

artigo

Antonioni e a questão da alfaiataria como rompimento do Realismo Italiano

Antonioni and the question of tailoring as a rupture with Italian realism

PAULO ROBERTO MONTEIRO DE ARAÚJO¹

resumo

O presente artigo trata da relação cinema e moda, no aspecto de como a alfaiataria pode ser compreendida como elemento chave para as mudanças narrativas cinematográficas. Moda não é uma simples figuração no interior de uma produção filmica.

palavras-chave

Antonioni; Rompimento; Alfaiataria; Neorealismo; Perspectiva.

abstract

This article deals with the relationship between cinema and fashion, in the aspect of how tailoring can be understood as a key element for cinematographic narrative changes. Fashion is not a simple figuration within a film production.

keywords

Antonioni; Disruption; Tailoring; Neorealism; Perspective.

¹ Docente do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Doutor em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp).

A preocupação do presente texto é analisar como Michelangelo Antonioni, por meio da alfaiataria, não como simples figurino, elabora uma espécie de rompimento com o chamado Neorealismo Italiano, movimento cinematográfico que ocorreu entre os anos 40 e início dos anos 50 do século passado. Deste modo, o nosso objetivo é mostrar como a roupa pode ser um marcador de mudanças nas temporalidades dos movimentos cinematográficos, no sentido de elaborar novos horizontes e perspectivas imagéticas no interior estético-narrativo filmico.

O Neorealismo Italiano tinha como cerne a apreensão da realidade histórica-social que pudesse expressar as mazelas de uma Itália fascista. Não é por acaso *Roma Cidade Aberta* (filme de Roberto Rossellini de 1945) ser um dos ícones desse movimento cinematográfico. O Neorealismo consegue, como movimento cinematográfico, criar uma linguagem estética em que a dor aparece como fenômeno das vivências humanas, em sua total crueza. Não tem lugar em sua narrativa a subjetividade existencial dos personagens, pois todos são envolvidos pelos acontecimentos históricos da guerra. Deste modo, a vida coletiva em sua determinação global e objetiva dá o tom para a construção narrativa do Neorealismo Italiano.

Embora Antonioni tenha se formado no seio desse movimento cinematográfico, seu intuito, como cineasta, não foi negar o Neorealismo, mas sim trazer novos temas que pudessem desdobrar as problemáticas humanas. Antonioni compreendeu que o Neorealismo havia alcançado o seu ápice no final dos anos 40. Daí em seu primeiro filme de longa-metragem intitulado *Crimes da Alma* (*Cronaca di um amore*) de 1950, Antonioni abordar não mais os temas vinculados à guerra ou às agruras sociais. Sua preocupação volta-se para temas aparentemente burgueses, focados em crónicas policiais, como é o caso de *Crimes da Alma*.

A impressão que nos dá em uma primeira visão de *Crimes da Alma* é que Antonioni se torna um tipo de criador fútil por meio de histórias banais. No entanto, o que ele faz de modo sorrateiro, por assim dizer, é trazer para o espectador do seu cinema a possibilidade de um outro olhar em relação às estruturas das classes sociais. Se em *Roma Cidade Aberta* temos uma prostituta viciada que mantém relações com os nazistas alemães, em *Crimes da Alma* temos uma alpinista social, que se sente responsável, em um aspecto criminoso, pela morte de uma amiga.

Nas duas personagens vemos como pano de fundo a roupa como elemento recompensador pelos seus atos. A prostituta de *Roma Cidade Aberta* recebe dos nazistas um casaco de pele por entregar um componente da resistência italiana, que se tornara o seu desafeto amoroso. Já Paola, a alpinista social, tem nos vestidos de luxo a recompensa por ter conseguido furar a barreira de sua classe passando a pertencer a burguesia industrial italiana. As duas estão numa mesma situação de tragédia social, ambas precisam se vender para conseguir realizar seus desejos e necessidades. No entanto, a maneira como Antonioni trata a problemática do trágico social feminino não se encontra mais numa narrativa objetiva dos acontecimentos históricos, mas sim no folhetim, nas fantasias do desejo de perten-

cer a um ambiente burguês (Fig. 1).



