

# O ECLIPSE, de P. Adams Sitney\*

Cid Vasconcelos (Tradutor)\*\*

---

A publicidade dos filmes de Antonioni do principio dos anos 60 demonstrava um status intelectual único para sua obra. Os anúncios que antecipavam o lançamento de *A Aventura no Corriere Della Serra* em meados de outubro de 1960 citavam, de modo pouco convencional, um poema de Apollinaire:

Meu amor, eu conheci  
A tristeza e o contentamento  
De ter sido traído no amor  
E amar outra vez...

Posteriormente, no dia 25 de janeiro de 1961, um dia depois da estréia de *A Noite*, um anúncio de duas colunas e três quartos de página era assinado por nove intelectuais, incluindo Salvatore Quasimodo, Carlo Levi e Enzo Paci.

O próprio Paci, professor de filosofia na Universidade de Milão, o mais renomado fenomenólogo e editor da revista *Aut-Aut*, conduziu um seminário aberto sobre o filme seguinte de Antonioni, *O Eclipse*, um dia depois de sua estréia (em 13 de abril de 1962). Antonioni e Monica Vitti foram ao seminário, que foi coberto com textos e uma fotografia em *L'Europeo*<sup>1</sup>. Um seminário aberto com cobertura da imprensa não pode

---

\* A riqueza desse ensaio de P. Adams Sitney, mais conhecido por uma carreira em grande parte voltada para os filmes da vanguarda norte-americana dos anos 1960, fundando o Anthology Film Archives, dedicado ao cinema experimental, e sendo autor de um livro seminal sobre o tema, *Visionary Film: The American Avant-Garde* (1974, revisto em 2000), encontra-se, sobretudo, no difícil equilíbrio entre acuidade formal e crítica social mais ampla. Enquanto autores como David Bordwell acertadamente criticam discussões culturais em que os filmes são trabalhados de forma rasa, servindo apenas como ponte para *insights*, como na obra de um Fredric Jameson, tampouco se pode deixar de criticar aspectos da obra de Bordwell por seu excessivo formalismo, fechado no campo da estética do cinema. Sitney aqui, ao contrário de sua obra mais famosa, parece fugir de ambas as armadilhas. Uma investigação rigorosa do momento político e do debate cultural italiano do período fazem com que ele avance uma série de questões que lhes seriam interdidas caso ficasse restrito à análise fílmica, ultrapassando assim uma abordagem formal a que geralmente se restringe o "olhar estrangeiro" sobre a realidade de uma outra sociedade. Porém tais questões não sufocam, antes dialogam, com a forma brilhante como o autor se refere ao próprio corpo do filme. Trata-se de um trecho de capítulo do livro *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, publicado originalmente em 1995 [com versão revisada e ampliada em 2013].

\*\* Professor vinculado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ministrando disciplinas para o curso de cinema e audiovisual. Possui várias publicações em livros coletivos e artigos em revistas acadêmicas e vem pesquisando há alguns anos sobre um cinema de pretensões realistas durante o fascismo na Itália. Conta com diversas traduções publicadas, dentre elas o livro *Nelson Pereira dos Santos* (2012), de Darlene Sadlier, editado pela Papyrus

<sup>1</sup> *Uomini, Scimmie e Cose, L'Europeo*, Milan, 22/04/62. Carlo di Carlo publicou a transcrição na íntegra, *Dibattito su L'Eclisse em Michelangelo Antonioni* (Roma: Edizione Bianco e Nero, 1964, pp. 87-118).

ser pensado como um ato espontâneo um dia depois da estréia do filme. Em certo sentido foi uma façanha publicitária, mesmo que a própria natureza e seriedade do propósito sejam marcas do lugar inequívoco do cinema de Antonioni na vida intelectual italiana no princípio dos anos 60.

Paci, citando *História e Consciência de Classe*, de Lukács, enfatizava a noção de reificação no filme. Iniciando a discussão com a notável cena final, na qual ambos os protagonistas não vão ao encontro e é a câmera quem se dirige ao local do encontro proposto, constatando:

Porém os gestos do ser humano que foi Vittoria não se encontram mais presentes: somente as coisas permanecem. Observamos novamente toda a vizinhança aparecer para nós em uma seqüência rigorosa no qual o testemunho póstumo do encontro perdido nega a si próprio enquanto testemunho. As coisas se tornam ainda mais coisificadas, coisas feitas pelo homem mas não completamente fabricadas. Os tijolos, por exemplo [...].

Parece-me que, indiretamente, o filme nos compele a nos tornarmos alertas, sendo humanos, da coisificação que pode acabar nos dominando, e tentando evitar que nos desintegremos em coisas ou objetos. Ele nos ensina um retorno ao sujeito.<sup>2</sup>

Um segundo *dibattito sull'Eclisse* foi publicado no jornal esquerdista *Il Contemporaneo* em junho de 1962. O editor Carlo Salinari convidou Galvano Della Volpe, Luigi Chiarini e Alberto Canocci para discutir o já controvertido filme com ele. Ainda que Salinari admitisse que *O Eclipse* podia ser o "mais avançado" dos filmes de Antonioni, "ideologicamente... porque nessa época ele claramente indica a sociedade capitalista como uma sociedade na qual a dispersão de personalidade, a exaustão dos sentimentos, e a incapacidade de comunicação ocorrem", criticava o realizador por "seu repetido recurso à alegoria (não aos símbolos) para se expressar; isso quer dizer, ele quer sobrepor de fora um conceito de sentido ideológico puramente intelectualista, ao contrário da clareza ideológica que não alcança através de sua própria linguagem poética".<sup>3</sup>

Esses dois debates compartilhavam em boa parte de algo em comum: conferiam relevância artística a Antonioni, mesmo tendo Della Volpe insistido que sua arte era decadente; ambos os debates focam o centro de sua atenção na cena final do filme, uma série de imagens de rua no bairro de EUR, em Roma, levantando discussões paralelas de reificação; e em ambos não há como fugir de uma perspectiva marxista, ainda que o grupo de Paci faça uso de um vocabulário husserliano e frequentemente cite o então recente livro de Sartre, *A Crítica da Razão Dialética*.

