



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

IZAQUE ANVERSI COQUI

INCOMUNICABILIDADE:

UM DEBATE ENTRE CRÍTICA E AUTOR PELA DEFINIÇÃO DA OBRA
DE MICHELANGELO ANTONIONI, DAS DÉCADAS DE 1950-1980

Londrina
2021

IZAQUE ANVERSI COQUI

INCOMUNICABILIDADE:

UM DEBATE ENTRE CRÍTICA E AUTOR PELA DEFINIÇÃO DA OBRA
DE MICHELANGELO ANTONIONI, DAS DÉCADAS DE 1950-1980

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C786i Coqui, Izaque Anversi.

Incomunicabilidade : Um debate entre crítica e autor pela definição da obra de Michelangelo Antonioni, das décadas de 1950-1980 / Izaque Anversi Coqui. - Londrina, 2021.

133 f. : il.

Orientador: Rodolfo Rorato Londero.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Michelangelo Antonioni - Tese. 2. Crítica de Filme - Tese. 3. Trilogia da

IZAQUE ANVERSI COQUI

INCOMUNICABILIDADE:

UM DEBATE ENTRE CRÍTICA E AUTOR PELA DEFINIÇÃO DA OBRA
DE MICHELANGELO ANTONIONI, DAS DÉCADAS DE 1950-1980

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Sílvio Demétrio
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Londrina, 07 de outubro de 2021.

Dedico a todos os amantes.

AGREDECIMENTOS

Agradeço aos meus professores do Mestrado, por terem promovido e fomentado as discussões presentes neste trabalho.

Agradeço ao Theo Salvadori, pelas conversas sobre cinema na fila do RU ou nas mesinhas do CCH; à Luiza Tavares, pelas paçocas e cafés pagos nos intervalos das aulas e pelos debates sobre o cinema, nos pontos de ônibus da UEL; e aos meus colegas de turma, pelas fofocas e risos.

Agradeço ao Prof. Silvio Demétrio, por me ajudar a compreender Deleuze; e à Profa. Andrea Cachel, por me ajudar mais uma vez a entender Deleuze e por me apresentar André Bazin.

Agradeço à CAPES, por me oferecer a oportunidade de estudar por dois anos e meio sendo bolsista.

Agradeço à minha amiga Kelly Salgado, por sempre acreditar em mim e pelas longas conversas sobre filosofia e Foucault em mesas de bar ou em áudios de *WhatsApp*; ao meu amigo Guilherme Souza, que me ajudou a me enturmar e a me sentir menos solitário quando morei em Londrina; e ao meu amigo David, que eu nunca conheci pessoalmente, mas esteve presente virtualmente em todos os momentos.

Agradeço ao Prof. Rodolfo Londero, por ter sugerido esse tema, pela paciência com as correções e observações e pelos livros sugeridos.

Agradeço aos meus pais e irmãos, por me oferecerem lar, amor e abrigo.

Agradeço às baladas e aos romances, por me ajudarem a manter a sanidade mental e a me manter motivado para dar cabo de tudo o que planejei.

Por último, agradeço ao Antonioni por ter me proporcionado reflexões belíssimas sobre o amor, o tempo e a modernidade nos seus filmes e escritos.

Diálogo

A: Você é meu companheiro.

B: Hein?

A: Você é meu companheiro, eu disse.

B: O que?

A: Eu disse que você é meu companheiro.

B: O que é que você quer dizer com isso?

A: Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso.

B: Tem alguma coisa atrás, eu sinto.

A: Não. Não tem nada. Deixa de ser paranoico.

B: Não é disso que eu estou falando.

A: Você está falando do quê, então?

B: Eu estou falando disso que você falou agora.

A: Ah, sei. Que eu sou seu teu companheiro.

B: Não, não foi assim: que eu sou teu companheiro.

A: Você também sente?

B: O que?

A: Que você é meu companheiro?

B: Não me confunda. Tem alguma coisa atrás, eu sei.

A: Atrás do Companheiro?

(Caio Fernando Abreu)

RESUMO

COQUI, Izaque Anversi. **Incomunicabilidade:** Um debate entre crítica e autor pela definição da obra de Michelangelo Antonioni, das décadas de 1950-1960. 2021. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