Fig. 1: Cenas do filme *Roma Cidade Aberta* de 1945, dirigido por Roberto Rossellini (Fonte: Elaborada pelo autor).

A roupa, em seu sentido estético dentro dos parâmetros da moda, ganha projeção no interior das narrativas filmicas de Antonioni. Deste modo, a roupa ou alfaiataria dos personagens, principalmente, femininos, ganham relevo simbólico, como forma e meio de expressar uma demarcação de rumo no interior da dinâmica do cinema italiano, a partir dos anos 50, do século passado. Deste modo, *Crimes da Alma* (Figs. 2 e 3) tem a sua importância não só como o primeiro longa-metragem de Antonioni; é aquele filme cuja vestimenta se apresenta como elemento lógico, que dá concatenação para uma nova narrativa filmica.



Fig. 2: Cenas do filme *Crimes da Alma* de 1950, dirigido por Michelangelo Antonioni. Projeção no interior das narrativas filmicas (Fonte: Elaborada pelo autor).



Fig. 3: Cenas do filme *Crimes da Alma* de 1950, dirigido por Michelangelo Antonioni. Forma e meio de expressar uma demarcação de rumo no interior da dinâmica do cinema italiano (**Fonte:** Elaborada pelo autor).

Lembremos que a moda pós-guerra se configura com Dior em uma nova Era da moda, que rompe com as agruras de uma Europa cambaleante pela destruição dos conflitos bélicos. Sendo assim, Dior é aquele que implanta uma nova visão da moda, como sonho, isto é, como desejo onírico luxuoso para o ato de se vestir. Com Dior, o realismo da guerra precisa ser superado, não necessariamente esquecido. Daí a sua roupa ser chamada de New Look, uma nova aparência para o desenho das roupas, não mais presas às agruras do realismo bélico. A capacidade de Dior de mudar os rumos da história da moda pode ser comparada aos filmes de Antonioni em relação ao Neorealismo Italiano. No entanto, cabe ressaltar, podemos dizer que Antonioni depende de Dior para criar a sua demarcação de linguagem filmica. Pois é Dior que lhe dá o mote de criar uma narrativa estética filmica cujo ponto de flexão é a alfaiataria, em seu aspecto sonhador (Figs. 4 e 5).



Fig. 4: Dentro dos ateliês da Maison Dior, por volta de 1950 (**Fonte:** Elaborada pelo autor).



Fig. 5: Manequins Christian Dior no salão da sede da Maison Dior no número 30 da Avenue Montaigne, Paris 1957. Fotografia de Loomis Dean, publicada na revista *Life*, 1957 (**Fonte:** https://wwws.dior.com/couture/pt_br/a-maison-dior/exposicoes/the-house-of-dior).

É em outro filme de Antonioni que a vestimenta aparece como elemento de flexão da linguagem cinematográfica. Em *As amigas* (*Le amiche*) de 1955, uma das personagens cuja profissão é administrar uma Maison de alto luxo, que a roupa aparece como demarcador para a criação da narrativa do cineasta italiano. Apesar de a alta costura dar o tom de fundo da narrativa, Antonioni analisa a questão socio-existencial do feminino. É a partir desse filme que a moda, principalmente, a da alta costura, perde o seu caráter de futilidade ao expressar as problemáticas tanto sociais como existenciais do feminino. Se, em *Crimes da Alma*, Paola é uma alpinista social, em *As Amigas*, Clelia é uma mulher de negócios, cuja infância foi marcada pela pobreza. Deste modo, Clelia, diferentemente das outras amigas, não tem uma origem burguesa como as outras; ela é a mulher que se fez por si mesma (Fig. 6).



Fig. 6: Cenas do filme *As Amigas* de 1955, dirigido por Michelangelo Antonioni (**Fonte:** Elaborada pelo autor).

