



UnB

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

**TONINO GUERRA: A RELAÇÃO ROTEIRO E POESIA NAS COLABORAÇÕES COM
ANTONIONI E TARKOVSKY**

Matheus da Silva Lima

Brasília

2018



UnB

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade

**TONINO GUERRA: A RELAÇÃO ROTEIRO E POESIA NAS COLABORAÇÕES COM
ANTONIONI E TARKOVSKY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Audiovisual - sob a orientação do Prof. Dr. Pablo Gonçalo.

Brasília

2018

Brasília-DF
2º semestre de 2018
Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Matheus da Silva Lima

Projeto aprovado em ____/____/____ para obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, Habilitação Audiovisual.

Banca Examinadora:

Orientador Prof. Dr Pablo Gonçalo

Prof. João Lanari Bo

Prof. Dr Mauro Giuntini Viana

Brasília NOVEMBRO de 2018

Agradecimentos

A meu professor orientador Pablo Gonçalo, que sem a imensa ajuda esse trabalho não existiria.

Aos membros da banca, que carinhosamente aceitaram o convite para ouvir um pouco do que tenho a dizer.

Aos colegas de curso, com quem compartilhei momentos fundamentais do meu aprendizado.

Aos amigos de lá: João Victor Pistelli, Cristiano Domiciano, Raul Garcia, Guilherme Garcia, Gabriel Guidi, Eduardo Sarapu, Bárbara Monteiro, Livia Garcia e Leticia Moreira, que fazem a volta pra casa sempre mais acolhedora.

Aos Amigos de cá: Ana Thayná Batista, Luã Santilli, Barbara Freitas, Pedro Albuquerque, Rafael Mota, Clara Maria Matos, Emanuel Lavor, Manoela Morgado, Celimar de Meneses, Victor Hugo Correia e Pedro Henrique Moraes, que me ensinaram que é possível erguer um novo lar em qualquer lugar.

Aos demais amigos, pelas boas histórias e os brindes utópicos.

A meu pai e minha mãe, pelo amor perene. Só estou seguindo meus sonhos hoje porque vocês me ajudaram a pavimentar o caminho.

Eu abandono Roma
Os camponeses abandonam a terra
As andorinhas abandonam minha cidade
Os fiéis abandonam as Igrejas
Os moleiros abandonam os moinhos
Os montanheses abandonam as montanhas
A graça de Deus abandona os homens
Alguém abandona tudo.

Tonino Guerra

RESUMO

O seguinte trabalho faz uma breve apresentação do roteirista e poeta italiano Tonino Guerra, com foco em algumas de suas colaborações com os diretores Michelangelo Antonioni e Andrey Tarkovsky. Para tanto, o texto faz uso da abordagem de Gilles Deleuze sobre cinema em seus livros Cinema I e II, além do conceito de Cinema de Poesia como apresentado por Pier Paolo Pasolini. Finalmente, os filmes A Aventura, A Noite, O Eclipse, Red Desert e Nostalgia são analisados e hipóteses são feitas sobre a abordagem para com o roteiro.

PALAVRAS-CHAVES: Tonino Guerra; Roteiro; Modernismo italiano; cinema e poesia;

ABSTRACT

The following article makes a brief presentation of Italian poet and screenwriter Tonino Guerra, focusing on some of his collaborations with directors Michelangelo Antonioni and Andrey Tarkovsky. For this, the text makes use of Gilles Deleuze's approach to cinema on his books *Cinema I* and *II*, so as the concept of Cinema of Poetry, by Pier Paolo Pasolini. Finally, the movies *L'Avventura*, *La Notte*, *L'Eclisse*, *Deserto Rosso* and *Nostalghia* are analyzed and hypotheses are made concerning Guerra's approach to screenwriting.

Keywords: Tonino Guerra; Roteiro; Modernismo italiano; cinema e poesia; .

Sumário

1. Introdução.....	09
2. Objetivos.....	09
3. Metodologia.....	10
3.1 Cinema de Poesia	12
3.2 Imagens Movimento e Tempo.....	15
4. Eu me lembro.....	19
5. A Relação com os Diretores.....	22
6. Análise dos filmes.....	26
6.1 Imagem-Percepção e O Deserto Vermelho.....	26
6.2 Imagem-Afecção e A Noite.....	29
6.3 Espaço Qualquer e O Eclipse.....	32
6.4 Cristais do tempo e Nostalgia.....	36
6.5 Lençóis do Passado e A Aventura.....	40
7. Considerações Finais.....	44
8. Referencias Bibliográficas.....	45
9. Referencias Filmográficas.....	47

TABELA DE IMAGENS

Imagens do filme <i>O Deserto Vermelho</i> (1964).....	28
Imagens do filme <i>A Noite</i> (1961).....	31
Imagens do filme <i>O Eclipse</i> (1962).....	33
Imagens do filme <i>O Eclipse</i> (1962).....	35
Imagens do filme <i>Nostalghia</i> (1983).....	39
Imagens do filme <i>A Aventura</i> (1960).....	42

1. INTRODUÇÃO

Com um escopo de mais de cem histórias escritas, poeta e roteirista Tonino Guerra (1920 - 2012) tornou-se um dos grandes responsáveis pela guinada modernista no cinema italiano da década de sessenta. Tendo estabelecido uma parceria duradoura com Michelangelo Antonioni, além de colaborações com diversos outros grandes diretores, como Fellini, Tarkovsky e Angelopoulos.

Apesar disso, pouco é o material teórico ou acadêmico tratando do conteúdo e técnicas do poeta; sua obra está gradativamente sendo relegada às pequenas reimpressões de seus poemas e alguns poucos roteiros (apenas os mais famosos) encontrados em livros dedicados aos diretores com quem trabalhou.

Em vista de tal situação, o presente trabalho propõe-se a investigar mais a fundo as obras das quais Guerra participou, traçando um recorte específico em suas colaborações com Antonioni e sua contribuição para com Andrey Tarkovsky no filme *Nostalghia*¹ (1983). Para isso, será tecida uma conexão entre a ideia de poesia e os estudos de Gilles Deleuze sobre Imagem-Movimento e Imagem-Tempo, buscando exemplos em cada um dos filmes que possam legitimar tal análise e buscar certa correspondência entre cinema e poesia

2. OBJETIVOS

Como aqui apresentado, o seguinte trabalho objetiva compreender melhor qual seria o potencial de uma imagem cinematográfica pensada mais próxima da poesia, buscando entender filmes como potências semióticas e sua construção como mais próxima de uma linguagem poética que da prosa.

Assim, baseando-se nas obras de um roteirista específico, que também exercia seu lugar como poeta, as hipóteses seguintes buscam investigar o potencial de se pensar a Imagem em termos de roteiro, buscando entender o valor de se pensar a obra cinematográfica desde suas fases iniciais e como o “pensar em Imagens”, em termos de enredo, pode abrir novas nuances para o fazer narrativo.

¹ Na intenção de evitar confusões, a obra será referida em sua grafia original.

3. METODOLOGIA

Buscando-se compreender de forma mais inteligível qual seria relação que Guerra faz entre poesia e cinema, além de aproximar os dois, primeiro faz-se necessário uma busca retroativa para algum referencial que nos esclareça e dê uma noção do que seria a poesia no âmbito da literatura. Para isso, como forma introdutória de adentrar ao assunto sem perder-se de vista a relação com o cinema, uma breve análise semiótica demonstra uma interessante apresentação, fundada nos conceitos de paradigma e sintagma. Mais a frente, uma conexão mais aparente se firma ao correlacionar-se tal ideia com as proposições de Pasolini sobre um suposto “Cinema de Poesia”.

Na literatura, são dois os processos de organização das coisas, sendo eles o paradigma e o sintagma. Quando objetos são organizados em um processo de contiguidade, em que A e B compartilham uma relação de proximidade, o eixo que aqui aparece é o sintagmático, em que prevalece a combinação. Por outro lado, se a relação entre A e B é dada por semelhança, o eixo linguístico evocado é o eixo paradigmático, onde a combinação prevalece por um sistema de seleção, de similaridade.

Para ilustrar tal processo, é possível encontrar exemplos não tão distantes da nossa realidade cotidiana. Em *Comunicação Poética*, em que o autor Pignatari (1983, p.11) busca entender e apresentar tais conceitos, discutidos mais a fundo por autores como Peirce e Jakobson, são dados alguns exemplos de tais processos do dia a dia. Assim, não é preciso ir mais distante que um cardápio de restaurante: nele, estão agrupados os pratos que compõe as entradas, os pratos principais e as sobremesas. Assim, quando o cliente escolhe uma opção em cada uma das categorias para formar uma refeição, está criando para si um sintagma. Da mesma forma, as diferentes opções de sobremesa encontradas no menu, quando combinadas, demarcam um eixo paradigmático.

Pignatari (1983) sumariza as ideias de Jakobson, afirmando que o mesmo descobriu que a linguagem exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contiguidade; quando o paradigma se projeta sobre o sintagma.

