tornavam a vida dessas pessoas ainda mais difícil – já que as afastava do centro da cidade, onde executavam seus ofícios. Eventualmente, Mussolini teria construído pelo menos uma *borgata* para concentrar a população pobre com tendências antifascista – que no pós-guerra se tornaram de esquerda (PAINTER, B.W. 2005: 95, 98).

John David Rhodes afirma que mesmo que se possa dizer que a situação do protagonista de *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), realizado por Vittorio De Sica (mostrando a *borgata* de Val Melaina), fosse devida aos problemas do pós-guerra, nada foi diferente durante a vigência do Fascismo. As distâncias eram muito grandes, as *borgate* eram localizadas cada vez mais longe e o transporte público levou anos para chegar nessas áreas (daí a elevação da bicicleta a gênero de primeira necessidade). A história da reurbanização de Roma é central para o próprio movimento neo-realista italiano. Segundo Rhodes, são várias as contribuições do Fascismo à arquitetura de Roma, algumas ele considerou impressionantes. No entanto, muito mais do que no caso de Antonioni, Rhodes admite que seja através da história injusta das *borgate* que se pode melhor compreender as paisagens e

prédios que vemos nos filmes de Pier Paolo Pasolini (RHODES, J. D. 2007: 8-9, 10, 11, 162n33). Outra parte da cidade que Antonioni mostra também tem uma relação direta com a herança deixada por Mussolini.

Projetada para ser aberta em 1942, a *Esposizione Universale di Roma* (EUR) foi idealizada para mostrar as maravilhas realizadas pelo Fascismo em seus vinte anos de vigência – antes de adotarem a abreviação EUR, utilizava-se E42. Na prática, era o projeto de um bairro moderno (não tão longe quanto as *borgate*) que só foi terminado depois da guerra. Uma mistura de elementos monumentais clássicos e do racionalismo moderno, seu papel dentro do plano de reurbanização era criar um novo centro fora da cidade e aumentar a oferta de moradias. Embora se possa questionar a concentração do desenvolvimento ao sul da cidade, Rhodes admite que a localização da EUR naquele ponto tenha reforçado o sonho de Mussolini quanto a um avanço de Roma, da Piazza Venezia e do Fórum Romano na direção do litoral e do mar Tirreno, o *mare nostrum* (nosso mar), como os antigos romanos se referiam ao Mediterrâneo.

Retomada a construção a partir da década de 60, a EUR tornou-se um bairro de classe média, onde também se situam prédios do governo e instituições financeiras. Depois que ficou famoso e ganhou algum dinheiro, Pasolini morou na EUR de meados dos anos 60 até sua morte em 1975. Federico Fellini já o mostrou, mas Rhodes acredita que sua aparição mais famosa foi num filme de Antonioni na mesma época, *O Eclipse* - Vittoria mora lá, e foi lá que o carro de Piero foi roubado e acabou no fundo do lago.

Itinerários de Antonioni

A sigla *N.U.* é a abreviação de *Netezza Urbana*, é o segundo documentário de Antonioni. Filmado poucos meses antes de *Ladrões de Bicicleta*. Os dois filmes compartilham várias locações e retratam a privação do pós-guerra. O filme de Vittorio De Sica acompanha o desempregado Antonio Ricci e sua família vivendo no conjunto habitacional de Val Melaina, na periferia ao extremo norte de Roma. *N.U.* mostra homens dormindo numa barraca de florista na Piazza di Spagna ou na rua em Trastevere, assim como vivendo nos casebres de Monte del Gallo, sob o olhar da cúpula da catedral de São Pedro ao fundo. De acordo com Steven Jacobs, Antonioni trouxe do Neo-Realismo a seleção meticulosa da paisagem urbana, mas seu interesse pelo ambiente

deixa de fora qualquer intenção didática. Para Steimatsky, Antonioni foi capaz de “repensar o olhar do cinema sobre a paisagem italiana: um olhar que abraça o passado para projetar um futuro incerto” (STEIMATSKY, N. 2008: 168).