Na década de 1960, Michelangelo Antonioni lançou três filmes: “A Aventura” (L’Avventura, 1960), “A Noite” (La Notte, 1961) e “O Eclipse” (L’Eclisse, 1962). Apesar da semelhança estética e temática, esses filmes não foram destinados a ser uma trilogia, mas acabaram recebendo o nome de uma, trilogia da incomunicabilidade, devido à insistência da crítica de cinema. Em algumas entrevistas e ensaios, Antonioni discordou dessa nomenclatura, que o consagrou no cinema, como diretor da incomunicabilidade e da alienação. Este trabalho visa refletir sobre duas questões: 1) o que está em jogo nos escritos da crítica de cinema italiana e do autor, nas décadas de 1960-1980, na definição de um estilo de cinema de incomunicabilidade para os filmes de Antonioni?; e 2) O que se coloca em jogo nas ações discursivas dessa crítica e desse diretor de cinema nesses textos? Para contemplar estas questões, analisamos os escritos da crítica italiana, entre as décadas de 1950 e 1980, publicados pelo catálogo Aventura Antonioni (2017), que descrevem “A Aventura”, “A Noite” e “O Eclipse” como uma única trilogia ou reduzem o estilo de Antonioni em termos de incomunicabilidade; e os escritos desse diretor, que descrevem sua insatisfação em relação ao uso dos termos “incomunicabilidade” e “alienação” pela crítica. Esta dissertação parte do pressuposto de que o cinema possui um “discurso aberto” (ECO, 1997) atravessado por várias interpretações que nem a habilidade crítica nem o discurso do autor são capazes de esgotar; e que as interpretações da crítica e os escritos de Antonioni estão vinculados, de algum modo, a acontecimentos do tempo em que se escreve ou se discursa sobre algo, que emergem na escrita do autor ou crítica e repercutem nas formalidades do texto, no modo de falar e de pensar as coisas e o mundo (ECO, 1997; FOUCAULT, 1996). Na análise do material, adotamos os conceitos de “comentário literário”, “função autor” e “discurso”, de Michel Foucault. Como resultado, observamos que as questões colocadas por Antonioni sobre sua estética condizem com a defesa de uma poética - aquilo que ele planejou como diretor para seus filmes; e que, apesar de ter se negado a aceitar um único sentido para eles, a análise do material do cineasta demonstrou um constante jogo de interesses de sua parte no sentido de querer definir seu cinema para seus espectadores e leitores.

Palavras-chave: Michelangelo Antonioni; crítica de filme; trilogia da incomunicabilidade; autor.

ABSTRACT

COQUI, Izaque Anversi. **Incommunicability**: A debate between critic and author in defining the meaning of Michelangelo Antonioni's work, from the 1950s to 1960s. 2021. 133 p. Dissertation (Masters in Communication) - Center for Education, Communication and Arts, State University of Londrina, Londrina, 2021.

In the 1960s, Michelangelo Antonioni released three films "The Adventure" (L'Aventura, 1960), "The Night (La Notte, 1961) and "The Eclipse" (L'Eclisse, 1962). Despite the aesthetic and thematic similarity, these films were not intended to be a trilogy, but ended up sticking to the name of incommunicability trilogy, due to the insistence of film critics. In some interviews and essays, Antonioni disagreed with the nomenclature given by the critics and with the name, which established him in cinema, as director of incommunicability. This work aims to reflect on two questions: 1) what is at stake in the writings of the Italian film critics and of the author, in the 1960s-1980s, in the definition of a cinema style of incommunicability for Antonioni's films?; and 2) What is at stake in the discursive action of this critic and film director in these texts?. To address these issues, this dissertation analyzes the writings of French and Italian critics, from the 1950s to 1980s, published by the catalog Aventura Antonioni (2017), which indexed "The Adventure", "The Night" and "The Eclipse" in one single trilogy or that speak of Antonioni's style in terms of incommunicability, and the writings of this author, which describe his dissatisfaction with the use of the terms "incommunicability" and "alienation" by critics, even before the release of these three films. We assume that cinema has an "open discourse" (ECO, 1997) crossed by several interpretations, that neither the critical skill nor the author's discourse is capable of depleting it; and that interpretations of criticism and Antonioni's writings are somehow linked to events of the time when something is written or discussed, which emerge in the author's or critic's writing and reverberate in the formalities of the text, in the way of talking and thinking about things and the world (ECO, 1997, FOUCAULT, 1996). In the analysis of the material, we adopted the concepts of "literary commentary", "author function" and "discourse", by Michel Foucault. As a result, we observe that the questions posed by Antonioni about his aesthetics are consistent with a defense of a poetics, what he planned as a director for his films, and that, despite refusing to speak of a single meaning for them, na analysis of the author's material demonstrates a constant game of interest on Antonioni's part i wanting to define his cinema for his viewers.