Prosseguindo para as análises de Peirce sobre o mesmo tema, temos a seguinte asserção:

Para Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo - ou seja, pela projeção de códigos não verbais (musicais, visuais, gestuais etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura) (PIGNATARI, 1983, p.14).

Com tais informações em mente, passa a surgir então uma interessante proposição acerca da poesia: se a mesma lida intimamente com a assimilação e manipulação de ícones da realidade para criar um novo significado para o sintagma, não estaria ela muito mais próxima do cinema do que costuma-se pensar? Alterando-se a linguagem da literatura para a linguagem do cinema, um estudo mais aprofundado sobre este “debruçar-se” do eixo paradigmático sobre o sintagmático pode render interessantes hipóteses sobre o fazer cinematográfico.

Em poesia, você observa a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando se parece estar veiculando ideias, ele está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia. Uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada (PIGNATARI, 1983, p.14).

Como proposição final desta primeira etapa, a citação anterior mostra a natureza da poesia, que com suas metáforas e metonímias pode não estar tão distante do cinema. Substitua a expressão literária pela visual e uma infinidade de portas se abre para a análise tanto de filmes *per se* quanto da ideia de roteiro.

3.1. CINEMA DE POESIA

Prosseguindo a análise sobre a relação poesia/cinema, um valioso tratado teórico sobre o tema fora tecido sobre o nome de “Cinema de poesia”. Italiano, contemporâneo de Guerra e também inserido nos mesmo meios em que o poeta se encontrava, Pasolini (1976) compartilha - mesmo que indiretamente - diversas características com o presente objeto de estudo. Além disso, o diretor conta com um prolífico material teórico acadêmico sobre seus pensamentos acerca do cinema, sendo que parte de seus trabalhos busca propor justamente esta relação entre as duas mídias que tenta-se estabelecer aqui

Apresentado pela primeira vez em 1965 no *New Cinema Fest* em Pesaro, na Itália, a dissertação de Pasolini faz uso de argumentos da semiótica para tentar justificar como o cinema é naturalmente uma mídia mais próxima da poesia que da prosa, com que comumente era relacionado. O texto encontra-se como apresentado na palestra, mais tarde fora também incluído dentre suas outras dissertações presente na obra *Empirismo Herege* (ano).

Pasolini (1976, p.1), partindo da semiótica, introduz o tema a começar pela palavra: um verbo, substantivo, adjetivo etc. de um determinado idioma compõe um signo linguístico. Para, além disso, e como já introduzido na seção anterior, não é difícil encontrar outras formas de expressão que também podem ser classificadas como signos. Expressões visuais, como gestos, expressões e interpretações do próprio ambiente também são tidas como signos, porém signos imagéticos. Gestos de um transeunte, sinais vermelhos, placas de trânsito, silêncios, reações coletivas, tudo isso são signos carregados de significados e caracterizam a im-signo. O autor prossegue por afirmar que este é o ambiente das memórias e sonhos.

Qualquer tentativa de acesso à memória é uma série de imagens signo e, segundo ele, isso é basicamente uma sequência de cinema:

“Where have I seen this person? Wait...I think it was at Zagora” — image of Zagora with its green palms against the pink soil — ...walking with Abd Kader... — image of Abd El Kader and of the person in

question walking past the encampment of the French outposts — etc (PASSOLINI, 1976)².

Tal ideia de uma correlação do cinema com a memória é de extrema valia, pois se relaciona muito bem com as ideias apresentadas a seguir sobre as teorias de Deleuze e suas concepções da correlação entre os dois conceitos.

Apesar disso, onde os instrumentos de comunicação poética ou filosófica já se encontram altamente desenvolvidos por um complexo e maduro sistema histórico, afirma o autor, os elementos da comunicação visual, base da expressão cinematográfica encontra-se brutos e instintivos - são de ordem pré-humana, ou ao menos pré-gramatical (PASOLINI, 1976, p.2).

Tal afirmação, portanto, demonstra como o cinema é de uma natureza irracional. Sendo assim, não é possível haver um dicionário de cinema, mas apenas certa convenção. Ligando-se ao que afirmou mais cedo Pignatari, o cinema passa a se aproximar cada vez mais da noção que temos aqui proposta como poesia, em que “um poema cria sua própria gramática. E seu próprio dicionário”.

Não havendo uma gramática definida, Pasolini inicia então a dar sua própria parte da teoria à dissertação, substituindo a gramática da “semiótica cinematográfica” pelo recurso estilístico, chamando o mesmo de Estilema. Alguns estilemas, quando repetidos certo número de vezes, podem se tornar parte de certa tradição cinematográfica, mas nunca constituir uma definitiva gramática sobre o assunto. Tais ideias de certa gramática sobre o filme foram o que possibilitou as diversas comparações entre o cinema e a prosa, comumente o teatro e o romance.

Prosseguindo com a arguição, Pasolini (1976) adentra a um importante ponto concernente ao trabalho aqui proposto: a diferenciação entre cinema e literatura, e como essa comum comparação constitui em seu próprio argumento uma asserção falaciosa. A tese firma-se da seguinte forma: a gramática do cineasta é a imagem, que é sempre concreta; palavras, por sua vez, apresentam uma evolução e, apesar de originalmente concretas, com o uso se tornam abstratas. Dessa forma, a tentativa de

² “Onde já vi essa pessoa? Espere, acho que foi em Zagora’ - imagem de Zagora com suas palmeiras verdes contra o solo rosa -... andando com Abd Kader... - imagem de Abd El Kader e da pessoa em questão andando através dos acampamentos dos postos franceses - etc.” (p. 1-2, tradução nossa).

aproximar o cinema a prosa, cujo aspecto fundamental é o racional, torna-se essencialmente impossível, sendo que seu componente irracional não pode ser eliminado.

To resume, let us say that the linguistic archetypes of im-signs are the images of memory and dream, that is, the images of communication with oneself (and of only indirect communication with others, in the sense that the image which another person has of a thing about which I am speaking constitutes a common reference). These archetypes consequently give an immediate basic of "subjectivity" to the imsigns, the mark of belonging totally to the poetic (PASSOLINI, 1976) ³.

Com a teoria de Pasolini (1976), torna-se cada vez mais palpável entender qual seria a relação entre a poesia e o cinema, o abismo entre as duas ideias torna-se mais estreito. Suas ideias da subjetividade que permeia as imagens cinematográficas e como esse é o mesmo componente que permite à poesia transformar palavra em sentimento apresentam um laço interessante que junta os dois assuntos. Apesar disso, outro passo ainda mostra-se necessário para compreender melhor o funcionamento das dinâmicas apresentadas e, principalmente, como fazer uso dessa relação para a análise de uma obra que se posiciona mais no lado poético do espectro da narrativa cinematográfica.

Pasolini apresenta com devida clareza o que para ele compõe a ideia de im-signo mas, mesmo assim, o conceito ainda mostra-se de forma escorregadia sobre as mãos que tentam abarcar tal conceito e utilizá-lo para entender uma obra. Suas ideias de subjetividade indireta livre são de grande valor, mais ainda faltam no que diz respeito a uma compreensão à fundo do poder das chamadas im-signos. A seguir voltamo-nos então para o principal arcabouço teórico que permite essa dissertação ter

³ Resumindo, vamos dizer que os arquétipos linguísticos das im-signos são as imagens da memória e dos sonhos, isto é, as imagens de comunicação consigo mesmo (e apenas indiretamente de comunicação com os outros, no sentido de que a imagem que outra pessoa tem do que me refiro constitui uma referência em comum). Esses arquétipos consequentemente dão imediatamente uma base de 'subjetividade' às im-signos, a marca de algo pertencente totalmente ao poético (p4, tradução nossa).

lugar e o principal enquadramento metodológico para entender melhor a natureza desses misteriosos signos: as obras Cinema I e Cinema II, de Gilles Deleuze.

3.2 IMAGENS MOVIMENTO E TEMPO

Já com a ideia de im-signo definida, o que se faz necessário agora é encontrar uma forma coerente de analisá-las no aspecto cinematográfico. Para isso, a metodologia deste trabalho funda-se finalmente em conceitos que permitem avançar a proposta de certa poesia no cinema por meio das teorias propostas pelo filósofo francês Gilles Deleuze em suas obras Cinema I (1983) e Cinema II (1985).

Deleuze (1983, 1985) propõe ao leitor uma dupla de livros que são de certa forma híbrida, cujo conteúdo mostra-se difícil de classificar, seja na categoria de Estudos Fílmicos ou na área puramente filosófica. Pelo contrário, as entradas apresentam um justamente uma forma de pensar sobre os dois assuntos de forma combinada e indivisível. Para isso, sua principal hipótese funda-se na bifurcação que o mesmo faz sobre as ideias de Imagem-movimento e Imagem-tempo, comumente atribuindo a primeira ao cinema clássico e a segunda a uma abordagem mais moderna da mídia.