Chiarini, que havia lido a transcrição do seminário da Universidade de Milão, expressou sua insatisfação no *dibattito* de Salinari a respeito do conceito de alienação ter se tornado "como maionese" que os críticos de *O Eclipse* espalhavam sobre tudo. Juntamente com Salinari ele chamou o filme de uma alegoria frígida que falhou porque Antonioni, cuja sensibilidade parecia ser mais próxima de um escritor que de um cineasta, tentou realizar algo que é contrário à natureza da "linguagem" cinematográfica ou, nos termos semelhantes de Carocci, "fazer um filme totalmente baseado em conceitos."

<sup>2</sup> Tradução de Joan Esposito. Não publicada.

<sup>3</sup> *Le Idee e il Linguaggio di Antonioni: un dibattito sull'Eclisse, Il Contemporaneo* 47 (junho de 1962): 17-18.

Para Paci e seus estudantes, debater diante do realizador e sua estrela o sucesso estético de *O Eclipse* não modificou seus argumentos. Paci afirmou que a dissecação da alienação e reificação no filme “nos ensina um retorno à subjetividade”; Glairo Daghini o achou mais sofisticado que as obras anteriores de Antonioni por conta da ênfase posta na repetição e o poder dos objetos na sociedade capitalista; Paolo Gambazzi foi além do argumento de Daghini, formulando que o drama erótico-emocional que é o cerne do filme é a chave para sua visão política mais que um estudo psicológico intimista; e Andrea Bonomi enfatizou uma visão husserliana da temporalidade como chave para a compreensão do dinheiro no filme. A análise da temporalidade levou a uma quantidade considerável de perspectivas definindo a profundidade psicológica de *O Eclipse* em comparação com *O Ano Passado em Marienbad*.

As diferenças entre os dois debates iluminaram a mobilidade do eixo da discussão sobre o filme. O fórum de *Il Contemporaneo* continuava a tradição da análise ideológica de filmes importantes que faziam parte da cultura cinematográfica italiana, especialmente da esquerda, desde o final dos anos 40. De modo típico, seus participantes resistiam à compreensão de uma mudança decisiva no temperamento dos melhores filmes italianos no início dos anos 60. Ao mesmo tempo, o seminário de Paci representava uma abertura rumo a considerações sobre o cinema nos círculos acadêmicos e filosóficos e, conseqüentemente, uma nova disposição de explorar as possibilidades de compreensão dos filmes com a ajuda de uma moldura filosófica e seu vocabulário técnico. Retornarei ao objeto desses debates no final desse capítulo.

O aporte fenomenológico à arte exemplificado pelo seminário de Paci não foi um evento isolado; o jornal trimestral *Il Verrri* havia privilegiado essa linha, quando seus editores promoveram uma nova vanguarda na literatura italiana, publicando os autores que eventualmente formariam o Gruppo 63, em oposição tanto à narrativa neo-realista quanto aos poetas herméticos. No núcleo teórico do jornal havia um engajamento em se explorar os parâmetros da linguagem literária, apoiados pelo desenvolvimento na linguística, antropologia e psicanálise.

A discussão levantada pelos acadêmicos vinculados à ortodoxia da revista *Il Contemporaneo* do Partido Comunista Italiano (PCI), ao contrário, refletia uma crescente crise nas discussões estéticas da esquerda. Novos jornais haviam emergido para alocar e impelir importantes mudanças no terreno cultural. De Bolonha, Pasolini, Fortini e outros “hereges” da esquerda publicaram *Officina* entre 1955 e 1959. No ano seguinte, Vittorini e Ítalo Calvino iniciaram *Il Menabò* em Turim. Esses dois jornais transformaram a fossilização estética da ortodoxia comunista com a mesma intensidade, porém com ainda maior diversidade, que *Il Politecnico* havia feito no final dos anos 40.

Enquanto Antonioni estava filmando *O Eclipse*, *Il Verrri* dedicou um número especial a “*La Condizione Atomica*” (incluindo um texto de Paci), um tema latente no filme. Alguém poderia afirmar que por volta de 1962 o trabalho de Antonioni possuía maiores afinidades com essa força emergente na cultura italiana do que qualquer outro realizador, certamente do que qualquer outro de sua geração, mesmo que os compromissos artísticos e econômicos necessários para a realização de um filme de

longa-metragem o deixassem fora da esfera vanguardista liderada por *Il Verri*. O tema atômico é tocado diretamente na montagem final: um homem salta de um ônibus na esquina do esperado encontro lendo um jornal. Por uma fração de segundo, ele parece ser Piero, o protagonista masculino de *O Eclipse*. O realizador nos mostra tanto a manchete quanto a página inteira de um número de *L'Espresso*, o órgão do Partido Radical. Podemos facilmente ler "Paz em situação difícil" e "A Competição Atômica". O jornal emoldura a compreensão da imagem final, da luz de um poste da rua, como uma alusão à explosão atômica.

O filme foi realizado durante o terceiro governo de Fanfani, um dos últimos governos de maioria democrata-cristã, antes da abertura da esquerda em dezembro de 1963. Por essa época o flerte com o neo-fascismo e os temores de um golpe militar já haviam passado. Um mês depois que o PCI falhou em preparar um voto de não confiança no governo da Democracia Cristã (DC), Fanfani e seu ministro de relações exteriores, Segni, foram a Moscou numa missão diplomática que se desenrolou sem maiores dramas. Porém, pouco tempo depois deles retornarem, os jornais apresentavam declarações de Krushev sobre uma bomba de hidrogênio de poder desconhecido (em 10 de agosto), seguidas de imediatas ameaças de ataque à Itália por conta de seu alinhamento junto às lideranças bélicas da OTAN no sul (em 11 de agosto). Com humor negro, o líder soviético comentava de seus melhores votos para o povo italiano e sobre o amor de seus camponeses por seus laranjais, mas ao mesmo tempo alertava para o fato de que, se fosse atacada, a União Soviética iria destruir os mísseis aonde eles fossem encontrados, inclusive entre os laranjais. A Primeira Conferência das Nações Não-Aliadas, ocorrida em Belgrado no início de setembro, pôs o tema da chantagem atômica nos jornais. Os leitores americanos podiam ter uma medida da tensão política do momento ao lembrarem que esse foi o período do confronto berlinense entre Kennedy e Krushev e da crise dos mísseis cubanos.

