

O DESERTO VERMELHO

Peter Pál Pelbart*

Diz Antonioni, numa entrevista: “Hoje as histórias são aquilo que são, se necessário sem princípio nem fim, sem cenas-chave, sem curva dramática, sem catarse. Podem construir-se com farrapos, fragmentos: ser desequilibradas como a vida que vivemos”.

Ora, farrapos, fragmentos, desequilíbrio não é outra coisa que vemos em *O deserto vermelho*. Não há uma história, apenas esboço de histórias, farrapos de vida, fragmentos, resíduos, e por toda parte a vida desequilibrada.

Mas o que é uma vida desequilibrada em Antonioni, o que é uma vida desequilibrada em *O deserto vermelho*, o que é uma vida desequilibrada nas lentes do cinema? Pois é óbvio que o cinema produz com seus meios específicos o seu próprio desequilíbrio, ele produz sua própria vida desequilibrada.

O que vemos neste filme é uma personagem perdida, deambulando em meio a terrenos baldios, dejetos fumegantes, bruma de cais, torres de antenas interestelares, labaredas industriais, vapores... Giuliana com frio, com fome, com medo, com pressa, com susto, com nojo, com espanto... Depois Giuliana contemplando a água contaminada por detritos das fábricas, Giuliana atravessando descampados áridos, cheios de lixo industrial, Giuliana tentando aquecer-se no fogo que não esquenta, Giuliana sumindo no ar que sufoca... Giuliana entre os quatro elementos, a Água, a Terra, o Fogo, o Ar. Mas elementos que já não dão ao homem o calor ou o frescor ou a segurança ou o horizonte. Não há contorno algum. Quase um filme ‘ecológico’.

Depois é Giuliana que o marido não segura, que o amante não satisfaz, que o filho não preenche, que gira em torno de um acidente hipotético, de um suicídio, de uma crise... Quase um filme ‘psicológico’.

Mas isso tudo é insuficiente, pois o filme mesmo de Antonioni é outra coisa,

* Filósofo, autor dos livros *Da clausura do fora ao fora da clausura* (São Paulo, Brasiliense, 1989) e *A nau do tempo-rci: sete ensaios do tempo da loucura* (Rio de Janeiro, Imago, 1993).

multíssimo mais forte do que esses poucos clichês de solidão no desumano mundo moderno, ou sobre a incomunicabilidade. O filme é, antes de tudo, um certo olhar, um grande afresco, com cores e formas deslumbrantes, as tubulações coloridíssimas, as chaminés frias saindo das torres e chaminés, o ocre por toda parte, as paredes, chapas de cor, o casco complexo do navio, os azuis do cais, os ferros maciços, toda uma metalurgia, mas também as cores da terra, o mundo mineral.

Não podemos deixar de ficar fascinados com esse colorismo, com esse domínio das cores de uma limpidez estonteante, mas atravessada por todos os brilhos não solares, por todas as névoas, brumas, fumaças cinza ou amareladas, gases, vapores... O futurismo encontra a dimensão abstrata, e o abstrato provoca uma vertigem em que a realidade do mundo perde um pouco de seu aspecto figurativo, 'real', ganhando tons oníricos, alucinatórios, perturbadores. Ao mesmo tempo as sirenes, apitos, o ruído das máquinas, das chaminés, dos vapores, dos navios, todo um zumbido de fundo que faz vibrar cada imagem, intensificando a sensação alucinatória que toma conta do espectador. Do espectador comum e da espectadora maior deste mundo, que é a própria protagonista, ela, que já leva a pecha de perturbada, pois não esconde sua perturbação cotidiana. O que vemos, claro, é a realidade das fábricas, das águas espumantes, da técnica, da terra, do ar, mas é a realidade empurrada ao seu ponto extremo, como quando observamos atentamente um objeto e ele perde sua obviedade para começar a aparecer na sua estranheza, na sua irrealidade. Neste mundo de Antonioni temos a sensação de que vagamos num sonho brumoso, de que estamos metidos numa alucinação visual e auditiva, as cores saltam na sua frieza corrosiva, as formas ganham contornos esquisitos, curvas tubulares, silos intrincados, enormes bolhas de vidro enfileiradas, objetos não-identificáveis, reflexos e foscos de todos os matizes, uma espécie de hipnose toma conta do olhar e não conseguimos mais decidir se o que vemos é o extremo da beleza ou do horror, da realidade ou da irrealidade, do sonho ou do pesadelo. Como se já não houvesse um juízo de realidade possível, tudo tornou-se estranho, porém familiar, quase sinistro, real ou imaginário, físico ou mental, indecidível.