A alta alfaiataria passa a ser uma marca dos filmes de Antonioni. Porém, como já escrevi mais acima do presente texto, a alta alfaiataria não deve ser vista em seu sentido fútil e simplesmente burguês. Antonioni, como o nosso contemporâneo John Galliano, desloca o significado das coisas para recriá-las em suas outras possibilidades significativas.

Descontextualizando como modo de reconstruir e desconstruir faz com que Galliano promova novas formas de remissão para algo que podemos chamar de moda ou ainda, para as possibilidades do ser da moda. Eis o motivo de ele nos remeter para outras formas de relação com a moda, que não trata de um simples uso de roupa. Embora a moda apareça como serventia ao uso de vestimentas, ela nos remete para as diversas formas de expressão das coisas em corpos humanos. Daí o termo serventia não ser o suficiente, em seu significado imediato, para a compreensão do que seja se ocupar da moda como faz Galliano.

O ato de se ocupar da moda tem a ver com essa descontextualização daquilo que se apresenta inicialmente de forma aparentemente original. Galliano no seu ato de se ocupar da criação, ocupa neste mesmo ato, o lugar original de algo, no sentido reconstruir tal originalidade em uma descontextualização. Cabe ressaltar que nessa descontextualização não está em jogo nenhum tipo de simulacro. É preciso compreender que Galliano não faz simulacro do ser de coisa alguma. No final, o designer inglês elabora uma nova originalidade por meio da descontextualização de um outro objeto. A moda é a reconstrução de novas originalidades por meio da desconstrução de outras. Não se trata de tirar a aura da originalidade de algo, nem de reinventá-lo².

A partir da citação acima, poderíamos dizer que Antonioni faz o que John Galliano realizou em relação ao desenho da roupa, ou seja, uma espécie de descontextualização da Moda de si mesma. Descontextualizando a linguagem do neorrealismo por meio da alfaiataria, Antonioni elabora uma nova linguagem filmica sem deixar de tratar das questões da crueza da realidade humana (Figs. 7a e 7b).

A Moda ao ser descontextualizada de si mesma ganha outra possibilidade de sentido, que vai além de objeto de uso, no ato de vestir. Ela passa e torna-se o elemento chave da problemática socio-existencial dos filmes de Antonioni. Além disso, o cineasta, ao trazer a moda para os seus filmes, descontextualiza a linguagem cinematográfica do Neorrealismo Italiano, marcado pela objetividade sociohistórica da existência humana. Se o conceito de descontextualização nos possibilita compreender e interpretar a moda não mais como simples instrumentalização de uso para cobrir os corpos, tal conceito nos ajuda relacionar de forma interdisciplinar moda, cinema, existência, história e sociedade (Fig. 8).

² ARAUJO, P. R. M. "John Galliano ou aquele que perturba a instrumentalidade da moda". In: ARAUJO, P. R. M. (Org.) *Moda e as suas expressões na contemporaneidade*. São Paulo. Editora LiberArs, 2021, p. 75.



Figs. 7a, 7b (a partir da esq.): Looks de John Galliano para Maison Dior (**Fonte:** Elaborada pelo autor).



Fig. 8: Cenas do filme *As Amigas* de 1955, dirigido por Michelangelo Antonioni (**Fonte:** Elaborada pelo autor).

Sendo assim, o que está em jogo no final das contas, por assim dizer, em Antonioni, é a apreensão das problemáticas existenciais humanas que sempre ocorrem no plano social. Não importa se tal plano é burguês ou não, pois o que está em jogo é o humano. É nesse sentido do humano que Antonioni elege a problemática do feminino, seja como alpinista social, seja a mulher que se faz por si mesma (por meio do negócio da Moda), seja ainda da mulher que quer se livrar do mundo masculino.