Se a linguagem visual de *Gente del Po* estava relacionada a fontes cinematográficas, de Marcel Carné a Carl Dreyer e Jean Vigo (de quem Antonioni admirava *A Propósito de Nice* [À Propos de Nice, 1930]), obras do pós-guerra como *N.U.* e *L'amorosa Menzogna* aponta para uma preocupação arquitetônica e pictórica que se tornaria um traço marcante de sua linguagem. De acordo com Francesco Maselli, contemporâneo e amigo de Antonioni, o enquadramento da paisagem urbana realizado pelo cineasta era informado pela obra de De Chirico, Morandi, Mario Sironi e Lorenzo Vespignani: “(...) Eu gostaria de sublinhar o fato de que, embora nada seja mais distante de Antonioni do que uma influência figurativa direta, na atmosfera metropolitana de *N.U.* e *L'amorosa Menzogna* existe certa carga dramática que de alguma forma reflete o clima figurativo desse período” (BENCI, J. 2011: 36).

Os garis de Antonioni vagueiam por marcos históricos como Pincio, Piazza del Popolo, o Quirinal, São Pedro, Piazza di Spagna, a ilha no Tibre, as Termas de Caracalla, o Fórum e o Gianicolo. Mas eles também serão vistos nos bairros operários de Trastevere, o Gueto, Piazza Vittorio, San Lorenzo e nos bairros de classe média e monumentos construídos durante o Fascismo, Viale Eritrea, Ponte Duca d'Aosta e Viale Mazzini. A Roma colossal de Mussolini contrasta com Valle del Casali, onde o convento Buon Pastore paira no horizonte; ou na área abaixo do Monte Mario, onde se pode ver pocilgas ao longo dos blocos de apartamento da Viale Mazzini. No final de um dia de trabalho, um gari retorna para seu casebre em Monte del Gallo, do qual podemos ver a cúpula de São Pedro. Jacopo Benci nota especialmente o gari que aparece como uma silhueta num quadro de Vespignani, e segue caminhando sobre os trilhos do trem na direção de um espaço então sem construção de Piano di Pietra Papa.

Em *Marcel Carné Parisiense*, publicado em *Bianco e Nero* em 1948 (porém escrito em grande parte entre 1942-3 e publicado parcialmente em 1943), Antonioni cita um artigo de Carné, “Quando o Cinema Descerá Para a Rua?”, onde o cineasta francês instiga seus colegas a “descrever a vida simples de pessoas humildes, a descrever a atmosfera de humanidade trabalhadora deles” (Ibidem: 37). Benci aponta uma abordagem similar em

1941, num artigo de Mario Alicata e Giuseppe De Santis referindo-se a importância de Giovanni Verga (seu *I Malavoglia* foi adaptado por Visconti em *A Terra Trema*) para a renovação do cinema italiano. *N.U.* coloca em imagens as palavras de Alicata e De Santis quando escrevem: “esperamos trazer nossas câmeras para os campos, portos, fábricas de nosso país: estamos convencidos de que um dia criaremos nosso melhor filme seguindo o paço lento, cansado, do trabalhador que volta para casa” (Idem: 38).

L'amorosa Menzogna foi realizado nos primeiros meses de 1949, trata-se de um curta-metragem misturando documentário e ficção sobre estrelas de fotonovela. É preciso dizer que o tema interessou tanto a Antonioni que ele escreveu o roteiro *Caro Ivan* e o vendeu para o produtor Carlo Ponti. Este, por sua vez, o confiou a Federico Fellini, que o transformou em *Abismo de um Sonho* (Lo Sceicco Bianco, 1952). Dando as costas ao centro histórico Roma com *L'amorosa Menzogna* Antonioni seguirá os atores de fotonovela e seus admiradores por todo lado. Da Via Tuscolana à Via dei Lucani, no bairro operário de San Lorenzo; dos carrosséis em Piazzale Clodio a uma oficina de carros no quintal de uma casa de cômodos (*casa di ringhiera*) na Via degli Equi também em San Lorenzo, onde um astro da fotonovela é calorosamente recebido; passamos a uma taverna em Primavalle (a câmera mostra a placa, Via Lorenzo Litta) e assistimos à estrela de fotonovela Anna Zita perder o bonde na Piazza Zama (ali era o ponto final dele até 14 de abril de 1949).

A criminalidade dos jovens no imediato pós-guerra será o tema de Antonioni em *Os Vencidos*. O filme é composto por três episódios, que se passam em três capitais européias: Paris, Londres e Roma. O episódio londrino é considerado o melhor, um precursor do estilo da maturidade de Antonioni - os outros dois episódios sofreriam pesadamente nas mãos da censura. A história do episódio romano gira em torno numa onda de ataques terroristas à cidade. Dentre as várias recomendações da censura, constava uma sugestão de retirada da vista do Campo Parioli. Os produtores também interferiram negativamente ao modificar as características do protagonista (originalmente um neofascista envolvido nos ataques). Antonioni afirmou estar muito interessado no tema do neo-fascismo, mas sob a pressão da censura modificou a natureza do personagem para que se tornasse um contrabandista de cigarros.