Deleuze (1983, 1985) tira grande inspiração dos escritos do filósofo Henri Bergson, notadamente suas obras *Matéria e Memória* (1911) e *A evolução criativa* (1954), cujo trabalho busca apreender uma nova forma fenomenológica de se interpretar principalmente os conceitos de tempo, movimento e materialidade. Deleuze então pega tais conceitos e tece certa taxonomia da imagem, buscando expor as diferentes formas como os conceitos podem se apresentar.

Em Imagem-movimento, as principais manifestações apresentadas são tres: Imagem-percepção, Imagem-Afecção e Imagem-Ação; Já em Cinema II, o autor apresenta o conceito de Imagem-tempo, explicando como certa quebra histórica acabou por levar a narrativa cinematográfica a se distanciar cada vez mais destes conceitos anteriormente apresentados, dando lugar à uma Imagem em que os laços sensório-motores encontram-se deliberadamente mais frágeis. Este movimento leva a Imagem, como defende o autor, a criar novos signos, constituindo-se agora de Imagens

que, não mais atreladas ao movimento, apresentam-se de forma puramente óptica e/ou sonora.

Para entender os conceitos propostos, precisamos então primeiro apresentar um breve relance do que constituem as ideias de Bergson (2010) sobre Imagem e sobre Movimento. Ao contrário do que normalmente se é pensado, que Movimento constitui-se apenas no mundo material e de que Imagem é algo que permeia apenas o fluxo subjetivo de consciência, o autor propõe que pensemos em Imagem como uma combinação entre Movimento e Materialidade. Tem-se aqui então que o conceito de Imagem é constituído de certa forma como mais do que os idealistas chamariam de representação, mas menos do que os materialistas chamam de coisa; sua existência se localiza então neste “existir-entre”.

Ao constituir essa ideia de que Imagens e coisas não são ideias separadas, Bergson então propõe que toda imagem é, portanto, também materialidade: Não há separação entre uma coisa e suas ações, suas qualidades visíveis ou seu movimento, são apenas variações de um mesmo objeto, dispostos por determinado enquadramento.

Movimento é, aqui, um processo indivisível, heterogêneo e irreduzível, que não pode ser dividido sem que mude qualitativamente. Isso desafia a comum ideia de tempo como uma mera sucessão de eventos, como certas “fatias” de tempo encadeadas. Usar essa ideia ilusória faz com que não percebamos o tempo como uma dimensão por si só, mas forma “espacialização” do tempo, onde o mesmo torna-se tangível quase que geograficamente, e facilmente acessível pela reconstrução dessas “fatias alinhadas”. Na verdade, o tempo dá-se justamente no espaço entre estes momentos.

De acordo com esta primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e

mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si (DELEUZE, 1983).

É a partir daí que Deleuze (1983) inicia sua taxonomia acerca das Imagens, separando-as nos processos e formas em que determinada Imagem pode assumir. Ao sofrer uma influência externa, por exemplo, uma Imagem encontra-se no grau de Imagem-percepção; o objeto de interesse então é alterado de alguma forma por esta força, gerando uma Imagem-Afecção e, por fim, reage, apresentando uma Imagem-Ação. Tais ideias, como já citado, constituem as principais divisões da Imagem-Movimento.

A velocidade com que estas transformações ocorrem varia do grau de consciência do objeto e Deleuze já separa, por exemplo, Imagens pertencentes a objetos inanimados à Imagem de um ser consciente. Segundo o mesmo autor, ambas não são diferentes em natureza, mas em comportamento: uma reage imediatamente; a outra absorve a ação em um de seus lados e reage apenas moderadamente ao estímulo. Ao segundo, constituído principalmente da consciência humana, Deleuze dá o nome de “centro de indeterminação”.

Em um sistema clássico, onde a Imagem-movimento é empregada, o processo é guiado por um processo sensório-motor, em que uma ação leva a outra por uma perspectiva de causalidade. Tempo, neste caso, é percebido apenas indiretamente, sendo que recorre ao sistema de “fatias” citado acima, é apreensível apenas pela noção de uma cadeia de eventos que se dá. No sistema da Imagem-tempo, por sua vez, tais amarras de movimentos são forçadas até o ponto de rompimento, frequentemente pelo centro de indeterminação. Isso possibilita que as Imagens agora escapem à cadeia Percepção-Afecção-Ação e possam se tornar Imagens puramente ópticas e sonoras.

Pode tornar-se notável ao leitor que uma espécie de “pulo” foi feita entre a concepção apresentada de Im-signo, vinda de Pasolini, e a ideia de Imagem como defendida por Deleuze. Em uma primeira análise, as duas poderiam ser até mesmo classificadas como ideias pertencentes a categorias diferentes do saber, sendo uma explicitamente semiótica e a outra mais próxima da fenomenologia. Muito pelo

contrário, o próprio Deleuze (1983), no prólogo de Cinema I, referência o semiólogo Peirce como o acadêmico que estabeleceu “a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e signos”, chegando a compará-lo à Lineu e sua contribuição à história natural e a Mendeleev e a tabela periódica. Assim, a ideia de usar os estudos de Deleuze como conceitos para a análise de Im-signos mostra-se não menos que um processo natural de sequenciação.

Em seu segundo livro, Deleuze (1985) dedica os capítulos inteiramente ao estudo do que seria a Imagem-tempo e de quais maneiras é possível o entendimento de uma Imagem que já ultrapassou os limites do Movimento. Conceitos como Cristal do tempo, Picos de Presente e Lençóis do Passado são alguns dos explorados para compor essa segunda parte de seu sistema.

Com o entendimento necessário do sistema composto aqui para conectar a poesia e o cinema, o leitor já possui o arcabouço essencial para acompanhar os procedimentos e inferências que serão dadas a seguir. Notadamente, nem todas as ideias apresentadas por Deleuze podem ser consideradas como Im-signos poéticos, pelo menos não em sua defesa primária dos conceitos, sendo que seu escopo de análise tenta abarcar a mais diversa gama de Imagens cinematográficas. Assim, uma atenção especial será dada neste trabalho aos conceitos que se julga melhor abarcar o recorte dos filmes de Tonino Guerra escolhidos.

O desenvolvimento do trabalho se dará então com a aplicação de alguns dos conceitos contidos nos trabalhos de Deleuze (1983, 1985) de forma narrativa, tentando demonstrar como tais ideias podem ser introduzidas à narrativa fílmica não apenas na produção, mas já na fase de roteiro.

4. EU ME LEMBRO

Tonino Guerra nasceu em dezesseis de Março de 1920 em Santarcangelo, na província da Emília-Romanha, Itália, filho de pescadores. Durante o período da segunda guerra, enquanto o autor e sua família se escondiam em um abrigo nas proximidades de Santarcangelo, Guerra fora incumbido por seus pais de voltar a casa para alimentar o gato da família, sendo capturado e em seguida deportado para um campo de concentração em Troisdorf, Alemanha (GUERRA, 1999, p.8).

O autor começou a escrever poesia aos vinte e dois anos, durante seu período no campo de concentração de Troissdorf. Como uma forma de passar o tempo e de se relacionar com demais presos de sua região, Guerra escrevera uma série de poemas em dialeto contando a história sua e dos demais detentos. Ao voltar, em 1945, o autor viria a encontrar uma editora que aceitaria publicar o primeiro livro de suas histórias: *I Scarabocc* (que pode ser traduzido como *rascunhos*, mas também como *baratas*).

Assim, é possível encontrar em diversos de seus poemas a forma de ode à terra natal, onde costumes eram lembrados e a natureza da sociedade campesina celebrada. Tudo isso muito provavelmente em decorrência de sua improvisada função como trovador em um campo de concentração.

Em *Abandoned Places*, coletânea mais acessível atualmente de poemas e contos do autor, a primeira parte se dedica diretamente a uma série de poemas sobre a terra e o povo, com o autor os dedicando à seus antepassados e àqueles que se comunicavam apenas em dialeto (GUERRA, 1997, p. 21). São narrativas quase que em formas de causos, pequenas parábolas sobre pedintes, padres, camponeses e velhas. Em *O mel*, a narrativa segue um eu-lírico que se muda para uma casa com mais nove pessoas. Dividido em pequenos cantos, cada um deles apresenta e avança um pouco da vida destes personagens. Não seria surpresa se, assim como sua situação no momento da composição do poema, sua “casa” seja uma alusão à seu pavilhão em Troisdorf, e seus nove parceiros de locação sejam uma amálgama dos anônimos que lá viviam e o que o poeta trouxe como inspiração de cada um destes.

O livro das igrejas abandonadas, segunda parte do livro, apresenta uma série de microcontos, cada um sobre um prédio abandonado no interior da Itália. Assim como nos cantos anteriores, o sentimento de nostalgia é ressaltado quase que sempre,

demonstrando as ruínas dos lugares sagrados para determinada cultura, aqui representadas pelas igrejas.

Trabalhando como professor por alguns anos, aos trinta anos mudou-se para Roma, onde conheceria Elio Petri, que na época trabalhava como Assistente de Giuseppe de Santis no ainda a ser lançado *Homens e Lobos*, de 1957. Guerra e Petri foram então enviados às montanhas de Abruzzi para efetuar uma pesquisa sobre a caça de lobos. Mesmo sem resultados, já que a prática já havia sido extinta há certo tempo, Guerra recebera seu primeiro crédito como roteirista.