Em meio a isso, a esse mundo excessivo, excesso de cores, de brumas, de maciço, de extensão, de glacialidade, de poluição, personagens deambulantes. É a perambulação por toda parte, sem objetivo, sem finalidade (como diz Zeller no filme, "não quero ficar aqui nem lá"), e no decorrer dessa perambulação não há reação possível diante do mundo ("estou sempre cansada", diz Giuliana), parece que a própria relação com o mundo perdeu sua organicidade, as personagens estão singularmente desconectadas das situações que passam por elas, do mundo que lhes serve de entorno. Tudo que lhes resta, em meio à

perambulação flutuante, em que se perguntam, como ela, “quem sou eu?”, é *ver, espantar-se*. Giuliana não pára de assombrar-se com tudo e com todos, com a parede branca de sua loja, com as cores (ela quer para a loja cores que não “perturbem” os objetos), com o casco do navio, com a fruta podre, com o sanduíche do operário, com o afrodisíaco, com a paisagem... Ela, que já não reage organicamente frente a um mundo coerente, do meio de seu espanto consegue apenas isto: *ver*.

Mas aí o *ver* ganha uma nova qualidade, pois esse *ver* não é pragmático, não significa olhar para avaliar uma situação a fim de nela intervir, como em geral se vê, não é *ver para fazer*, mas *ver para ver*, como diria Bergson, *ver* para enxergar aquilo que não é visível, *ver* para captar da realidade sua dimensão de excesso, de beleza, de horror, de intolerável, de assustador. Há aí toda uma nova função do olhar que o cinema traz à tona já desde o neo-realismo italiano. As personagens já não interagem umas com as outras ou com as situações que se lhes apresentam segundo uma lógica da ação, do *ver para fazer*, mas elas ficam como que paralisadas diante das situações, diante dos outros, diante do mundo, ficam flutuantes, bestificadas com o que corre à sua volta (seja a crueldade da guerra, seja a fúria da natureza, seja a decadência, seja a própria ruína, ou o cotidiano), e aí ascedem a visões, a uma vidência que cresce em dimensões, em círculos concêntricos adentrando as dimensões do tempo.

Pois bem, é esta vidência superior que caracteriza o olhar de Giuliana, uma vidência que vê aquilo que existe no seu excesso de cor, de horror, de terror, de incompreensível, de deslumbrante. Foi Gilles Deleuze quem insistiu sobre este novo olhar que surgia no cinema, esta vidência, cujo aparecimento coincide com uma certa crise que interveio no cinema e no mundo num certo momento de sua história. Crise do quê? Crise da crença no encadeamento do mundo. O elo entre as coisas parece perdido, a organicidade que reúne coisas e pessoas numa totalidade coerente parece desfeita. Ou seja, quando logo depois da guerra e em parte devido a seus horrores, mas também devido a outros fatores internos ao cinema, perdeu-se como que a *crença no mundo*. “Não se sabe no que se acredita”, diz Zeller, se acredita de certo modo na humanidade, um pouco menos na justiça, mais no progresso, no socialismo talvez... importa agir de modo justo, ter a consciência tranqüila... ao que Giuliana retruca com ironia e incredulidade: “Formam juntos um grupo de palavras belas”. Quando se perde a crença no mundo, perde-se a crença na ação, a crença na reação, a crença no movimento, a crença de que a ação pode mudar o mundo. O cinema de ação, cinema de movimento, cinema clássico, em que as coisas se encadeavam de modo orgânico, em que as personagens interagiam de modo orgânico, em que o movimento obedecia a certos pontos de gravidade, eixos, coordenadas, foi perdendo sua pregnância e cedeu lugar

a um outro cinema. Não mais cinema do movimento. Um cinema para além do movimento, para além da imagem-movimento, um cinema do tempo.