*O Eclipse* apresenta um breve romance de Vittoria, uma tradutora, e Piero, que trabalha no mercado de ações, da manhã em que Vittoria rompe com seu amante, Riccardo, um editor e intelectual de esquerda, até uma noite uns poucos dias após, quando eles acabam não concretizando um encontro. O eclipse a que o título parece se referir é essa curiosa e bastante breve união de dois corpos humanos, do mesmo modo que igualmente descreve o potencial eclipse da vida humana através da guerra atômica. Como essa história é contada tendo como pano de fundo um declínio temporário no mercado de ações em Roma, o título também pode descrever em grande parte a economia do período do breve relacionamento. De fato, o casal se encontra por acidente quando Vittoria procura, em vão, o apoio de sua mãe, que aposta no mercado diariamente. O local onde elas se encontram é o emblemático teatro de oportunidades capitalistas, no momento em que uma morte é motivo de referência; o minuto de silêncio declarado pela morte de um acionista permite que consigam trocar alguns murmúrios.

Essas metáforas de eclipses, o erótico e o econômico, são contrastadas pelas declarações geológicas e apocalípticas de que a própria vida humana pode ser apenas uma fase mínima da história cósmica; tal referência foi substancialmente eliminada do filme quando os produtores, os Irmãos Hakim, exigiram que ele fosse encurtado:

Antonioni cortou o episódio no Museu de História Natural de Verona no qual Vittoria e uma amiga são forçadas a se dar conta da relativa brevidade da presença humana no planeta; no filme lançado, somente a utilização de um fóssil como elemento de decoração na parede parece sugerir, de modo elíptico, a cronologia geológica<sup>4</sup>.

O filme é ambientado em Roma com uma breve excursão a Verona. Ao apresentar Vittoria, Riccardo e talvez também Piero como proprietários de apartamentos no EUR e ao filmá-lo sobretudo em locações na mesma região de arquitetura contemporânea e de planejamento urbano, Antonioni situa sua história no centro da política cultural. A *Esposizione Universale* de 1942 se tornou uma corporação pública independente, *Ente Autônomo Esposizione Universale di Roma* (EUR). Inicialmente tratava-se de um projeto monumental iniciado por Mussolini para a feira mundial de 1942, celebrando o vigésimo ano do fascismo, tendo sua construção sido suspensa durante a guerra. Com a consolidação da DC nos anos 1950 o projeto foi reativado, servindo aos interesses econômicos e ideológicos dos conservadores e neo-fascistas que clamavam por uma expansão em direção ao Mediterrâneo através de luxuosas residências para a classe média, contra a pressão da esquerda para uma expansão para o lado leste com habitações para as crescentes classes populares emigradas do sudeste da Itália. Ao construírem um estádio e infra-estrutura esportiva na EUR para a décima sétima edição dos Jogos Olímpicos (agosto de 1960), novamente com apoio neo-fascista e oposição da esquerda, o distrito se tornou uma vitrine do milagre econômico italiano. Ele passou a atrair moradores da comunidade internacional, intelectuais da classe média e emergentes italianos que não tinham acesso aos vantajados apartamentos no centro da cidade, habitualmente ocupados pelos chefes das tradicionais famílias romanas.

O conflito entre a Direita e a Esquerda foi particularmente intenso em Roma no final dos anos 50 e idos de 60. Em maio de 1959, o prefeito Ciocetti (DC) provocou furor ao cancelar a quarta celebração do Dia da Libertação em 4 de junho. Uma manifestação da esquerda para retirá-lo do cargo fracassou por conta de uma coalizção da DC e dos partidos de extrema-direita. No conselho da cidade durante todos esses anos o Movimento Social Italiano (MSI) era surpreendentemente forte, conquistando dez (1956) e doze (1960) cadeiras. A DC controlava vinte e sete e, depois, vinte e oito; o PCI passou de vinte para dezenove; o Partido Socialista Italiano (PSI) de nove para onze; O Partido Social Democrata Italiano (PSDI), três; enquanto os Republicanos e os Monarquistas possuíam juntos 11, depois quatro. Em julho de 1961 o conselho da cidade foi assumido por um prefeito apartidário, Francesco Diana, por conta da oposição da Igreja a uma coalizção da DC e os partidos de esquerda, cujas alianças com os neo-fascistas haviam sido banidas. Dessa forma, Roma resistiu à configuração dos governos urbanos de Centro-Esquerda que estava se desenhando nas cidades do nordeste. Ainda que não existam alusões aos partidos políticos ou à crise administrativa do verão de 1961 em *O Eclipse*, a própria escolha de Roma por Antonioni – praticamente pela primeira vez na sua carreira de realizador de longas-

<sup>4</sup> Apesar do filme aparentemente se passar em poucos dias, possivelmente do amanhecer de quinta-feira ao crepúsculo da segunda-feira seguinte, o número de *L'Espresso* observado na montagem final remete a sete semanas depois de 21 de julho, a data no relógio da Bolsa. Antonioni comprimiu o tempo do filme.

metragens<sup>5</sup> – nesse momento volátil impede nossa compreensão da política do filme de modo tão claro quanto *A Noite*, no ano anterior, situado na emergente Milão.

Ao ambientar o filme em Roma ele tira partido das cenas na Bolsa de Valores. Em primeiro lugar, a Bolsa Romana é um prédio notável, diferente de qualquer outro na Itália. Na elegante Piazza di Pietra, ele foi construído a partir dos destroços do Adrianeum (algumas vezes identificado como um templo a Netuno), construído pelo filho do Imperador Adriano em 152, em honra ao seu pai morto. O Papa Inocente XII o havia transformado em sede de seu governo ao final do século XVII; dois séculos depois ele foi remodelado para ser a Bolsa de Valores.