Logo no início da década seguinte, Guerra começaria sua duradoura colaboração com Michelangelo Antonioni, partindo do roteiro de *A Aventura* (1960). Juntos, viriam a estabelecer uma parceria que atravessaria mais de quatro décadas, até o último filme lançado de Antonioni, *A trama perigosa das coisas*. O média-metragem consta na antologia *Eros* (20014), que divide a narrativa entre duas outras histórias, dirigidas por Steven Soderbergh e Wong Kar-Wai.

No total, foram dez roteiros feitos em colaboração, sendo: *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961), *O Eclipse* (1962), *Deserto Vermelho* (1964), *Blow-Up* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *O Mistério de Oberwald* (1980), *Identificação de uma Mulher* (1982), *Além das Nuvens* (1995) e *Eros* (2004). Ao adereçar a colaboração, Antonioni nota: “Tonino, que é mais próximo de mim, é um poeta que escreve em dialeto... [Ele e eu] temos longas e violentas discussões... o que faz dele ainda mais útil” (LIM, 2012) ⁴.

Na mesma década, co-escreveu junto a Petri seus dois primeiros longas, *O Assassino* (1961) e *Dias Contados* (1962), além de *Matrimônio à Italiana* (1964) com Vittorio de Sica e o primeiro de uma colaboração com Francesco Rosi, em *Felizes para Sempre* (1967).

Na década de setenta, Guerra finalmente colabora com Fellini, nascido na mesma região que ele, apenas com alguns meses de diferença, com *Amarcord* (1973). Palavra pertencente ao dialeto romanholo, *Amarcord* pode ser traduzido como “eu me lembro”, e reconta a história da vida em uma pequena cidade litorânea nos anos de

⁴ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/03/23/arts/tonino-guerra-italian-screenwriter-and-poet-dies-at-92.html>>. Acesso: 01 out. 2018. Tradução nossa.

1930. A obra reflete de forma fantástica as experiências de ambos ao crescer na região e rendeu a Guerra o Oscar de melhor roteiro na época.

Para meandros da década de oitenta, Guerra então se veria em colaboração agora com diretores para além de seu lar na Itália. A época renderia sua famosa colaboração com Andrei Tarkovsky em *Nostalghia* (1983). Guerra conheceu Tarkovsky no festival de Veneza de 1962, quando o mesmo recebe o Leão de Ouro por seu filme de estréia, *A infância de Ivan* (1962). O roteirista fez o convite para que Tarkovsky conhecesse a Itália, mas foi apenas duas décadas depois que tal convite viria a ser concretizado, rendendo além de um filme, o documentário *Tempo de viagem*, dirigido por ambos, que pretende mostrar a dupla à procura de uma locação para o possível filme e discutindo suas ideias e incertezas sobre a obra.

Na mesma década Guerra estabelece outra parceria internacional com o diretor grego Theo Angelopoulos, que lembra o roteirista com afeição “Tonino tem sido meu psicanalista por vinte anos” (LIM, 2012)⁵. Juntos co-escreveram oito obras, a começar por *Viagem à Citera* (1984).

Guerra continuou a escrever através do tempo, com sua última obra creditada sendo lançada em 2009. Além disso, encontrou interesse também em pintura e escultura. Tonino Guerra faleceu em 21 de Março de 2012 e, apesar de ter uma visão muitas vezes modesta sobre seus roteiros, comenta: “Acredito ter dado um pouco de poesia para todos os diretores com quem trabalhei”.

⁵ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/03/23/arts/tonino-guerra-italian-screenwriter-and-poet-dies-at-92.html>>. Acesso: 01 out. 2018. Tradução nossa.

5. A RELAÇÃO COM OS DIRETORES

A problemática de tentar atribuir a um determinado indivíduo sua devida “parcela criativa” sempre foi sinuosa no mundo da arte, principalmente em engajamentos colaborativos como é o cinema. Por um lado, têm-se a atribuição para com o devido crédito - diretor, roteirista, fotógrafo - e a garantia que aquele determinado aspecto do processo, como em uma relação de posse, foi feita inteiramente por você e lhe pertence. É uma medida prática, claro, para arcar com o sistema de produção da indústria cinematográfica e tentar assegurar que a face por detrás da ideia seja a mais límpida possível para o espectador (e para a própria indústria).

O problema nesta dinâmica começa no seguinte ponto: se a mesma função é desempenhada por mais de um indivíduo, e tais elementos adentram uma colaboração em que concordam todos em receber o mesmo crédito, sendo igualmente responsáveis pela ideia criada, onde isso situa a relação autor-obra? Ainda mais, em áreas como o roteiro, que por muitos ainda é considerada uma mídia transitória, portal entre a ideia e o filme, que perde a utilidade em sua finalização, onde isso deixa o roteirista? A narrativa na obra atribui-se a quem a idealizou ou a quem veio a efetivá-la em película?

Pelo (2014), na tentativa de adereçar essa situação, especialmente focada na dinâmica em que Guerra estava inserido, levanta o argumento de que a dificuldade em sistematizar a colaboração roteirista-diretor encontra-se na crescente influência do sistema de *auteur* presente na época. Tal mito ganha força com o surgimento da *Nouvelle Vague* e dos escritos de Alexander Astruc (Astruc 1968 [1948]: 17–23). A lógica do autor basicamente reforça a ideia de que o diretor exerce a maior potência criativa em todas as etapas do filme, quase como um escritor e seu romance, ou um pintor e sua pintura.

Research into film seldom considers the contribution of a screenwriter, and even more rarely when discussing the works of such masters of cinematic language as Antonioni or Tarkovsky, or other famous auteurs such as Federico Fellini or François Truffaut. Neglecting such questions as those of theme, poetics or style emerging from the contribution of a screenwriter and focusing instead on those arising from the director's oeuvre derives partly from the myth

of the writer-director, the concept of an auteur director who writes as well as directs his own screenplays (PELO, 2014) ⁶.

A abordagem apresenta qualidades na etapa em que busca considerar recorrências temáticas e de estilo na análise de um determinado diretor, o que mostra-se uma valiosa ferramenta no meio da crítica cinematográfica, podendo viabilizar longas produções teóricas acerca de um mesmo artista. A consequência disso é que tal enquadramento da produção cinematográfica acaba por obscurecer a enorme quantidade de colaboradores que possibilitaram a obra se concretizarem e, mais ainda, permitiram ao artista tornar-se autor.

Assim, e como a teoria de autor ainda encontra-se como uma das mais utilizadas na crítica cinematográfica até os dias de hoje, Guerra encontrar-se parcialmente inserido nessa nebulosa matéria de que consistem os colaboradores de um diretor. No caso dele, a ironia ainda é que as mesmas colaborações que lhe “obscureceram” foram as que fizeram com que ficasse mundialmente conhecido.

Pelo conclui seu argumento com a hipótese de que Guerra participava das histórias mais como um colaborador responsável por adentrar na mente do diretor e fazer seu inconsciente visível em texto e tela, quase que em uma espécie de psicanalista. Apesar disso, ela também ressalta que é praticamente impossível Guerra passar por este processo sem de alguma forma, mesmo que inconscientemente, inserir parte de suas visões de mundo na obra.

Não fica difícil então entender o porquê da imensa dificuldade em apontar qual especificamente e quantitativamente é a contribuição de Guerra para quem busca encontra-lo em meio às obras que participou. Mais ainda, tal tentativa nada mais é do que uma busca por reforçar a mesma teoria que torna Guerra tão enigmática, só que às avessas: é tentar elevar o próprio roteirista ao status de *auteur*. Trabalhar assim seria, portanto, uma forma contraprodutiva de analisar o conjunto da obra deixado pelo

⁶ “A pesquisa no campo do cinema raramente considera as contribuições do roteirista, e mais raro ainda quando o assunto discute obras de mestres como Antonioni e Tarkovsky, ou outros autores famosos como Federico Fellini e François Truffaut. Negligenciando tais questões como temática, poética ou estilo que emergem da contribuição de um roteirista e focando, ao invés, nas surgidas da obra do diretor derivam parcialmente do mito do diretor-roteirista, o conceito de um diretor autor que tanto escreve quanto dirige seus próprios roteiros.” (Tradução nossa)

poeta, e todas as ponderações que serão feitas a seguir já seriam por si só ideias incompletas já que, sim, é impossível apontar com exatidão quais pontos podem ser atribuídos à Guerra.

Em *A Morte do Autor*, Barthes (2012) comenta como o próprio ato de estabelecer um autor a um texto é deliberadamente impor um limite ao mesmo:

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está "explicado", o crítico venceu (p. 63).