Neste outro cinema tudo muda. Encadeamentos fracos entre as situações, entre as personagens entre si, entre as personagens e as situações que elas enfrentam, entre os espaços percorridos, toda uma realidade dispersiva. Personagens vagando perdidos por espaços sem identidade, espaços quaisquer (por exemplo, um descampado, terrenos baldios, ruínas, construções desativadas, como em *Wenders*, ou mesmo uma cidade noturna cheia de clichês, como *Taxi Driver*), numa perambulação sem sentido. A relação de cada personagem com o que lhe acontece é de indiferença ou estranhamento, e no mais das vezes a partir dessa quebra motora, dessa inanidade da ação, desfaz-se um pouco o mundo, o espaço contínuo, a intriga e a própria história, enfim, o tempo. Mundo lacunar, sem totalidade nem encadeamento. As personagens deixam de ser agentes para se tornarem espectadores de uma situação que os extravasa por todos os lados, que excede sua capacidade motora de emprender qualquer reação, e os obriga a ver e ouvir o que está além de qualquer resposta ou ação possível. As personagens estão entregues a uma visão, elas se tornam videntes (“O que olha?”, pergunta Ugo a Giuliana). A personagem tomada numa visão, numa vidência, faz com que as coisas tomem o aspecto de um sonho ou de um pesadelo (“Não gosto de olhar muito o mar. Perco o interesse pela terra.”). Já não é uma situação sensório-motora, com ação-reação, mas uma situação ótica e sonora, com imagens óticas e sonoras puras, e aí toda a própria noção de situação se altera. Os objetos ganham uma certa autonomia (para além de sua função pragmática no interior de uma situação), não servem para nada de concreto, mas são investidos por um olhar que toca, olhar tátil, olhar háptico. Toda a realidade continua sendo realidade, mas quando investida por este olhar se torna um tanto onírica. Os órgãos dos sentidos das personagens se libertam do jugo da ação e do movimento, e mobilizam nas personagens outras forças que as de uma reação motora ou mesmo passional. “Parece que lavei os olhos. O que devo fazer com meus olhos? O que devo esperar?”, pergunta Giuliana. E Zeller traduz: “Diria, como devo viver? É a mesma coisa”.

Percebe-se então que nesta intriga desconstruída não há privilégio da situação dramática, não há momentos fortes, não há cenas-chave, como diz Antonioni. E isso também porque qualquer instante pode ser de vidência, qualquer miragem pode ser de espanto ou medo, qualquer buraco de tempo faz emergir de dentro de si seu próprio acontecimento.

É como funciona nosso próprio tempo, esse tempo não-pleno, cheio de buracos em que desfalecemos, e que Antonioni não só ajudou a radiografar, mas também a construir,

cle que infiltrou em seus filmes intervalos temporais, todo um outro escoamento, inventando com isso novas intensidades.

Nestas imagens investidas pelo olhar, nesta vidência liberada das exigências da ação, cumpre-se como que um programa de Castañeda: liberar a percepção da ação, fazer ver os intervalos moleculares, os elementos energéticos. A realidade torna-se alucinatória. A descrição mais objetiva torna-se a mais subjetiva, o extremo da realidade objetiva toca o extremo da realidade subjetiva, o mais físico (a fábrica) se torna o mais mental. Como diz Deleuze, o que será mais subjetivo que um delírio, um sonho, uma alucinação? Mas, ao mesmo tempo, o que será que é mais próximo de uma materialidade feita de onda luminosa e de interação molecular do que o próprio sonho ou alucinação? Como se o sonho e a alucinação, o mais 'subjetivo', reencontrassem a tessitura mais microscópica do real, sua materialidade a mais microfísica, a mais 'objetiva'. É nesse sentido que o real e o imaginário se tornam indiscerníveis, embora não se confundam, assim como se tornam indiscerníveis o objetivo e o subjetivo, o físico e o mental.