A primeira versão do roteiro seria eventualmente recuperada em 2004,

além das diferenças em relação ao protagonista, Benci apontou diferenças também em termos de locações e seu significado. Em ambas as versões, o episódio se inicia à noite na casa dos pais de Claudio na Via Brenta 10, num dos luxuosos prédios de apartamentos do Quartiere Coppedè. Benci acredita que a escolha dessa locação não tenha sido casual, dada a forte associação desse quarteirão como o gosto decadente do poeta, escritor, aviador e agitador político proto-fascista Gabriele D'Annunzio. Na versão original, vemos Claudio pela primeira vez saltando do ônibus número 135 no Largo Forano, na esquina da Viale Somalia. Esta era uma área de intensiva construção de prédios para a classe média, que tiveram início durante o período fascista e foram completados na vigência da hegemonia dos Democrata-Cristãos, do final dos anos 40 em diante.

Claudio vagueia por entre prédios em construção até chegar a um bairro miserável onde visita Spartaco, operário de fábrica e cúmplice. Benci chama atenção para o trabalho de câmera de Antonioni, que mostra o entorno da favela e suas ruas sujas, levando o espectador até o local onde vivem Spartaco e sua esposa (foi toda esta passagem que Antonioni retirou na refilmagem, por conta da censura). Esse bairro miserável que parece estar localizado na periferia da cidade, na verdade não estava muito longe da Via Flaminia e da Porta del Popolo. Esse lugar era chamado de Campo Parioli, os morros Parioli e as casas e apartamentos luxuosos podem ser vistos no fundo da imagem enquanto Claudio e Spartaco se dirigem para a casa deste último. Aqui é novamente Francesco Rosi quem esclarece a motivação por trás da escolha de Antonioni:

“A escolha de Campo Parioli em *I Vinti* é característica de um cinema fortemente afetado pela revolução neo-realista. Todos os diretores interessados em retratar a Itália escolhiam tópicos que pudessem servir como guia para a representação do contraste entre a burguesia e as classes pobres. As pessoas que viviam em Campo Parioli não tinham meios, eram refugiados que não tinham nenhuma escolha. Portanto, um ambiente como Campo Parioli foi escolhido para ser usado como local de origem para o personagem de Spartaco [Gastone Renzelli] e para ser posto em contraste com a vida de um burguês como Claudio [Franco Interlenghi], que vivia no Quartiere Coppedè. De fato Renzelli, que havia trabalhado em *Belíssima*, de Visconti, era um ‘ossarolo’, ele trabalhava no matadouro recolhendo ossos” (Ibidem: 42)

Benci esclareceu também que seria fácil para um espectador italiano em 1953 compreender a razão porque um operário de fábrica como Spartaco estava numa favela e não num conjunto habitacional. Os bombardeios, que atingiram as regiões do Lazio e Abruzzo (o primeiro, é o Estado italiano onde se localiza Roma; o segundo faz fronteira, e juntos atravessam a Itália bem no centro, ligando os mares Tirreno e Adriático) entre 1943-44, empurraram uma massa de refugiados para Roma – a região foi palco de ferozes batalhas entre as tropas de Hitler e os exércitos aliados, dentre eles a Força Expedicionária Brasileira). Durante a década de 50, 12, 066 famílias (totalizando 48, 336 pessoas) viviam em condições precárias e moradias ilegais (favelas, ruínas, cavernas) na cidade e seus subúrbios. A maior parte da população masculina adulta era operário de fábrica, apenas uma pequena parte desempregado. Quase todas as moradias não possuíam caixa d'água e mais de 60 % não possuíam latrinas.

Quando Claudio vai ao apartamento de sua namorada Marina localizado nos morros Parioli, temos a vista inversa daquela a partir do barraco de Spartaco. Contudo, antes da favela, vemos em primeiro plano um estádio construído na época de Mussolini, onde se organizavam competições patrocinadas pelo regime fascista. Em 1957, ainda existiam 1, 484 pessoas vivendo na favela de Campo Parioli. No ano seguinte, aquele lugar foi utilizado para a construção de uma vila para as Olimpíadas de 1960. Na primeira versão, Marina leva Claudio de carro para a fábrica (onde ele vai explodir uma bomba). Na refilmagem, o carro já não tem um destino claro. De acordo com Benci, nas duas versões a grande avenida por onde passam é a Via Cristoforo Colombo, antiga Via Imperial. Concebida originalmente pelos planejadores da EUR como o eixo do futuro desenvolvimento urbano, em 1950 a construção foi retomada (havia sido interrompida em 1943) e se construíram os “hotéis suburbanos” mostrados pela câmera de Antonioni.