É o que ocorre no filme *A Aventura* de 1961 (Fig. 9). Antonioni parte do incômodo feminino em relação ao mundo masculino machista, em que a mulher é um simples objeto de uso. Cabe lembrar que a roupa feminina no início do filme se apresenta como elemento simples, mas dentro dos parâmetros da alta alfaiaria-

taria. Aliás, ao longo do filme é a roupa que dá suporte ao feminino como forma de se alienar do mundo masculino. No entanto, Anna é aquela que questiona o seu próprio ser no espaço de convívio com o masculino. Ela sente-se sufocada seja pela figura de um pai enciumado, seja pelo noivo envolvido com seus projetos profissionais.



Fig. 9: Cenas do filme *A Aventura* de 1961, dirigido por Michelangelo Antonioni (**Fonte:** Elaborada pelo autor).

Não é por acaso que, antes do seu desaparecimento, Anna dá uma camisa para Claudia, sua amiga íntima. Nesse ato de entregar a roupa à amiga podemos fazer duas interpretações: a primeira é a despedida de Anna do mundo masculino, a outra é a relação social que Antonioni explora de forma sutil. Claudia é uma moça de classe média, ao contrário de Anna, que pertence à alta burguesia romana. Podemos perceber então como a roupa pode marcar ao mesmo tempo uma forma de despedida (como ato amoroso e gentil) entre amigas, como também a expressão das diferenças sociais.

A falta de reconhecimento por parte do masculino no interior da narrativa de Antonioni faz com que as mulheres se sintam desajustadas em suas atitudes. A imagem do feminino é vista pelo masculino como algo que não se deve dar importância. Daí a preocupação de nos voltarmos para analisar esse ponto de vista do masculino no que se refere à imagem do feminino. Segundo Didi-Huberman:

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá logo) ou como horizonte (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro sempre). A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (félure). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente

visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande “linha” de fuga.³

A questão das imagens do feminino ao longo do filme do diretor italiano traz esse fenômeno das fissuras que Didi-Huberman nos fala. Diferentemente, tanto da ideia messiânica da imagem cuja determinação é o seu desaparecimento ao final de um destino, como daquela vinculada ao horizonte em que sempre há algo para ser desvendado, sempre há um além que se encontra oculto.

As fissuras das imagens são uma espécie de claridade que surge aos nossos olhos com o objetivo de nos possibilitar compreender os seus significados vivenciais na esfera da existência humana. Daí as fissuras serem as sobrevivências das experiências humanas. Tais sobrevivências guardam em si e para si a possibilidade de irmos ao encontro de problemáticas que, tendo sua existência empírica no passado, ainda nos perturbam em nosso presente.

Um filme como *A Aventura*, que completou 61 anos, ainda mexe conosco, com a problemática das relações de poder, configurado nas relações entre o masculino e o feminino. A nossa preocupação aqui não é desenvolver um discurso epistêmico feminista, mas sim investigar as determinações de poder que surgem nessas relações. É assim que Antonioni busca criar uma narrativa filmica que expresse as relações de poder em *A Aventura*, cujo elemento catalizador é a alfaiataria feminina como modo de expressar ao mesmo tempo refúgio bem como resistência.

A roupa não pode ser vista como simples futilidade, mas sim como meio para trazer à nossa consciência o que está oculto nas relações entre o feminino e o masculino, ou ainda entre as classes sociais, que se modificam a cada momento, sem ter um fim absoluto, no sentido hegeliano. Não há, para Didi-Huberman, um horizonte que nos dê segurança no que concerne ao sentido seguro das experiências humanas.

Didi-Huberman defende que a ideia de horizonte tende a protelar os esclarecimentos em torno das experiências humanas ao longo da história: “Um horizonte, como seu nome o indica, em grego, é ao mesmo tempo a abertura e o limite da abertura que define ora um progresso infinito, ora uma espera⁴. Por outro lado, o historiador francês tenta compreender o posicionamento de pensadores como Agamben em relação ao conceito de Horizonte.