Além do mais, a Bolsa Romana possuía pouco do prestígio econômico e poder da milanesa, que dominava o comércio italiano. Isso, de certo modo, justifica-se pela ênfase de Antonioni no papel dos investidores de pequeno porte no pânico menor provocado pela derrubada dos valores das ações. Ao descrevê-los, o mercado de ações de Roma se transforma no foco das operações e ansiedades compulsivas que refletem as ansiedades da política nacional e internacional. A mãe de Vittoria, que especula de modo compulsivo, é precisamente tal tipo de pequeno investidor. Sua filha sabe que pode encontrá-la todo dia na Bolsa. Mais liberal e caprichosa que nos Estados Unidos, as ações das firmas italianas prometiam a seus clientes 100% de margens de lucros em uma semana; e eles conseguiam somente 30%. Vender e comprar em uma mesma semana era algo bastante popular porque abria a possibilidade de conquistar um lucro que não necessariamente seria vítima das taxações dos impostos. Depois de sete dias os investidores eram chamados a declarar todas as suas transações marginais. Desse modo, os investidores que pretendiam comprar ações freqüentemente pagavam em dinheiro.

A paixão de Antonioni por compor imagens em harmonia com as formas arquitetônicas o levou a explorar as implicações de um recinto clássico e sagrado transformado em uma concorrida e barulhenta arena de lucros rápidos e perdas irreparáveis. Nada é mais dramático que o momento em que os protagonistas fazem seu primeiro contato. Um investidor morreu: o anúncio é seguido por um minuto de silêncio, literalmente representado por um minuto do tempo do filme que o realizador dividiu em catorze planos. Segundos antes, Piero havia se apresentado para Vittoria na entrada da Bolsa, quando ela havia chegado à procura de sua mãe. O minuto de tributo ao morto paralisa Vittoria e sua mãe em um lado de uma enorme coluna, enquanto Piero e dois membros de sua companhia permanecem no outro lado. Quando ele se inclina para chamá-la, uma parte da coluna encobre a metade esquerda da imagem em tela larga; seu contraplano ocupa a metade direita; quando a rápida comunicação finda e eles voltam à posição respeitosa, um novo plano fixa a coluna no centro da tela com as duas figuras isoladas nas porções direita e esquerda da tela retangular. Alguns segundos depois, a cacofonia frenética dos negócios recomeça no mesmo momento que finda o minuto de silêncio.

Aqui a dimensão do edifício e a energia da instituição anulam os indivíduos quando eles fazem os primeiros passos rumo às suas relações eróticas. As barreiras

---

<sup>5</sup> Trechos de *La Signora Senza Camelie* e *A Aventura* foram filmados em Roma, assim como alguns de seus curtas e filmes de episódios.

físicas sublinham as diferenças de temperamento entre Vittoria e Piero, das quais eles possuem alguma noção no seu diálogo fragmentado. Ela pergunta se ele conhece (*conoscere*) o investidor morto. “Claro” ele responde, “porém, aqui segundos podem valer milhões.” O resto do filme girará em torno dos problemas de Vittoria com conhecimento (*conoscer*), compreensão (*sapere*) e memória (*ricordi, nostalgia*) em contraste com a tradução de Piero de tempo e objetos em dinheiro.

Antonioni se centra no mundo dos pequenos investidores, como a mãe de Vittoria, ansiosa em investir no mercado de ações do milagre econômico. Quando os preços subitamente despencam, ela xinga os políticos manipuladores, fazendo alusão subliminar à crença disseminada de que a situação de instabilidade pouco antes das eleições municipais de 1960 foi orquestrada pelas agências de notícias financeiras dos Socialistas<sup>6</sup>. Muitos dos clientes da empresa na qual trabalha Piero podem ser considerados pequenos investidores. Por outro lado, ele aponta para Vittoria um autêntico capitalista que acabara de perder 50 milhões de liras (cerca de 8 mil dólares na época). Ela o segue até a farmácia. Apreensiva com a mitologia dramática sobre a especulação, pensa que ele está planejando o suicídio. Porém, ele apenas saca e ingere um tranqüilizante enquanto desenha flores em um pedaço de papel.

O desenho é um dos muitos objetos de que Vittoria se apodera. Desde o primeiro plano que a apresenta, ela sempre parece interessada por objetos. Porém, sob o seu toque, um vaso, um fóssil, uma mesa de pata de elefante, um pedaço de madeira, a coluna da Bolsa ou esse papel desenhado perdem o sentido. Na noite de seu rompimento com Riccardo ela fala a um amigo: “Existem dias em que uma agulha, uma roupa, um livro, um homem são tudo a mesma coisa.” Ironicamente, apesar dela ser tradutora profissional, falha ao tentar nomear as coisas que atraem seu toque e seu olhar. O modo brutalmente cheio de vida como Piero se compraz com as coisas e pessoas, como quando ele chama uma de suas amantes de “a animal”, apenas acentua a atormentada falta de sentido em tudo para Vittoria. Ela é mais feliz realizando imitações, seja dançando com o corpo pintado de preto como africana (referência óbvia ao seu racismo) ou imitando amantes apaixonados, incluindo ela própria e Piero. Apesar dela ser alienada da natureza das coisas, rebate essa alienação contra as pessoas, incluindo a si mesma, enquanto motivo para diversão.