“Para a refilmagem, Antonioni gravou uma nova seqüência noturna, com Claudio encontrando os contrabandistas de cigarro que chegavam de barco [pelo rio]. A locação era a área que ele utilizou previamente para *N.U.*, com a refinaria Purfina, a ponte Marconi em construção e o adjacente Lungotevere San Paolo e Petra Papa. Esse trecho sudoeste de terra ao longo do [rio] Tibre, desenvolvido desde o final do século XIX como área industrial e de serviços de Roma (como o matadouro da cidade, refinarias de gás, mercados, uma central elétrica, refinarias, armazéns e pátios de carga),

foi utilizada repetidamente por diretores como De Sica (*Vítimas da Tormenta* e *Ladrões de Bicicleta*) e Rossellini (*Europa '51* [1952]) e, posteriormente, por Pasolini em *Accattone* e Bertolucci em *A Morte* [La Commare Secca, 1962]" (Ibidem: 43)

Lançado em 1953, *La Signora Senza Camelie* (A Dama sem Camélias) é mais um dos exemplos de como Antonioni dava mais importância à pesquisa sobre locações do que aos próprios personagens. Contudo, de acordo com Benci, isso só fica claro quando se tem acesso a uma versão datilografada do roteiro guardada no *Centro Sperimentale di Cinematografia*. O destaque de Benci vai para a seqüência em que o diplomata Nardo e a atriz Clara chegam de carro num lugar deserto. No horizonte, alguns pontos de referência da primeira fase de construção do bairro EUR: podem-se perceber as silhuetas do Palazzo Degli Uffici, Palazzo Della Civiltà Italiana e, quase que escondida por trás, a cúpula de Santi Pietro e Paolo. Na maquete da EUR que Fellini fará construir para filmar a Anita Ekberg gigante no média-metragem *As Tentações do Doutor Antônio* (Le Tentazioni del Dottor Antonio, episódio de *Boccaccio '70*, 1962), podemos ver pelo menos um desses prédios.

“O tolo egoísta Nardo é descrito no roteiro de *La Signora Senza Camelie* como ‘um homem grande com mais ou menos trinta e seis anos, elegante e ligeiramente esnobe, apenas o suficiente para um antiquado diplomata de carreira’. Sua idade, que localiza sua data de nascimento em torno de 1917, implica que sua carreira começou durante o Fascismo e continuou com os Democrata-Cristãos [no pós-guerra] – como foi o caso da EUR/E42; o que também pode ser deduzido em relação ao pai de Anna, um diplomata aposentado, em *A Aventura*. Esses detalhes, juntamente com o uso sutil, mas extremamente preciso de locações, sugere que a consciência (e crítica implícita) de Antonioni em relação à continuidade entre os governos do pré e do pós-guerra” (Ibidem: 45)

O roteiro de *Tentativa de Suicídio* (Tentato Suicidio), episódio de *O Amor na Cidade* sob direção de Antonioni, será publicado apenas em 1973 - juntamente com uma versão mais longa repleta de indicações topográficas e breves contextualizações das histórias das tentativas de suicídio. Para John David Rhodes, mais do que simplesmente utilizar a paisagem como metáfora, aqui Antonioni parece sugerir o desafio material e psíquico para a felicidade que representa a vida nesses locais (RHODES, J. D. 2007: 14). Na opinião de Benci, Antonioni procurou escapar da censura que atacou *Os Vencidos* ao

mudar alguns detalhes e suprimir a história de uma dona de casa que vivia no Campo Parioli, “num barraco sórdido, com uma cama improvisada e alguns móveis frágeis”. Ainda de acordo com Benci, as filmagens que Antonioni empreendeu nos subúrbios e favelas (*borgate*) de Roma não foram uma influência de Rossellini ou De Sica, mas de Visconti. A história de Annarella Bracci da *borgata* de Primavalle em 1951 com *Appunti su un Fatto di Cronaca* (ela foi estuprada, morta e jogada num poço), informa a história de Rosanna Carta contada por Antonioni. Reminiscente das tomadas de Visconti em Primavalle é a panorâmica que Antonioni faz do Quarticciolo, Rosanna nos leva de uma fileira de cortiços (conjuntos habitacionais) a uma vala (que posteriormente se tornaria uma grande avenida, Viale Palmiro Togliati) e para outra fileira de cortiços, até chegar à favela que ela mora.