A complexidade do pensamento de Agamben talvez se deva ao fato de que o regime da imagem e o do horizonte se encontram constantemente misturado ou sub-repticiamente associados, como se o primeiro – que é um regime apenas para liberar o espaço imenso do segundo, regime do longínquo, do apogeu, do absoluto. Enquanto lei-

³ HUBERMAN, D. *Sobrevivência dos vaga-lumes*: Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011, p. 87.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 87.

tor de Benjamin, Agamben é um filósofo da imagem (um pouco como Pasolini quando construía seus filmes por fragmentos ou em gros plans), daí essa maneira de filologia pela qual descobrimos, frequentemente com encantamento, a potência oculta do menor gesto, da menor letra, do menor rosto, do menor lampejo. Mas, enquanto leitor de Heidegger, Agamben procura o horizonte atrás de cada imagem (um pouco como Pasolini quando decidiu julgar o todo e os fins da civilização na qual vivia). Ora, esse horizonte modifica infalivelmente o cosmos metafísico, o sistema filosófico, o corpus jurídico ou o dogma teológico.⁵

Didi-Huberman, mesmo discernindo a perspectiva epistemológica de Agamben quanto à relação entre imagem e horizonte, nos diz que afinal o que interessa é:

O mundo dos fins que se abre à nossa situação contemporânea. Mas tudo isso sobre o fundo de um terrível, de uma desesperante ou desesperada, de uma inaceitável equivalência política dos extremos imersos no mesmo horizonte, na mesma claridade ofuscante do poder.⁶

A crítica de Didi-Huberman a Agamben é que ao ficar numa suposta síntese entre imagem e horizonte, em que este último engole o primeiro, acaba como dando abertura para os encobrimentos do poder. Porque o poder acaba como que manipulando o seu próprio papel nas relações humanas. Daí o historiador francês salientar: “O que desaparece nessa feroz luz do poder não é senão a menor imagem ou lampejo de contrapoder”⁷.

Eis o motivo de Anna em *A Aventura* ter o seu contrapoder ao desaparecer do universo masculino. As imagens de Anna dão prova que o feminino pode resistir ao sistema sociocultural do masculino. A última imagem de Anna é o vestido dado à amiga, Cláudia. A imagem do vestido de Anna é uma espécie de lampejo de contrapoder em relação ao mundo masculino (Fig. 10). Eis o motivo de a roupa nos filmes de Antonioni expressar imagens em que as lutas se travam sem haver um simples horizonte de esperanças para as malezas humanas.

O que é intrigante nos filmes de Antonioni é como ele consegue criar imagens de fundo com a roupa, no sentido de lançar o espectador nas problemáticas socio-existenciais das pessoas. A alfaiataria, longe de ser mero elemento coadjuvante, torna-se as fissuras, como diria Didi-Huberman, das experiências humanas na dimensão das imagens filmicas. Daí a genialidade de Antonioni que consegue tornar presente aquilo que está oculto: o sofrimento humano.

⁵ HUBERMAN, D. *Sobrevivência dos vaga-lumes*: Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011, p. 87, 88.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 89.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 91.



Fig. 10: Cena do filme *A Aventura* de 1960, dirigido por Michelangelo Antonioni (**Fonte:** Elaborada pelo autor).

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro. “John Galliano ou aquele que perturba a instrumentalidade da moda. In: ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro (Org). **Moda e as suas expressões na contemporaneidade**. São Paulo: Editora LiberArs. 2021. pp. 75-81.

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: CosacNaifyt, 2002.

BOWLES, Hamish. **John Galliano for Dior**. London: Thames & Hudson, 2019.

HUBERMAN, Didi. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

FILMOGRAFIA

ANTONIONI, Michelangelo. **As amigas** (1955).

ANTONIONI, Michelangelo. **A aventura** (1961).

ANTONIONI, Michelangelo. **Crimes da alma** (1950).

ROSSELLINI, Roberto. **Roma cidade aberta** (1945).

Autor especialmente convidado.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.