Uma tensão entre a mimese e a presença crua das coisas se estende à estética e à economia da filmagem de Antonioni. O elenco de co-estrelas, Delon e Vitti, é um produto dos investimentos franceses e italianos no filme, como Moreau e Mastroianni em *A Noite*. Como é bem sabido, atores e atrizes atraentes dominam a mimese cinematográfica na indústria do filme de longa-metragem. Além do que, ao final de *O Eclipse*, quando Vittoria não encontra Piero, e vice-versa, é de fato nós, a platéia, que também faltamos ao encontro: por cinco minutos e meio, cinqüenta e oito planos, Antonioni se concentra no agora familiar ambiente do EUR aonde os protagonistas haviam marcado seu encontro. É uma tentativa de cinema sem estrelas, mas não sem pessoas. Cerca de cinco vezes a montagem apresenta uma figura que, por uma fração de segundo se pode pensar tratar-se de Piero, Vittoria ou ainda sua mãe. Quando nós esperamos pelo encontro, e depois percebemos que ele não ocorrerá, vivenciamos um

<sup>6</sup> Irving R. Levine, *Main Street Italy* (Garden City, N.Y: Doubleday, 1963, p. 418).

local despossuído tanto de estrelas de cinema quanto de narrativa; é o cotidiano do mundo impiedosamente refletido de volta para nós, alienado. Filmes frequentemente se iniciam com uma situação de montagem desse tipo, apesar de nunca serem tão longas; nós as aceitamos como aberturas para a narrativa que começa. Porém, foi uma ruptura radical finalizar o filme desse modo. Ainda assim, ele é consistente com o desenvolvimento temático do estranhamento das coisas e da reificação das pessoas, o veículo através do qual Antonioni finalmente situa a sua narrativa dentro da moldura de um possível desastre global.

*O Eclipse* é em grande parte um filme sobre a arquitetura e o crescimento de Roma. A mutação histórica da Bolsa foi discutida. Frequentemente no filme observamos traços de especulação imobiliária. Por exemplo, uma disposição de blocos cilíndricos e de material de proteção metálico de um prédio sobre construção na EUR que havia sido cenário para os primeiros encontros dos amantes e testemunho omissivo do fracasso apresentado ao final. Quando observamos Vittoria pela última vez, descendo pensativamente as escadas do escritório da empresa de Piero, percebemos que a escada está sob reparos. Essa e todas as imagens do EUR evidenciam o milagre econômico.

Mesmo as histórias pessoais de Vittoria e Piero possuem dimensões arquitetônicas: eles levam um ao outro aos apartamentos onde viveram suas infâncias. É no apartamento de classe média da mãe de Vittoria que observamos fotografias de seu falecido pai, em uniforme militar, e da humilde casa do sudeste aonde sua mãe viveu. Quando Vittoria se deita na cama, agora muito pequena para sua estatura, Piero tenta beijá-la pela primeira vez. Enquanto ela resiste, sua mãe chega em casa, interrompendo essa fase do relacionamento.

Eles fazem amor pela primeira vez no apartamento dos pais de Piero, na cama dos pais, sob o olhar simbólico de seus retratos. Estranhamente, a crua relação de Piero com as coisas é o que parece encorajar Vittoria a fazer sexo com ele. Sua atenção curiosa com os objetos, já enfatizada pela primeira vez pelo realizador quando a apresentara brincando com uma moldura e um vaso no apartamento de Riccardo, destaca-se nas preliminares. Quando ela indaga sobre uma velha pintura – “O que é isso?”, Piero somente responde que eles a haviam adquirido há muito tempo. A mudança radical nessa fase crítica do encontro se dá quando uma distraída Vittoria descobre uma caneta sexista enquanto observa o apartamento de Piero, com sua decoração adolescente, em sua solitária caminhada pelo mesmo. Se segurada de certo modo, a caneta apresenta uma mulher em traje de banho; porém, ao virá-la, ela aparece nua. Vittoria aceita os avanços de Piero somente depois de descobrir esse símbolo de sua imaturidade emocional. No eclipse de sua mais complexa relação com Riccardo, ela se submete a insistência sexual de Piero sem saber ao certo o motivo. A seqüência da caneta proporciona o motivo para que ela faça amor com ele justamente por ele ser imaturo (e atraente); desse modo, ela não terá que repetir novamente a tempestade emocional de sua ruptura com Riccardo.

A abertura do filme, com ênfase em seus interiores, estabelece uma tensão e um estranhamento de modo que somente a extraordinária conclusão o supera. Na verdade, uma série de pontos comuns e contrastes marcantes sugerem uma estrutura



circular. A abertura e o final de *O Grito* foi evidentemente circular: primeiro observamos o mecânico Aldo, no topo da torre de uma fábrica de aonde ele avista sua noiva, Irma; na cena final ele salta dessa torre, novamente observado por Irma. A circularidade de *O Eclipse* é mais sutil. O filme abre com o plano fechado de uma lâmpada sobre a mesa, alguns livros, um copo de café, e o que demonstra ser o ombro de Riccardo, revelado por uma lenta panorâmica. A imagem de uma lâmpada aponta para o último plano da iluminação de um poste, enquanto o longo e lentamente ritmado episódio de abertura (com duração de vinte minutos, compreendendo cinquenta planos) ambienta o contraste da tensão interior, ocupada somente pelo casal Vittoria-Riccardo, com a ainda maior tensão final da paisagem da cidade, agora ausente de Vittoria-Piero. Ambas representam os términos das respectivas relações.

Talvez fosse mais preciso se falar da abertura como uma matriz da qual os temas e motivos visuais do filme se desenvolvem. O primeiro plano, realizando uma panorâmica para revelar um Riccardo exausto, termina por enquadrá-lo entre duas lâmpadas, com um pequeno ruído do ventilador ao seu lado. Não é muito antes de descobriremos que se trata de um final de verão bastante quente em Roma. O motivo do ventilador reaparece na Bolsa de Valores: durante o minuto de silêncio, somente escutamos seus ruídos. Em outra cena na Bolsa, Piero presenteia seu chefe com um ventilador portátil de bateria.

Por dez planos (dois minutos) Antonioni se nega a apresentar a coesão espacial do interior do apartamento de Riccardo. Antes de torná-lo claro com uma *establishing shot*, ele acumula detalhes isolados: do êxtase quase catatônico de Riccardo, de Vittoria, e do que ela vê e toca; porém, não é senão depois de Vittoria abrir a cortina, surpreendendo-nos com um amanhecer mais que uma noite, que Antonioni sugere o que aconteceu, a razão de seus olhares não se encontrarem durante a montagem, o motivo do até então não identificado casal ocupar duas zonas cinematográficas distintas, mesmo que adjacentes: eles estão exaustos da confusão psíquica gerada pela longa decisão do rompimento que durara toda a noite.