Mas Antonioni vai mostrar que o desespero também existe no centro de Roma. Na história de Lena Rossi, ela aparece vinda de um conjunto habitacional em Lungotevere Testaccio (a Mamma Roma de Pasolini passou um período morando por lá), caminha ao longo da margem leste do Tibre pela Ponte Palatino (a ilha do Tibre ao fundo), e então segue para a Ponte Mazzini – em busca de um lugar para se afogar. Na história de Donatella Marrosu, uma moça de classe média com dinheiro suficiente para morar do “bairro existencialista” de Roma, na Pensione Forte da Via Margutta. Ela passeia pelo lugar da moda, Baretto da Via del Babuino, e compra uma lambreta – que vemos abastecer num posto de gasolina na Piazza di Spagna. Val Melaina, onde morava Antonio Ricci em *Ladrões de Bicicleta*, aparece na história de Maria Mobili, ela trabalha no Lanificio Luciani, uma fábrica na suburbana Via di Pietralata. Outra referencia comum em relação a *Ladrões* é Corso Sempione, próximo a Piazza Sempione. Benci conta que, depois de roubar a bicicleta, Ricci leva seu filho Bruno quase exatamente ao lugar onde Maria vê Giacomo e Marcella na parada de ônibus e decide se suicidar.

Benci conclui dizendo que a utilização de algumas locações de *Ladrões* em *Tentativa de Suicídio* constitui, ao mesmo tempo, uma citação e uma crítica ao filme de De Sica. Apesar da utilização de um elenco de não-atores, *Ladrões* desconsidera o apelo de Zavattini para esquecer os roteiros e filmar histórias reais de pessoas reais – embora o próprio Zavattini tenha escrito o roteiro desse filme e seja a força por trás de *Tentativa*. Em sua média-metragem, Antonioni se afasta da exposição pura e simples da injustiça em *Ladrões* e se

concentra naquilo que foi chamado de “Neo-Realismo interior”. O que importa, afirmou Antonioni, é buscar o que está dentro daquele homem cuja bicicleta foi roubada, seus pensamentos e sonhos, suas experiências passadas e o que ficou nele das coisas que aconteceram com o país.

“Claramente, a utilização minuciosamente cuidadosa – muitas vezes silenciosamente [...] – de locações romanas em seus filmes da década de 50 nos oferece uma chave para compreender sua abordagem crítica das contradições da vida na vida da Itália do pós-guerra. Mas também as deficiências e pontos cegos da produção neo-realista de filmes que havia iniciado o projeto de olhar para Roma (e para toda a Itália) como novos olhos” (BENCI, J. 2011: 47)

O Eclipse do Interesse de Antonioni em Roma

Através dos filmes de Antonioni que cobrem o período entre das décadas de 50 e 60 é possível visualizar o legado da política urbana do período fascista, assim como as distorções do processo acelerado de desenvolvimento urbano em Roma durante os anos do milagre econômico italiano. É recorrente a presença de pátios de obras, desde grandes blocos de apartamentos em *Vinti*, às casas de baixo custo na Via Monte Bianco no distrito de Montesacro em *Tentativa de Suicídio*; dos ‘palazzine’ da alta classe média na Via Piccolomini ao lado da Via Aurelia Antica em *A Aventura*, ao pátio de obras na Via del Ciclismo na EUR, em *O Eclipse*. Mais do que isso, Benci acredita que Antonioni estava bem informado a respeito da especulação imobiliária e suas ligações com a política. Muitos prédios em obras em Roma são mostrados por Fellini logo no começo de *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, 1960), em *Le Mani sulla Città* (*As Mãos Sobre a Cidade*, 1963) Francesco Rosi toca diretamente no assunto. Ítalo Calvino escreveu sobre esse assunto em *La Especulazione Edilizia* (1957), e Pasolini também em *Una Vita Violenta* (1959). (Idem: 62n133)

Talvez não seja uma coincidência que quatro dos personagens masculinos de *A Aventura*, incluindo o protagonista Sandro (um arquiteto), trabalhem direta ou indiretamente no ramo da construção civil, numa época de controvérsias envolvendo as implicações políticas do aumento do número de construções (não podemos esquecer que havia uma falta crônica de moradias naquela época em Roma). Coincidência ou não, o cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder também irá tocar no mesmo assunto em *Lola* (1981),

ambientado na Alemanha da mesma década de 50. Em 1957, antes de se referir a uma “doença dos sentimentos” para explicar suas intenções em *Aventura*, Antonioni teria declarado que o tema do filme era “o futuro da burguesia”, o que o levou a enfatizar uma mistura entre as classes sociais (Ibidem: 63n135).