Apesar de referir-se mais à literatura, a colocação de Barthes (2012) sobre a autoria pode sem muito esforço ser relacionada à análise cinematográfica: era Tarkovsky o diretor atormentado pela espiritualidade; era Antonioni quem tinha um esteticismo colérico acerca da arquitetura; e se a obra realmente pertence ao diretor, à Guerra nada resta, ainda mais em uma mídia tão propositalmente efêmera quanto o roteiro.

Se prosseguirmos então por buscar supostos “traços” de identidade por meio de uma tentativa de elevação de Guerra à *auteur*, partindo da obra, as presenças de tais traços facilmente se deslocam, são obscurecidos pela sombra dos diretores, emaranhados em suas inúmeras colaborações. O esmaecimento da identidade é da própria natureza da colaboração.

No que concerne à esta abordagem, aparentemente o próprio Guerra guardava posições modestas acerca de seu ofício. Em uma entrevista, um repórter lhe pergunta se alguma vez o poeta já se sentiu desapontado pela realização de seus roteiros; o autor retruca, dizendo que a própria estrutura do roteiro já remete a algo morto, e que o autor [Antonioni] sempre adiciona algo. “As imagens de Antonioni têm algo que transcende... Todos os novos significados do filme estão nessas imagens”⁷.

Como então tratar a análise da obra diante de tal asserção vindo diretamente do autor? O julgamento prevalece que a abordagem dedique-se, então, à uma observação

⁷ Disponível em: < <https://youtu.be/zi2rargV01Y>>. Acesso: 01 out. 2018. Tradução nossa.

atenta da narrativa presente nos filmes, em um enquadramento que favoreça a análise tanto léxico-narrativa (a organização da história em sua combinação sequencial, nas cenas, atos e ações das personagens, que podem ser atribuídas à uma certa concepção de roteiro) quanto sua efetuação em imagem e som, com a colaboração do diretor e presente na natureza final da obra.

6. ANÁLISE DAS OBRAS

O texto dedica-se aqui então a uma análise de alguns pontos das obras *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961), *O Eclipse* (1962), *Deserto Vermelho* (1964) e *Nostalgia* (1983). Para isso, e a fim de fazer melhor uso do enquadramento metodológico proposto, esta seção se divide sob a luz de alguns dos conceitos de Deleuze acerca da Imagem, correlacionando-os com pontos específicos das obras, na tentativa de compreender como tais ideias podem prover interessantes notas sobre a constituição narrativa das obras.

6.1. IMAGEM-PERCEPÇÃO E O DESERTO VERMELHO

Como já apontado anteriormente, Deleuze (1983) constitui sua primeira parte do estudo das imagens dividindo a Imagem-Movimento em três diferentes facetas - Percepção, Afecção e Ação - as quais ele aproxima do enquadramento cinematográfico atribuindo a cada plano específico: o plano geral, o close-up e o plano médio, respectivamente. Percepção neste caso poderia ser traduzida, em termos de um cinema clássico, como um ponto de vista subjetivo, como um determinado objeto como visto por um observador pertencente ao universo fílmico, ao contrário de uma imagem do objeto como ele “aparece objetivamente”.

Como afirma Deleuze (1985, p.86), “pode-se-ia dizer que a imagem subjetiva é a coisa vista por alguém ‘qualificado’, ou o conjunto tal como é visto por alguém que faz parte desse conjunto”. Acerca do mesmo assunto, o autor ressalta que a tentativa de uma imagem objetiva, em contraponto à subjetiva, já se mostra falha pois sempre a imagem será enquadrada por um determinado recorte, sendo influenciada pela sensibilidade do diretor. Para isso, ele propõe que esta seja tratada então como uma imagem semi-subjetiva.

Utilizando-se das ideias de Pasolini, Deleuze (1983, 1985) apresenta que uma imagem subjetiva, presente apenas no plano subjetivo, neste caso, seria equivalente ao discurso direto como percebido no campo da linguística.

Já uma Imagem-percepção objetiva seria equivalente ao discurso indireto. No discurso indireto o mundo é visto externamente, mas reproduz aproximadamente o que é experienciado pela personagem; já no discurso indireto livre, outra forma proposta

por Pasolini, o mundo é apresentado como visto pela personagem, mas através de outra subjetividade (do autor). É por esse motivo que, para Deleuze, a Imagem-percepção seria não o plano subjetivo, mas o plano aberto, onde a câmera não apenas enquadra a personagem, mas acompanha o evento junto dela; “a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete” (DELEUZE, 1985, 1989).

O que a Imagem-percepção nos apresenta, mais que um enquadramento de câmera, é um enquadramento narrativo. Usando uma analogia com o que já foi tratado mais cedo, uma apresentação bem definida da narrativa propicia uma espécie de sintagma, onde se ordenam na história elementos como os protagonistas, coadjuvantes, o ambiente e a época da história, sendo que só assim é possível a criação de uma Imagem-percepção que realmente consiga relacionar a subjetividade do protagonista com aquela apresentada esteticamente.

Em *Deserto Vermelho* (1964), toda a narrativa é constituída a partir do ponto de vista de sua protagonista. Em uma região industrial, Giuliana tenta lidar com os traumas do passado ao iniciar um caso com um dos sócios de seu marido, dono de uma fábrica. A ideia de que Giuliana já tentou suicídio é sugerida implicitamente ao espectador logo no início do filme, e constitui parte essencial para a compreensão de como se desenvolve a trama.

Antonioni então projeta sua visão espelhando o estado mental de sua protagonista, e o resultado disso é uma obra em que tudo é permeado por um sentimento melancólico. A incapacidade da protagonista de lidar com seu psicológico, bem como os conflitos criados para expressar a situação é constituída a partir de uma ótica que emula aquela pela qual a protagonista passa, gerando assim a Imagem-Percepção. O resultado disso são enquadramentos obsessivamente geométricos, onde o ambiente assume uma aparência inorgânica. Juntamente, os tons acinzentados da fábrica e da cidade, além das cores vibrantes de alguns objetos industriais, complementam o sentimento de estranheza que permeia toda a duração da obra.



Imagens do Filme *Deserto Vermelho* (1964)

O uso do ambiente então, desde a fase de idealização do roteiro, constitui um fator importantíssimo para o desenvolvimento da narrativa. Guerra e Antonioni justapõem a personagem em um ambiente que lhe propicia experienciar tais estados de consciência, e cenas estabelecidas em plantas de fábrica, enormes navios e ambientes desabitados geram o plano de fundo em que, sem isso, o cumprimento de uma verdadeira Imagem-percepção, sob a ótica do discurso indireto livre, seria impossível. A Percepção já é planejada tendo em mente o Afeto que será gerado, em um estado de concisão em que o fluxo da Imagem como pensado por Deleuze já se efetua internamente, mesmo antes da filmagem.

Pasolini (1976) chega até a comentar diretamente sobre o filme como um exemplo de suas teorias:

Thanks to this stylistic mechanism, Antonioni has given us his most authentic work. He has finally succeeded in representing the world seen through his own eyes because he has substituted, wholly, the world-view

of a sick woman for his own vision, which is delirious with aestheticism: a substitution justified by the possible analogy of the two visions.⁸

Além do uso do ambiente, a depressão da personagem favorece o próprio fluxo narrativo, provocando indícios de uma quebra no sistema sensório-motor da Imagem-movimento. A incapacidade de reagir às percepções que têm provocam uma estagnação em Giuliana que, ao invés de parar o fluxo narrativo, o intensifica, adentrando em alguns momentos no espaço de contemplação da imagem que é típico a Imagem-tempo; quando isso não ocorre e Giuliana tenta lidar com seu estado, partindo de si a Ação, a mesma retorna já fragmentada, sem as forças para realizar uma mudança efetiva em sua vida. Apesar de relacionada normalmente ao cinema clássico, a Imagem-percepção, neste caso, não necessita disparar um fluxo de movimento para que se efetue, ela mesma mostra-se o ponto final, percorre o fluxo e retorna para si mesma, incapaz de avançar.

Pensar em termos de Imagem-percepção para além da fase de produção mostra-se então um atributo importante para o desenvolvimento do roteiro. A alocação dos diversos elementos da história, bem como sua prévia correlação a ser estabelecida e explorada é um aspecto fundamental para que todas as partes da narrativa possam constituir um todo que seja coerente. Além disso, a ideia de navegar pelas diversas percepções possíveis pode render interessantes frutos na própria fase de escrita.

Como as personagens percebem o ambiente? Como as personagens se percebem? Como o espectador percebe a narrativa? São todas questões necessárias para uma boa história.

6.2. IMAGEM-AFECÇÃO E A NOITE

Na disposição da Imagem como apresentada, Percepção ocupa uma ponta do processo e Ação a outra, sendo que a afecção constitui o hiato entre uma e outra.

⁸ “Graças a esse mecanismo estético, Antonioni nos deu seu mais autêntico trabalho. Ele finalmente conseguiu representar o mundo visto através de seus próprios olhos porque ele substituiu, inteiramente, a visão de mundo de uma mulher doente pela sua própria, a qual é delirante com esteticismo: uma substituição justificada pela possível analogia entre as duas visões (1976, p8, tradução nossa).