De certo modo essa abertura parodia a criação cinematográfica e sua visão: Vittoria aparece primeiro compondo uma imagem retangular movendo objetos dentro de um quadro vazio; Riccardo passivamente sentado em uma cadeira, talvez observando sua criação enervante. Trata-se de um cinema da reificação estéril.

Uma vez que os dois estão juntos em um mesmo plano, a montagem do ângulo contrário os enquadra ambos, geralmente próximo da cabeça de um ou de outro, em nove dos quase onze planos. Eles falam sem dizer muita coisa. Vittoria pretende ir embora; Riccardo tenta agarrá-la. A segunda fase do episódio culmina com um notável plano de Vittoria se assustando com a sua própria imagem refletida no espelho e buscando alívio da intensidade claustrofóbica abrindo a cortina, novamente nos surpreendendo com o extraordinário símbolo da torre futurista da EUR, revelado de forma teatral.

Isso leva o depressivo Riccardo a tentar fazer amor com ela "pela última vez", e a indagar o que havia de errado. Vittoria responde "Eu não sei [Non lo so]" três vezes, preparando o espectador a conectar as relações com Riccardo e Piero, que articula sua indignação com essa resposta-fórmula, quando eles discutem seus sentimentos após

terem feito amor. A ausência de centramento na auto-análise de Vittoria ressoa ao longo de todo o filme. Uma composição visual reforça a conversa de Vittoria anterior à dela com Piero, quando afirma a Riccardo pela terceira vez “Eu não sei”, virando-se para ele. O plano oposto compõe sua face ao lado de uma lâmpada cilíndrica, antecipando o enquadramento do encontro dela com Piero ao lado das colunas da Bolsa.

O EUR de Antonioni é povoado de crianças ricas dos donos dos apartamentos tradicionais urbanos. É uma estranha e asséptica terra de ninguém aonde as pessoas residem sem possuírem um senso de moradia. A primeira imagem externa do filme dramatiza a irrealidade do local: ainda que eventualmente venhamos a saber que o filme se inicia ao amanhecer, quando Vittoria espreita pela cortina da janela, não sabemos o que ela vê até o momento da abertura dessa, revelando a surpreendente visão dos contornos de uma futurística e fálica torre. Uma análise detida do plano sugere que o diretor queria a imagem desse restaurante-mirante, de um modo semelhante a uma nuvem em formato de cogumelo e que ele, portanto, falseou o plano com uma grande fotografia por trás da janela. De todo modo, ele imediatamente localiza para os espectadores italianos a situação dramática observada anteriormente no EUR.

Na noite do dia em que o filme se inicia, Vittoria ajuda sua vizinha, Marta, a procurar por seu cachorro, que havia fugido do apartamento. Ela, a certo momento, encontra-se sozinha no Palazzo Della Sport, escutando o sobrenatural ruído do vento contra mastros vazios provocando um efeito de harpa eólica: essa é a mais espiritual das “coisas” destacadas no filme. Ocorre no exato momento que um novo tema político surge – o “eclipse” do colonialismo, observado não do ponto de vista de um entusiasmado nacionalismo emergente, mas de uma perspectiva que localiza o EUR enquanto refúgio de um exílio colonialista. Essa mesma Marta, uma latifundiária italiana nascida no Quênia, sofre do isolamento no EUR porque seu marido não quer viver na África. Até o modo em que ela é apresentada demonstra seu desconforto com o ambiente urbano. Ela observa Vittoria e Anita conversando da janela de seu apartamento mais alto em um prédio próximo e telefona as convidando para seu apartamento. Essa forma de contato moderna e eletrônica demarca um contraste implícito com a mulher cujo apartamento se situa diante do dos pais de Piero, no tradicional centro da cidade: ela observa o casal de modo suspeito da proximidade de sua janela.

Depois Vittoria chama Marta em sua varanda para atirarem contra um pequeno balão de hélio que ela e Piero acharam em seu primeiro encontro. Ela os obriga a atirarem no balão com um tiro de rifle utilizado em parque de diversões. Essa diversão acontece apenas poucos minutos depois de Piero observar com indiferença seu carro esporte ser dragado do lago artificial do EUR com o corpo do bêbado que o havia roubado para se divertir na noite anterior. Com uma nova pintura, ele comenta com Vittoria, poderá vendê-lo.

O apartamento de Marta é repleto de fotografias e troféus de caça africanos. Ainda que racista e colonialista, ela é, ironicamente, a única personagem no filme que possui um intenso sentimento de “casa”. Para ela, os negros africanos são “macacos” ignorantes. Porém Paci havia observado de modo inteligente que os agentes e investidores da Bolsa são aqueles que se comportam como macacos no filme.

Durante a realização de *O Eclipse*, o Quênia ainda era uma colônia britânica, apesar de uma década de rebeliões dos Kikuyus. Jomo Kenyatta acabara de ser solto da prisão e do exílio interno. Os primeiros movimentos em direção a uma reforma no legislativo estavam se encaminhando para o que eventualmente traria a independência do país ao final de 1963. Marta demonstra preocupação de que os seis milhões de negros africanos irão expulsar os 60 mil brancos, incluindo sua família. Quase exilada em Roma, ela vive o eclipse do privilégio colonial e exalta a beleza da paisagem africana no ambiente urbano concebido como monumento pelas fantasias coloniais de Mussolini. Por volta de 1960, a Itália já havia perdido os últimos vestígios de seu império africano.

Paci resumiu a fenomenologia de *O Eclipse* como uma investigação do poder “desintegrador” da reificação. Condensei seus argumentos aqui, omitindo muitas passagens descritivas e argumentos secundários, e fiz um rearranjo na seqüência de suas observações para seguir a ordem do filme:

A estrutura inter-temática do filme é extremamente rigorosa. Porém é sempre o tema das relações com o outro; é sempre o problema que [...] na sua forma mais simples se coloca a si próprio como o problema do ‘casal’ no senso fenomenológico da *paarung*. Os dois sujeitos, falhando na compreensão um do outro por efetuarem uma mútua transferência de sentido (*Ineinander*), são gradualmente engolidos pelas coisas, e não podem mais agir em relação à falha...