O jornal *L'Espresso* foi um dos responsáveis na época por uma campanha denunciando a corrupção entre o governo e as construtoras. Talvez não seja coincidência, ironiza novamente Benci, que Antonioni tenha seguido um homem que está lendo *L'Espresso* na seqüência final de *O Eclipse*. No prólogo romano de *A Aventura* temos outra referência ao tema quando acompanhamos uma conversa entre o construtor e o pai de Anna e o contraste entre Anna e seu pai, combinados visualmente pelo contraste entre os “palazzine” (prédios) em construção e a cúpula de São Pedro. No que diz respeito à EUR, passou de um bairro abandonado e incompleto ao ponto mais organizado de Roma. *O Eclipse*, que chegou após as Olimpíadas de 1960, Antonioni fez da EUR um dos personagens principais. Aparecerá no filme uma série de pontos de referência do bairro.

Alguns nos remetem de volta à suas origens no Fascismo, tal como o Palazzo della Civiltà Italiana, a cúpula dos santos Pedro e Paulo e as fundações do anfiteatro inacabado com o lago artificial. Outros pontos são relacionados às Olimpíadas de 1960 em Roma, a torre de água em forma de cogumelo atômico, o velódromo, a torre de vidro e aço da ENI (empresa de energia). Rebatizado como “quartiere Europa”, o objetivo era apresentá-lo como um “bairro moderno”. Antonioni mostra o passado, mas de uma forma secular, sem nostalgia pela tradição, como os garis que fazem seu lanche próximo das ruínas de Caracalla e do Fórum Romano, ou como os encontros de Piero e Vittoria entre os largos pilares da Bolsa de Valores e na colunata do Templo de Adriano. Mas o cineasta nutria um interesse pelo passado recente, e a forma como ele influenciava o presente. É um tema recorrente na obra de Antonioni e, de acordo com Benci, pelo menos até *O Deserto Vermelho* (Il Deserto Rosso, 1964) ele se relaciona com a história italiana recente (Fascismo, colônias africanas, guerra, reconstrução) e a forma como isso influencia as vidas e formas de pensar de seus personagens. Apesar de uma volta a Roma em *Identificação de Uma Mulher* (Identificazione di una Donna) em 1982, segundo Benci essa não foi uma visita tão profunda. Ele acredita que

podemos concluir que, depois de *O Eclipse*, Antonioni dá as costas a Roma.

“No final de *O Eclipse*, o desaparecimento de Vittoria e Pero deixa a cidade como único protagonista. Mas é uma cidade cujo horizonte – tendo desistido tanto de suas ambições de antes da guerra, quanto das idéias de renovação e limpeza moral que caracterizaram o período pós-guerra e o Neo-Realismo – é a desoladora mediocridade da especulação imobiliária. Uma cidade onde todos os pedestres se parecem, e onde os ‘palazzine’, as faixas de cruzamento, as paradas de ônibus são todas iguais” (Ibidem: 50-1)

Referências Bibliográficas

ANTONIONI, Michelangelo. *Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*. USA: University of Chicago Press, 2007.

BENCI, Jacopo. Identification of a City: Antonioni and Rome, 1940-62. In: RASCAROLI, Laura; RHODES, John David (orgs.). *Antonioni. Centenary Essays*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

PAINTER Jr., Borden W. *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Pp. 95-8.

RHODES, John David. *Stupendous, Miserable City. Pasolini's City of Rome*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

STEIMATSKY, Noa. *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

TASSONE, Aldo. *Antonioni*. Paris: Flammarion, 2007.

Roberto Acioli de Oliveira é graduado em Ciências Sociais – 1989, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura – 1994 e 2002, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de artigos em catálogos de Mostras, como *Filmes Libertam a Cabeça - Rainer Werner Fassbinder* (CCBB-RJ, 2009) e *A Itália e o Cinema Brasileiro* (REcine, Arquivo Nacional-RJ, 2011). Além da revista *dEsEnrEdoS*, também é colaborador da revista *RUA*, e mantém três blogs sobre cinema e corpo: [Corpo e Sociedade](#), [Cinema Europeu](#) e [Cinema Italiano](#).