Neste caso, Bergson afirma que o dispositivo que representa perfeitamente a afecção no corpo humano seria o rosto.

A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão (DELEUZE, 1983, p. 103).

Deleuze (1983) então prossegue por fazer a comparação, partindo do pressuposto acima, de que o equivalente a essa imagem no cinema é o close. Sua particularidade neste caso é deslocar o rosto de uma relação espacial, fazendo com que o que saia daí seja puramente afeto. Não é uma mera atitude de amplificar a face, mas de suspender o processo de ação e introduzir no diagrama sensório-motor intensidade e dramaticidade à situação narrada.

O afeto se torna presente justamente no centro de indeterminação, onde a potência da percepção sofrida adentra ao indivíduo e lhe percorre antes mesmo que possa retomar ao fluxo sensório-motor. Quando se fala na transição entre Imagem-movimento e Imagem-tempo, uma não se constitui completamente em detrimento da outra. De fato, isso seria impossível. Como mídia visual, o cinema normalmente apresenta Imagens-percepção, por exemplo, a diferença jaz na força com que o sistema de movimento se efetua. Neste caso, o centro de indeterminação e a Imagem Afecção constituem um dos principais pontos de partida em que uma Imagem aparentemente movimento pode se tornar tempo. Quando a troca entre percepção e ação não se efetua, ou quando a percepção passa pelo prisma do afeto e retratar de forma não esperada em ação, criando um movimento anômalo, o tempo tem a possibilidade de se instaurar.

Em *A Noite*, apesar de que narrativas românticas serem recorrentes nas obras de Antonioni, o afeto (e a sua impossibilidade) constitui tema central na obra. Em *A Aventura* o romance é inicialmente enquadrado a partir do mistério de Anna; *Deserto Vermelho* apresenta o caso entre Giuliana e Corrado sempre através do prisma da depressão; já em *A Noite*, a natureza incapaz de demonstrar afeto do casal de protagonistas, bem como as situações em que são colocados - às vezes até de forma espelhada - enquadra a temática sobre uma lente em que a própria afecção constitui o tema central.

Além disso, a natureza dialética em que Lidia e Giovanni são colocados, em que a primeira é constantemente colocada em uma posição de provação emocional, e seu afeto é o mais presente no filme; e o segundo, cujo problema é precisamente ser incapaz de afetar-se em um relacionamento que lentamente se deteriora, se voltando à infidelidade, faz com que o próprio laço dos dois intensifique a percepção de afeto por parte do espectador: a discrepância tão grande no design dos personagens faz com que uma forma de afeto torne-se referencial da outra e, a própria ausência de afeto por parte de Giovanni, potência de afecção.



Cenas do filme *A Noite* (1961)

A Imagem-afeto é então, por si mesma potência narrativa. No cinema clássico, a preocupação com criar estritamente um circuito causal para a progressão da história requer que o universo se justifique sempre internamente, fazendo com que o circuito entre percepção e ação mantenha-se em fluxo na maior parte do decorrer da história. Explorar essa suspensão então prolongá-la, distorcê-la ou até mesmo rompê-la tornou-se uma preocupação do cinema moderno com que normalmente é correlacionada.

Como roteirista, a maior parte dos livros e manuais de roteiro reforçam a ideia de que o universo narrativo de um filme deve ser constituído de uma forma em que as ações das personagens devem ser claramente motivadas e que o conflito deve ser estabelecido de forma que o herói possa se colocar logicamente como interno ao problema e, normalmente, capaz de resolvê-lo e retornar transformado. Ao se refutar a ideia de causalidade, mesmo que parcialmente, e explorar sua potência criativa como um laço deliberadamente fraco, o roteirista é apresentado à uma nova miríade de caminhos possíveis. O afeto e sua experimentação, neste caso, é a principal porta de entrada.

Ao final, o conflito entre os dois é apontado abertamente em uma discussão, mas o estado de deterioração já se encontra tão avançado que nenhuma solução é abertamente encontrada, a não ser continuar e tentar novamente lidar com o problema, até que ele seja esquecido novamente. Incapaz de processar a forma com que Lidia se abre sobre o assunto, a obra encontra um interessante ponto à apresentar: ao ser confrontado, Giovanni imediatamente completa seu circuito, quase sem passar pelo processo de afecção, e sua única reação é tentar beijar o corpo de Lídia e iniciar uma relação sexual - não há afeto.

6.3. ESPAÇO QUALQUER E O ECLIPSE

Outra faceta da Imagem-afecção, que prolonga seu sentido à além de apenas o rosto em sua relação com o close é o conceito de Espaço Qualquer. Apesar de correspondente mais direta ao close do rosto, Deleuze conclui mais à frente que qualquer coisa em qualquer enquadramento pode assumir o papel de pura afecção: partes do corpo ou objetos. O que é particular da Imagem-afecção não é necessariamente o close, mas a descontextualização completa de um elemento de suas coordenadas espaço-temporais, elevando-o assim ao estado de afecção. Como a suspensão tratada acima, a separação do objeto no espaço tempo permite que ele exista no intervalo entre percepção e ação de forma plena, sem as amarras que o forçam a seguir o fluxo do movimento. Assim, qualquer o objeto poderia, portanto assumir o papel de afecção, passando por um processo de “facificação”.

Partindo deste pressuposto, a afirmação não postula que não possa haver uma representação real do espaço físico, mas que por sua vez este perde suas coordenadas e torna-se o que é chamado um Espaço Qualquer:

O espaço qualquer conserva uma única e mesma natureza: ele não tem mais coordenadas, é um puro potencial, expõe apenas Potências e Qualidades puras, independentemente do estado de coisas ou dos meios que os atualizam (que os atualizaram ou vão atualizar, ou nem um nem outro, indiferentemente) (DELEUZE, 1985, p.139).

Em *O Eclipse*, há duas sequências que se destacam por usos aparentemente opostos deste conceito: a bolsa de valores e o desfecho. O primeiro, argumento aqui, assume o papel de espaço qualquer através de um completo entorpecer dos sentidos através do movimento exagerado. Duas vezes presente no filme, a locação é apresentada ao espectador quando a protagonista Vittoria faz uma visita à sua mãe. Apesar de ser um espaço à princípio definido - o prédio central da bolsa de valores - a quantidade de movimentos aberrantes com é apresentada eleva o local desterritorializa o espaço.



Primeira sequencia da bolsa, *O Eclipse* (1962)

Em termos narrativos, este é o local onde o personagem de Piero é apresentado. O jovem atravessa todo o caos como se soubesse todas as coordenadas, e é somente através dele que o espectador consegue de alguma forma navegar o ambiente. Além disso, a escolha de apresentar o futuro relacionamento de Vittoria

através deste viés já permite que entendamos melhor qual seria a natureza do personagem: jovem, sendo que a maior parte dos presentes são homens de meia idade, astuto, o personagem não existe em ouvir conversas alheias para obter informação e conseguir a melhor compra, e finalmente materialista, característica crucial para o entendimento de sua relação com a protagonista.

Além disso, o espaço age também como uma espécie de afeto do próprio personagem. Ao identificá-lo a este tipo de cena, as coordenadas espaciais tornam-se representação da mente de Piero; o próprio excesso de movimento desordenado que permeia o quadro, onde nenhuma ação é valorizada mais que outra e que o espectador, ao percorrê-lo, se depara com uma série de movimentos desconexos, é o que age como “deterritorializador” do espaço.

Tem-se aqui uma imagem que se torna tátil, onde a própria overdose de movimento gera uma situação ótica e sonora. Retrato disso é o uso que o diretor faz do silêncio: em dado ponto, um homem anuncia que um dos colegas havia falecido de ataque cardíaco, pedindo em seguida um minuto de silêncio em respeito ao ocorrido. Um sino é ouvido e todos os presentes se calam, restando apenas o soar das dezenas de telefonemas vindo de outros lugares. A questão aqui é que Antonioni faz questão de utilizar essa ideia de tempo de forma diegética, e a ação dura exatamente um minuto em tempo fílmico, chamando atenção justamente para o valor do tempo; Piero chega até a comentar com Vittoria: “um minuto aqui custa bilhões”.

Outra sequência que chama atenção para seu uso do Espaço Qualquer é a cena final do filme, onde os lugares pelos quais a protagonista percorreu são revisitados, só que desta vez são apresentados como completamente esvaziados. Durante oito minutos, planos da cidade, com pouca ou nenhuma ligação causal, apresentam o que seria o eclipse do filme.



Imagens do filme O Eclipse (1962)

O Espaço qualquer então se percebe facilmente pelo conjunto de ideias propostas por Deleuze em sua defesa sobre a Imagem-tempo: uma montagem não dialética, que firma-se por espaços sem possuir necessariamente um espectro sensório motor que a motiva, bem como os laços já rompidos entre Imagem-Percepção e Imagem-Ação, gerando um estado em que sucedem-se apenas situações já no estado de percepções puramente ópticas e sonoras.