...Vittoria rejeita a discussão interminável, analisa que eles se perdem na *repetição serial*. Em Piero ela encontra um homem que age, não discute... porém, é essa falta de discussão nele que acaba se tornando não-consciente, uma ilusória liberdade da própria serialização de suas ações...

...Vittoria se aproxima das coisas e as toca, talvez tentando se perder a si própria nelas, no agora insuportável silêncio. É como se ela desejasse se tornar um desvio ou uma estatueta abstrata, de modo a escapar desses diálogos irreais que se repetem infinitamente.

.....  
No final... os gestos desse ser humano que é Vittoria não se encontram mais presentes: somente as coisas permanecem. Novamente observamos toda a vizinhança aparecer para nós em uma seqüência rigorosa na qual o testemunho póstumo do encontro perdido nega a si próprio enquanto testemunho.

Sobre a mesma discussão, Paolo Gambazzi acrescenta:

As coisas como as vivencio, ou melhor, como sou condicionado a vivê-las em um contexto particular que, no filme, é esse do neocapitalismo, são uma espécie de “epifania negativa” – uma “epifania alienante”. Porém, o que eu quero enfatizar é não somente a coisa fora de mim, porém também a coisa que retorna ao interior: não somente a objetividade “exterior”, porém mais que tudo a objetividade “aqui”... Em uma palavra, a individuação autêntica se perdeu: eu sou forçado a me tornar mim mesmo, a criar e individualizar meu eu diferente do outro, porém não somente sou forçado, mas devo escolher fazer de mim uma coisa.

Nem o seminário de Paci nem o realizado por *Il Contemporaneo* mencionam o viés psicanalítico da realização de Antonioni. Naturalmente, a psicanálise havia sido refutada pela ortodoxia do PCI do grupo *Il Contemporaneo*. Os fenomenólogos milaneses haviam sido mais receptivos à psicanálise, apesar da polêmica do filósofo Banfi, um fundador dessa tradição, na metade da década que antecedeu a guerra; o

próprio Paci havia escrito de modo simpático sobre a psicanálise, antes e depois dos ataques de Banfi que a condenava como uma expressão da ideologia burguesa.

Houve uma discussão muito acalorada do relacionamento da psicanálise com a política que levou à fundação da revista *Psiche*, que circulou entre 1948 e 1952. O psicanalista romano Cesare Musatti defendeu a disciplina dos ataques de Banfi. O mesmo Musatti dedicou o primeiro *Quaderno di Psiche a Cinema e Psiconalisi*, seguindo uma direção que havia sido explorada pioneiramente por um número de 1947 de *Bianco e Nero*. Ottiero Ottieri, um romancista que discutirei no próximo capítulo, frequentemente dissecava a psicologia do trabalho industrial e foi co-editor de *Psiche* e co-roteirista de *O Eclipse*. Ottieri contribuiu com uma crítica para a revista sobre a ingenuidade dos filmes comerciais a respeito da psicanálise.

No início dos anos 1960 o pensamento psicanalítico passou a exercer um importante papel na vida cultural italiana. *Eclissi dell'intellettuale* (O Eclipse dos Intelectuais), de Elémire Zolla, fundia idéias freudianas e marxistas em uma leitura analítica mais ampla da crise cultural da sociedade industrial contemporânea. Por volta de 1963, Alberto Moravia escrevia que toda a ficção contemporânea podia ser dividida em dois campos: os trabalhos que eram influenciados por Freud e Marx e os que não eram. Tanto Moravia quanto Musatti introduzem e dominam o documentário de Pasolini sobre as atitudes dos italianos em relação à sexualidade, *Comizi d'Amore* (*Vamos Falar a Respeito do Amor*). Michel David efetuou uma crônica exaustiva dessa história em seu *La Psicoanalisi nella Cultura Italiana* (*A Psicanálise na Cultura Italiana*, 1966).

Nada sei a respeito da experiência ou do conhecimento de Antonioni sobre a psicanálise. Dos maiores diretores italianos durante os vinte anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, ele tem sido de forma consistente o mais fascinado pela psicologia e os mistérios do desejo. *Tentato Suicidio* (*Tentativa de Suicídio*, um episódio do filme *Amore in Citta*), *As Amigas*, *O Grito* e *O Deserto Vermelho* lidam com tentativas ou suicídios; um episódio suprimido de *I Vinti* terminava em suicídio, e essa pode ter sido a causa do desaparecimento de Anna em *A Aventura*. O fracasso das relações amorosas motivou todos os filmes que ele realizou na Itália. Sua única adaptação da literatura anterior a *Blow Up* havia sido de Cesare Pavese, *Tra Donne Sole* (em *As Amigas*), um romance inspirado por um estudo de Freud efetuado pelo autor. É possível que o convite a Ottiero Ottieri para colaborar com o roteiro de *O Eclipse* tenha sido estimulado pelo longo envolvimento do autor com a psicanálise.

De uma perspectiva psicanalítica, a ausência seguida de conhecimento, nostalgia ou memória por parte de Vitória podem ser vinculadas à perda do pai na infância. De fato, o potente vácuo criado pela ausência paterna pode explicar um dos momentos mais misteriosos e confusos do filme: durante a seqüência final, a montagem dedica particular ênfase a um homem, que permanece no local do encontro não comparecido, como se estivesse esperando por alguém. Numa série de planos iniciando com o mais próximo – uma enigmática imagem de seu pescoço e cabelo – e prosseguindo com planos gradativamente mais distantes até finalizar com uma visão por inteiro de um homem mais velho, visto somente nesse momento do filme. O breve retrato acentua o desconhecimento da idade do homem, seus óculos e sua postura inquisidora. De todas

as figuras não reconhecíveis ao final, esse homem é o que é apresentado de modo mais demarcado. De fato, não há qualquer outro lugar de todo o cinema de Antonioni onde possamos encontrar algo semelhante, em termos do modo excêntrico no qual ele é disposto dentro da cena.