Seja como for, fica claro ao menos que a vidência não é passividade, complacência com o dado, em contraposição a um consciente ativismo, a um voluntarismo da ação. A vidência é mobilização de outras forças, de outras faculdades. Trata-se de uma relação com o intolerável e o insuportável de outro tipo, em que entra o fantasma e a constatação, a crítica e a compaixão, tudo misturado.

Ocorre que a vidência é uma liberação não só da ação, das exigências da ação, mas também daquilo que a percepção e a ação fazem com as coisas, quando as tornam úteis, classificáveis, quando as transformam em clichês, tornando-as suportáveis. Quando o mundo é o mundo dos clichês, ele de algum modo já foi decodificado e nesse sentido aceito tal qual, já não pode revelar sua reserva de intolerável. Nós reduzimos as coisas a clichês para agüentá-las, manipulá-las, prever seu curso. Ora, quando o esquema sensorio-motor fica bloqueado, somos obrigados a ver a coisa por inteiro a partir desta vidência, e a coisa no seu excesso, na imagem e não no clichê. O clichê é feito para não se ver a imagem. E para que a imagem apareça, é preciso que ela abandone o clichê, a fim de que a realidade apareça na sua inteireza insuportável. "Há algo de horrível na realidade e não sei o que é. Ninguém me diz", comenta Giuliana. E em outro momento confessa ter medo "das estradas, das fábricas, das cores, das pessoas, de tudo".

Bem, essas características que mencionei como sendo próprias desse cinema moderno, não clássico, curiosamente confluem com o que percebemos como sendo o universo da loucura. Por exemplo, o encadeamento fraco entre personagem e situação, a flutuação da personagem em meio à sua situação, a desconexão em relação às ações, a perambulação

ao invés da ação, uma certa paralisia motora, apesar da perambulação, a ascensão de visões, o exercício de uma vidência, em que as coisas aparecem no seu excesso, todo um circuito indecifrável entre realidade e pesadelo, realidade e alucinação, a autonomia dos objetos em relação à sua função, a desconexão dos espaços, a desconexão dos tempos, a desagregação do fio narrativo, da história, uma espécie de descrença na realidade do mundo... Quem não reconhecerá aí o universo de um psicótico? É como se o cinema contemporâneo tivesse enlouquecido, tivesse assimilado traços normalmente atribuíveis aos loucos. É como se o cinema, para ser e parecer contemporâneo, fosse obrigado, paradoxalmente, a enlouquecer. E ele é tanto mais contemporâneo quanto mais integra em sua forma características da loucura, sem para isso precisar tematizar a loucura, ou comportar algum personagem estigmatizado como louco.

É nesse sentido que no cinema contemporâneo a loucura está sempre em questão, mesmo quando não apresenta em seu roteiro nenhuma personagem identificável enquanto tal. É uma idéia um pouco estranha, mas só dá a medida de quanto o cinema, ao expressar uma certa contemporaneidade, capta dela aquilo que o louco expressa dessa mesma contemporaneidade do modo mais caricato.

Enfim, é como dizer que entre o mundo contemporâneo, o cinema que expressa esse mundo contemporâneo e a loucura que capta esse mundo contemporâneo houvesse uma ressonância necessária.

Num contexto totalmente outro, Georges Devereux lançou, há algumas décadas, a idéia instigante de que o homem moderno é esquizóide fora dos muros manicomial, e esquizofrênico dentro deles, havendo entre ambos uma espécie de homologia estrutural. Ou seja, o esquizofrênico estaria apenas intensificando e concentrando traços de comportamento típicos da sociedade que o rodeia, seja no âmbito da sexualidade, da puerilidade, da fragmentação, etc. Não é à toa, conclui ele, que a esquizofrenia é incurável, já que seus principais sintomas são sustentados pelos valores mais característicos de nossa civilização.