A aplicação do Espaço Qualquer encontrado na maior parte das vezes nos filme de Antonioni são espaços esvaziados, paisagens no deserto, desconectadas. Deleuze defende esse tipo de Espaço Qualquer como tendo início no pós-guerra e o início da crise da Imagem-Movimento. Paisagens demolidas e cidades em reconstrução deram espaço para que os terrenos baldios e favelas do local fossem “desidentificados” em meio à toda destruição. Além disso, em seu aspecto mais interior, os personagens se encontravam cada vez menos ligados às situações sensório-motoras que implicavam o uso da Imagem-Movimento, em um estado de perambulação/errância que abria espaço para situações ópticas e sonoras puras.

A imagem-ação tendia então a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável. (DELEUZE, 1985, p140)

6.4 CRISTAIS DO TEMPO E NOSTALGHIA

Como já apresentado anteriormente, a Imagem-Tempo surge quando os laços da Imagem-Movimento são puxados até o ponto de ruptura e situações aberrantes são criadas a partir disso, gerando a possibilidade do que Deleuze via como uma verdadeira percepção do tempo. As situações não mais são encadeadas de forma causal por um processo sensório-motor e o resultado é uma Imagem que se situa no espaço entre cada um dos efeitos do Movimento.

Uma situação puramente óptica e sonora é uma imagem atual, mas que ao invés de se encadear em um movimento, prolonga-se com uma imagem virtual, formando assim um circuito. O papel de imagem virtual, neste caso, é preenchido pela Imagem-lembrança.

[...] a imagem-lembrança vem preencher a separação, supri-la efetivamente, de tal modo que nos leva individualmente à percepção, em vez de prolongá-la como movimento genérico. Tira proveito da separação, a supõe, já que se insere nela, mas é de outra natureza. A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual, o que “se acrescenta” à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento (DELEUZE, 1985, p. 63).

Uma característica do cinema, como Deleuze (1985, p.87-88) afirma, tem haver com a tentativa do cinema de apresentar ao espectador não apenas imagens atuais, mas circuitos que possibilitem o aparecimento de outros tipos de imagens, como a Imagem-lembrança, Imagem-sonho, Imagem-mundo. Nesse caso, a busca seria então por encontrar o menor circuito possível, onde a imagem atual possui uma imagem virtual correspondente, um duplo, um reflexo. Neste caso, a objeto reflete-se então em uma “imagem especular, tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há ‘coalescência’ entre os dois”. A este tipo de processo, o autor dá o nome de Imagem-cristal.

Tal processo ocorre então quando a Imagem atual apresentada forma o menor circuito possível entre si mesma e sua Imagem virtual, tornando a discernibilidade entre

as duas impossível. O fractal encontrado no cristal do tempo mescla atual e virtual, acessa presente e memória e faz, em sua proximidade parecerem uma coisa só, ambas e, ao mesmo tempo, nenhuma das duas completamente.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 1985, p.102).

Em *Nostalghia*, bem como outras obras de Tarkovski, o cristal e a exploração do tempo apresentam-se de forma constante. O poeta Andrei Gorchakov, acompanhado da tradutora Eugenia, faz uma viagem à Itália para pesquisar sobre a vida de um compositor do século XVIII. Lá, visita um antigo spa, onde descobre sobre a vida de Domenico, que aprisionou sua família por sete anos para protegê-los dos males do mundo. Sofrendo profundamente falta de seu lar e família, Andrei acaba por ficar cada vez mais próximo de Domenico.

Durante várias partes da obra, o presente se intercala com Imagens-percepção da vida no campo de Andrei, perceptíveis pelo uso do preto e branco. A maior parte das cenas apresenta a família saindo de casa, à espera de Andrei, sendo que se torna impossível saber se se trata de uma lembrança (o uso do plano monocromático induz a ideia de um usual flashback) ou de um sonho por parte de Andrei. Mais à frente, já no hotel na Itália, Andrei deita-se em seu quarto e acaba por cair no sono. Um cachorro então sai de dentro do banheiro e, a medida que o plano vai se aproximando e água da chuva cai pela janela e forma poças no chão, o cachorro se aproxima de Andrei e se senta ao lado de seu corpo.

A questão aqui é que este mesmo cachorro é mostrado nas cenas da família de Andrei. O duplo uso do mesmo animal na narrativa é o que faz com que o cristal do tempo se forme, bifurcando o tempo cronológico em dois e tornando impossível a diferenciação entre o que supostamente seria atual ou virtual. Este uso específico do

cristal gera uma espécie de Imagem mais próxima do que seria uma Imagem-sonho, fazendo uso de presente e passado como forma de suspensão onírica da situação.

A ausência de cortes e a forma naturalista com que a cena é filmada dificulta a conclusão, e também contribui para a bem sucedida “cristalização” do momento. O virtual se atualiza e toma conta do presente, ao mesmo tempo em que o supostamente atual permanece lá, em vigília. Mais à frente no filme é mostrado que o personagem de Domenico possui um cachorro igual àquele e que, muito possivelmente, tratava-se nada mais do que o animal pertencente ao homem louco. A natureza poética da cena, bem como a forma como é disposta na trama faz com que a indiscernibilidade entre atual e virtual - como proposta por Deleuze - se efetue: o cristal se apresenta.

Outra situação parecida ocorre ao final do filme, quando Andrei cumpre sua promessa e atravessa a piscina de Santa Catarina com uma vela acesa, mas acaba por morrer de um ataque cardíaco. O último plano do filme apresenta-se em preto e branco, como comumente retratadas as sequências de sonho até aqui, mas desta vez conta com a presença de Andrei. Ele e o cachorro estão sentados à frente de sua antiga casa. À medida que o plano se afasta, é mostrado que a casa está circundada por uma enorme catedral.

A natureza onírica da cena é inegável, mas presente e memória coalescem durante todo o tempo. Andrei aparenta finalmente estar reunido à sua família, mas em que momento isso ocorre? A cena encontra-se previamente suspensa, na medida em que é antecedida por um plano do filho de Andrei e o torso de sua esposa se aproximando. Além disso, o plano começa enquadrando apenas o personagem e a casa, com o único detalhe aberrante sendo um estranho reflexo na poça à sua frente. À medida que a câmera se afasta, transformando-se em grande plano, a catedral é gradualmente revelada, e o sentido onírico da cena é gradativamente adicionado. Os circuitos de memória são acessados à medida que a natureza dúbia da diferenciação entre memória e sonho é forçada durante todo o filme, e o absurdo da situação toma lugar, gerando um movimento puramente poético.



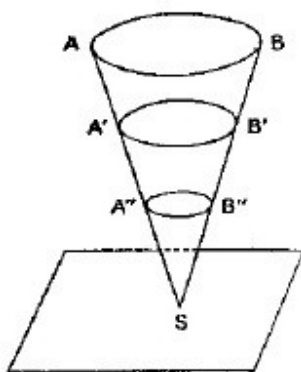
Cenas do filme Nostalghia (1983)

6.5 LENÇÓIS DO PASSADO E A AVENTURA

O que o cristal faz é apresentar uma percepção mais pura do tempo é fragmentar o tempo em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmo (DELEUZE, 1985, p.121-122).

A esse circuito, Deleuze faz uso de um dos diagramas de Bergson para melhor compreendê-lo: o do cone invertido.



É importante lembrar que a imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico, ela existe fora da consciência, no tempo. Assim, para buscar tais imagens-lembrança, sonho ou devaneio, a consciência deve instalar-se no passado geral, lá onde ela está de modo a atualizá-la. O tempo neste caso não possui cronologia, e a consciência deve então vasculhar o passado buscando pequenas fatias que

seccionam o todo, chamadas de lençóis do tempo. Os lençóis são acessados ao momento que o indivíduo tem uma percepção, e em um movimento interno se instala na memória para guiar sua seguinte ação. Podemos por exemplo entrar em contato com um estranho na rua, que repentinamente temos a sensação de conhecer de um outro lugar, uma outra época. A consciência então vasculha o passado virtual até encontrá-lo em uma porção de sua memória que lhe pertença: é um velho amigo? Alguém de minha infância, da época do colégio? A memória então, em um movimento

não cronológico posiciona-se neste mesmo período, atualizando-o, até encontrar o evento que atualize o fluxo de movimento e permite o presente prosseguir.

Retornamos aqui à um contexto idêntico à metáfora feita por Pasolini mais cedo, onde o mesmo faz uma comparação entre o acesso à memória e a sequência cinematográfica. Neste caso, o S no diagrama corresponde ao presente imediato, que condensa todas as secções de passado em um único ponto, convergindo com o plano do diagrama, o presente histórico. Infinitas secções podem então ser feitas, A', A'', todas dependentes apenas de sua função em relação à S.

Em *A Aventura* (1960), Antonioni e Guerra fazem uso desse esquema a nível macro para explorar justamente seu oposto: o esquecimento: na trama, a então protagonista Anna faz um passeio de barco com seu namorado Sandro e alguns amigos. Ao pararem para visitar uma ilha deserta, Anna subitamente desaparece e a trama segue acompanhando Sandro e a melhor amiga de Anna, Claudia, enquanto efetuam uma expedição na ilha para tentar encontrar a personagem. O plot é então gradativamente esquecido à medida que o relacionamento entre Sandro e Claudia toma lugar na narrativa principal.