Tomei esse retrato como o equivalente do encontro conflituoso de Sandro com uma pintura da Caridade Romana próximo à conclusão de *A Aventura*; ambos são perturbadoras cruces iconográficas. Além do que ambos são emblemas do fascínio do realizador com a ramificação da relação de suas heroínas com seus pais. Em *O Eclipse*, portanto, Riccardo, o especulador cuja morte indiretamente facilita o encontro de Vittoria e Piero, e esse homem velho percebido ao final podem funcionar como representações do pai que morrerá na Segunda Guerra Mundial, quando Vittoria era criança. Consequentemente, a ambivalência que ela manifesta em relação aos seus amantes contém um elemento de repetição ou “vingança”, quando ela exercita o seu poder de abandoná-los ou não ir a seu encontro. Anna exercita esse poder de modo mais dramático quando desaparece da ilha em *A Aventura*; a vingança de Lidia é mais sutil quando ela lê para Giovanni uma carta antiga dele ao final de *A Noite*. Nesse sentido a maior parte das heroínas de Antonioni do início dos anos sessenta se diferencia dos personagens vividos por Ingrid Bergman nos filmes de Rossellini; para o abismo existencial e/ou social no qual tais personagens caem, no caso do último, sempre haverá uma fonte de revelação mística, uma reconciliação miraculosa ou um chamado para o Cristianismo.

A mudança formal dos filmes maduros de Antonioni é uma versão sofisticada dessa “vingança”, voltados para o espectador. Gilberto Perez e Sam Rohdie nos dão a formulação precisa dos mecanismos de frustração e compensação na obra de Antonioni:

Perez:

Como outras obras modernistas, o filme de Antonioni é desenhado para nos desorientar, não para promover confusão, mas o reconhecimento de que os modos aos quais nos acostumamos de construir sentido não são confiáveis, as informações que recebemos acerca do mundo estão longe de serem adequadas, e a tentativa de se buscar novas proposição em meio à incerteza, novos modos de apreender e ordenar nossa experiência se tornam necessários. Como visto através da câmera de Antonioni, nosso mundo cotidiano é posto em pausa: somos retirados da presumível familiaridade e forçados a observar com novos olhos inquisidores... Então, as imagens de Antonioni apresentam a incerteza da vida moderna com precisa elegância, e desse modo asseguram, diante de um mundo problemático e precário, a tentativa de ordenar uma consciência.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Gilberto Perez, O Ponto de Vista de um Estranho: um Ensaio sobre O Eclipse, de Antonioni, Hudson Review 44, número 2 (verão de 1991), p. 236-7.

Rohdie:

Os filmes [de Antonioni] posicionam um sujeito (somente para comprometê-lo), constituem objetos (somente para dissolvê-los), propõe histórias (somente para abandoná-las) porém, do mesmo jeito, eles transformam todos esses compromissos e perdas em direção a outra solidez: uma movimentação incessante da narrativa à superfície na qual aquela foi dissolvida, porém de um modo que a superfície se torne o elemento de fascínio, torne-se o próprio "sujeito".<sup>8</sup>

Se as pinturas barrocas de *A Aventura*, a carta de *A Noite*, e o cuidadoso catálogo de objetos que finalizam *O Eclipse* se encontram entre essas superfícies, "sujeitos" fascinantes, então a proliferação de alusões – políticas, fenomenológicas, psicanalíticas – evocadas aqui são menos o resultado dos diversos métodos de interpretação que a complexa matriz cultural refletida nos filmes do "milagre econômico" de Antonioni. Ele nos encoraja pela própria estrutura de seus filmes a ir e voltar entre análises sociológicas, epistemológicas e psicológicas. Por exemplo, no primeiro momento que a observamos, Vittoria tenta ordenar as coisas que ela encontra casualmente: com ela, dirigimos atenção a uma moldura, uma pintura, uma caneta; e, desse modo, passamos a compreender algo mais de sua consciência. Porém, quando Antonioni se afasta da presença mediadora de Vittoria no filme, para seguir o banal e possessivo Piero, ele reorienta o filme na dimensão da crítica social; e então, de uma forma ainda mais explícita, descarta qualquer mediação de qualquer personagem ao final do filme, questionando inclusive a construção das perspectivas psicológica e sociológica do espectador. Contudo, oferece num primeiro momento as manchetes do jornal, como se uma alegoria política estivesse em questão, dentre uma concentração de objetos e ocasiões familiares, então surge o velho, provocando-nos com a possibilidade de uma síntese da perspectiva psicológica e nos abandonando com outro observador enigmático; e, finalmente, a recorrência de sentido não resolvido é investida de uma ênfase musical na luz do poste<sup>9</sup>.

Os filmes de Antonioni são os exemplos mais radicais de uma estetização da ansiedade através da ambigüidade e da indeterminação no cinema italiano da segunda "crise vital", o momento do "milagre econômico". Porém, certamente eles não são os únicos exemplos. *A Doce Vida* e todos os filmes dos jovens realizadores que eu discutirei no próximo capítulo podem compartilhar, em maior ou menor grau, desse princípio. Na Itália, a vitalidade estilística e a básica e ansiosa incerteza das formas modernistas eram a projeção cinematográfica da riqueza mais que abundante e da instabilidade política do período.

---

Recebido em: 18/08/2013. Aceito em 17/06/2013

---

<sup>8</sup> Rohdie, *Antonioni*, p.3.

<sup>9</sup> Joan Esposito havia escrito sobre a relação de *O Eclipse* com as "imagens dialéticas" de Walter Benjamin com grande talento. Apesar dela não ter se referido, Antonioni era provavelmente familiarizado com a Escola de Frankfurt, que atraiu muita atenção da Itália no início dos anos 60. A alusão a Adorno na abertura de *A Noite* é evidência disso. Ver Joan Esposito, Antonioni e Benjamin: Imaginário Dialético em *O Eclipse, Film Criticism* 9, n.1 (outono de 1984), p.35-46.