Bem, não pretendo me prolongar nessa idéia e nos debates que originaram no interior do campo psiquiátrico e etnopsiquiátrico. Gostaria apenas de aproveitar esta idéia para clarear a relação que estou sugerindo entre uma certa forma do cinema contemporâneo (em que ele expressa uma forma do mundo contemporâneo) e certos aspectos aparentes na loucura (em que ela também expressa aspectos do mundo contemporâneo).

Numa das últimas seqüências desse filme, uma das mais belas, Giuliana se depara com um navio atracado no cais e conversa com um marinheiro estrangeiro. Ela fala uma língua, ele outra. Ela pergunta, em meio ao ferros, sombras, cores, ruídos, se o navio em questão leva passageiros. E diz: "Não é que tenha decidido... Não posso decidir porque

não sou uma mulher só, porquanto voltar... como... separada. Não do meu marido... os corpos... estão separados... Se ele me ofende, não sofre..." Sim, é um pouco esta a sensação que o cinema moderno explora, a dos corpos esfacelados ou separados. Não é um lamento sobre a incomunicabilidade, mas um novo contexto, um novo regime em que as coisas não se relacionam por encadeamento orgânico, mas por conjunções, formando outro tipo de ajuntamento, se embrenhando em outro tipo de intervalos, de fissuras, introduzindo em meio às fendas outras visões, fazendo emergir de dentro delas outros acontecimentos. Mesmo quando ela diz: "Estive doente... devo pensar que tudo o que me acontece faz parte da minha vida...", reconhecemos aí a fala provável de um terapeuta, mas também sentimos quão improvável é que isso efetivamente ocorra. Antonioni não está estetizando uma vivência que é de dor, mas mostra quanto o cinema é capaz de revelar esses acontecimentos contemporâneos que acontecem a ninguém, já que é próprio do acontecimento ser impessoal, não pertencer a alguém nem ser a intriga pessoal de um eu, mas constituir blocos de sensação, blocos de percepção, blocos de afecto imprevisíveis que atravessam este eu e aquele eu e aquele outro eu.

Todas essas imagens que vemos em *O deserto vermelho* lembram aquela bruma solar, os vapores, o gás, todo um estado da percepção nascente à qual faz referência Deleuze quando comenta o romance de Lawrence da Arábia, *Os sete pilares da sabedoria*, em que há uma miragem na qual as coisas sobem e descem como sob o efeito de um pistão, e os homens levitam, suspensos numa corda. Ver brumoso, ver perturbado: um esboço de percepção alucinatória, um cinza cósmico. Nesse estado nascente da percepção, a visão e o sofrimento se mesclam, do cinza ao vermelho há o aparecer e o desaparecer do mundo no deserto, e todas as aventuras da visão, indo do transparente puro invisível ao fogo púrpura onde toda a vista arde, diz ele ainda. Deleuze exulta com essas visões que os grandes escritores conseguem criar, esses blocos de percepção, que já não são a percepção de alguém, mas entidades estéticas com as quais eles queimam os próprios olhos. Por exemplo, Melville teria um oceano íntimo que nenhum marinheiro conhece, embora ressoe com o deles, mas que depois, ao ser externado esteticamente, transforma o mar, cria uma Visão, uma nova entidade-mar, uma Potência. Assim Lawrence teria um deserto íntimo que nenhum beduíno conhece, embora se assemelhe com o seu deserto, e depois, ao ser externado, cria uma nova entidade-Deserto, uma Potência..., etc. A partir destas visões, nascem entidades, entidades de afecto e de percepto, potências...

Ora, é o mesmo com Antonioni. De dentro desta loucura específica, apreende-se um certo estado do mundo, extrai-se dele sua maravilha infinita, seu imenso frio glacial, a inapagável cintilação das coisas, a abjeção inapelável, o desequilíbrio irremediável. Desequilíbrio do mundo em que vivemos, das histórias que vivemos, da loucura que nos ronda e que hoje é nossa, de todos nós, irremediavelmente.