Em momento algum é dado uma razão para o desaparecimento de Anna, ou do porque instantes após o ocorrido, Sandro beija Claudia de súbito. Os dois já possuíam algum tipo de relacionamento anterior ao início do filme? Nada é abertamente explicado, forçando o fluxo de memória a romper-se, tanto intra quanto extra-filme. Além de aparentemente inexplicáveis lapsos temporais entre as cenas do filme, a trama segue em um fluxo de consciência em que o próprio esmaecer da memória dita o prosseguir do filme.

Isso pode ser explicado parcialmente também pelo fluxo interno dos personagens. Os afetos pelos quais passam atravessam uma gama de sentimento que se conecta de forma brusca, onde prevalece a alienação à própria psique. Incapazes de instaurar-se no presente histórico, Sandro acaba por repetir a mesma traição que fez com Anna à Claudia, implicando um sentido cíclico à trama, onde quando a memória não existe, dá-se lugar à divagação. Ao tentar encontrar-se, a perda é maior, em um ciclo truncado onde nada se completa, ao menos de forma satisfatória.



Cenas do filme A Aventura (1960)

Este uso da memória posiciona a composição da narrativa em um local muito interessante. Sendo que os personagens são incapazes de atualizar os lençóis do passado em si mesmo, a própria estrutura da história assume o mesmo papel, dando uma sequência de eventos fragmentada que só se atualiza não no interior diegético da obra, mas na própria mente do espectador. Ao expô-lo a uma série de eventos traumáticos pelos quais passam as personagens e imediatamente esquecê-los, o esquema sensorio-motor pelo qual a trama é apresentada fragmenta-se não apenas internamente, mas externamente, e cabe ao espectador fazer uso dos lençóis do passado apresentados para fazer sentido à narrativa.

Além disso, a obra também faz uso de signos espalhados pela narrativa para induzir essa atualização e reassegurar que a memória esquecida mantenha-se presente. Um exemplo disso é uma sequência onde Anna faz com que Claudia prove uma de suas roupas que a amiga havia gostado. Por uma fútil discussão em seguida, Anna retira a oferta e faz com que a blusa seja devolvida. Avançamos para após o desaparecimento da personagem e, depois de uma chuva torrencial, os personagens decidem passar a noite em um casebre na ilha para recomeçar a busca no dia seguinte. Revela-se então que Claudia tem posse da blusa e decide usá-la, em um movimento que parece estranhamente de mal gosto. De volta à busca, a personagem é apresentada vestindo a blusa sob um casaco, até que sua atenção é chamada quando o pai chega à ilha e reconhece a vestimenta.

Isso faz com que o objeto assuma o papel de um signo estranhamente ambíguo e sem motivação clara: Claudia o estaria usando como presságio sobre o fato de estar assumindo o papel de Anna, tanto como protagonista quanto como parceira de Sandro? Além disso, Sandro não reconhece a blusa à primeira vista. Seria por que seu distanciamento de Anna já existe há tempos? Outros exemplos são colocados visualmente, como quando Claudia se junta a Sandro em um trem e é enquadrada justaposta a uma janela que dá para o mar, fazendo com que a lembrança, já em iminente esquecimento de Anna, atualize-se para o espectador.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo em alguns aspectos inacessível academicamente, as obras deixadas por Guerra proporcionam ao espectador, seja aquele que busca entender melhor a mídia ou simplesmente passar pelas histórias casualmente, apresentam uma vasta gama de fios a serem percorridos e experienciados; fios estes que manipulam magistralmente o que viria a ser compreendido somente mais tarde como uma abordagem poética do cinema.

Além disso, o aporte deixado por Deleuze sobre a compreensão da imagem também constitui um dos mais inovadores trabalhos acerca de certa filosofia cinematográfica, e seu uso aqui se provou de grande valor como um certo norte para os estudos buscados.

Assim, considera-se Guerra como um exemplar para um futuro estudo da Imagem como forma de poesia e, apesar de aparentemente distantes ao início, sua forma de compreender a misturar as duas mídias que dominava apresenta um valioso viés em uma forma de fazer cinema que se mostra gradativamente obscurecido, pelo menos nas abordagens mais populares para com o cinema.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIONI, Michelangelo. **The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema**. 2. ed. Chicago: University Of Chicago Press, 2007. 430 p.

Astruc, Alexandre (1968 [1948]), 'The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo', in Peter Graham (ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*, Garden City, NY: Doubleday, pp. 17–23. (Orig. 'Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo', in *L'Écran Française*, March 1948).

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. 2. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012. 488 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito**. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010. 304 p.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Brasília: Editora Brasiliense, 1990. 264p.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. Brasília: Editora Brasiliense, 1990. 352p.

GUARDIAN, The. **Tonino Guerra obituary**. 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/mar/21/tonino-guerra>>. Acesso em: 01 out. 2018.

GUERRA, Tonino. **O Livro das igrejas abandonadas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997. 58 p.

GUERRA, Tonino. **Abandoned Places**. 2. ed. Canadá: Guernica Editions, 1999. 144 p.

LIM, Dennis. Tonino Guerra, Poetic Italian Screenwriter, Dies at 92. **The New York Times**. New Yprk, p. 14-14. 23 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/03/23/arts/tonino-guerra-italian-screenwriter-and-poet-dies-at-92.html>>. Acesso em: 01 out. 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. **Movies and Methods**. Berkeley: University Of California Press, 1973. p. 542-558.

PELO, Riikka. Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writerdirector relationship. **Journal Of Screenwriting**, [S.l.], v. 1, n. 1, p.113-129, 1 jan. 2010. Intellect. <http://dx.doi.org/10.1386/josc.1.1.113/1>.

PIGNATARI, Decio. **O Que é Comunicação Poética**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1983. 64 p.

9. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

3x Tonino (2014) KASSEL, Andreas. Entrevista disponível em:
<https://youtu.be/zi2rargV01Y> (Acessado em: 14/11/2018)

Amarcord (1973), Roteiro: Federico Fellini, Tonino Guerra, Dir: Federico Fellini, Itália/ França, 123min

L'avventura/A Aventura (1960), Roteiro: Elio Bartolini, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália, 143min

Al di là delle nuvole/ Além das Nuvens (1995), Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Wim Wenders, Direção: Michelangelo Antonioni, França/ Alemanha/ Itália, 112min

L'assassino/ O Assassino (1961), Roteiro: Elio Petri, Tonino Guerra, Dir: Elio Petri, Itália/ França, 97min

Blow-Up (1966), Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália/ Reino Unido, 111min

Il Deserto Rosso/ Deserto Vermelho (1964), Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália, 117min

I Giorni Contati/ Os dias são numerados (1962), Roteiro: Elio Petri, Carlo Romano, Tonino Guerra, Dir: Elio Petri, Itália, 98min

L'eclisse/ O Eclipse (1962), Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Dir: Michelangelo Antonioni, Itália, 126min

Eros [Segmento "*The dangerous thread of things*"] (2004), Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália, 104min

C'era una volta/ Felizes para Sempre (1967), Roteiro: Francesco Rosi, Giuseppe Patroni Griffi, Raffaele La Capria, Tonino Guerra, Dir: Francesco Rosi, Itália/ França, 115min

Uomini e Lupi/ Homens e Lobos (1957) Roteiro:Ivo Perilli, Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Dir: Giuseppe De Santis, Itália/ França, 94min

Identificazione di una donna/ Identificação de uma Mulher (1982), Roteiro: Gérard Brach, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália/ França, 130min

Matrimonio all'italiana/ Matrimônio à Italiana (1964), Roteiro: Leonardo Benvenuti, Piero de Bernardi, Renato Castellani, Tonino Guerra, Dir: Vittorio de Sica, Itália/ França, 102min

Il Mistero di Oberwald/ O Mistério de Oberwald (1980), Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália/ Alemanha, 129min

La Notte/ A Noite (1961), Roteiro: Ennio Flaiano, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Direção: Michelangelo Antonioni, Itália, 122min

Nostalghia/ Nostalghia (1983), Roteiro: Andrei Tarkovsky, Tonino Guerra, Dir: Andrei Tarkovsky, Itália/ União Soviética, 125min

Tempo di viaggio/ Tempo de Viagem (1983), Dir: Andrei Tarkovsky, Tonino Guerra, Itália, 62min

Taxidi sta Kythira/ Viagem à Citera (1984), Roteiro: Theodoros Angelopoulos, Thanassis Valtinos, Dir: Theodoros Angelopoulos, Grécia/ Alemanha/ Itália/ Reino Unido, 120min

Zabriskie Point (1970), Roteiro: Clare Peploe, Franco Rossetti, Michelangelo Antonioni, Sam Shepard, Tonino Guerra, Dir: Michelangelo Antonioni, Estados Unidos, 113min