Key words: Michelangelo Antonioni; film review; incommunicability trilogy; author.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 -	Lídia na banheira, enquanto conversa com Giovanni.....	48
Imagem 2 -	Sandro angustiado e aos prantos, depois de Claudia descobrir a traição...	56
Imagem 3 -	Giovanni beija enfurecidamente Lídia.....	57
Imagem 4 -	Cena final: O suicídio de Aldo.....	70
Imagem 5 -	Piero na Bolsa de Valores	83
Imagem 6 -	Lídia vaga pela cidade	106
Imagem 7 -	Visita de Vitória ao apartamento de Piero	108
Imagem 8 -	Lídia descascando a parede.....	110
Imagem 9 -	Planos da cena final de “A Aventura	113

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CINEMA, O AUTOR E A OBRA	20
2.1	OBRA E INTERPRETAÇÃO	20
2.2	CINEMA, AUTOR E CRÍTICA	25
3	A INCOMUNICABILIDADE PARA ANTONIONI	36
3.1	ENTREVISTA	38
3.2	CONSTRUINDO UM ESTILO.....	40
3.3	A DOENÇA DOS SENTIMENTOS	51
4	A TRILOGIA DA INCOMUNICABILIDADE PELA PERSPECTIVA DA CRÍTICA DE CINEMA	61
4.2	VIAZZI: A INCOMUNICABILIDADE COMO FRUTO DA SOLIDÃO HUMANA	65
4.3	LORENZO CUCCU: UM MEDIADOR DO CONCEITO DE INCOMUNICABILIDADE NA OBRA DE ANTONIONI	77
5	O CINEMA DE ANTONIONI PARA DELEUZE	95
5.1	A FILOSOFIA DE DELEUZE E A DISCIPLINARIZAÇÃO DE SEUS ESCRITOS	95
5.2	IMAGEM-TEMPO	98
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
	FONTES	127
	FILMOGRAFIA	127
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Michelangelo Antonioni nasceu em Ferrara, na Itália, em 29 de setembro de 1912. Graduado em Economia pela Universidade de Bolonha, seu primeiro contato profissional com o cinema ocorreu como crítico, pelo jornal *Il Corriere Padano*, em 1938. No final da década, ele passou a trabalhar como redator da revista italiana *Cinema*, considerada pelos críticos de cinema um importante ponto de confluência de ideais e de personagens neorrealistas italianos (PEREIRA, 2018). No tempo em que trabalhou na revista, Antonioni conheceu importantes diretores da época, como Mario Soldati, Cesare Zavattini e Roberto Rossellini. Logo em seu primeiro texto publicado por ela, Antonioni traçou considerações acerca de um filme hipotético sobre o rio Pó e os habitantes de seu entorno – mais tarde tal proposta se transformou em um documentário de curta-metragem chamado *Gente do Pó* (1947), que marcou sua estreia como diretor no cinema.

Na década de 1940, Antonioni realizou uma série de documentários com temática e estética bem parecidas aos filmes neorrealistas. Em sua filmografia inicial, o autor já apresentava elementos que o caracterizavam como uma voz destoante desse movimento. Na década de 1950, quando passou a dirigir longas-metragens, Antonioni continuou com o processo de aprendizagem, experimentação e lapidação do estilo que esteve em curso desde seus primeiros curtas, atingindo o ponto de consolidação com *A Aventura*, em 1960 (PEREIRA, 2018).

O lançamento de *A Aventura* coincidiu com um período de renovação do cinema em vários países (França, Brasil, Portugal, Argentina) e do cinema italiano, principalmente do neorrealismo da primeira geração, de diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Grandes nomes do cinema italiano, como Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini e Antonioni, que iniciaram sua trajetória ainda no neorrealismo, a partir da década de 1960, passaram a explorar novas técnicas, temáticas e maneiras de fazer cinema. Esses cineastas não apenas refletiram sobre o cinema em seus filmes, mas também deixaram uma larga documentação escrita sobre o que seria o cinema e sobre qual estilo cada um deles considerava ser o seu (BERNARDET, REIS, 2018). O cinema produzido por essa nova geração, mesmo com certa divergência entre os críticos de cinema, ficou conhecido por cinema moderno. Este se caracterizou principalmente pela experimentação estética e pela busca de um cinema autoral por parte do diretor.

Pautado no desejo de romper com as formas narrativas convencionais que julgava antiquadas e desgastadas para a nova realidade da sociedade italiana, na década de 1960,

Antonioni lançou três filmes: *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), *A Noite* (*La Notte*, 1961) e *O Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962). Eles ficaram conhecidos como a trilogia da incomunicabilidade. Esses filmes têm em comum a meticulosa sincronia entre os movimentos da câmera e dos atores, a utilização da paisagem para expressar a subjetividade dos personagens, a recusa em dar respostas definitivas às tramas traçadas pelo enredo e o tema sobre casais em crise.¹ Outro ponto em comum é Monica Vitti, que atuou nos três filmes. Em dois deles como protagonista - no papel de Cláudia, em *A Aventura*, e Vitória, em *O Eclipse* -, e em um como coadjuvante - como Valentina, em *A Noite*.

Apesar da semelhança estética e temática - sentimentos amorosos mal resolvidos -, os filmes não foram feitos para formar uma trilogia, mas acabaram recebendo o nome de uma devido à insistência da crítica de cinema. Em diversas entrevistas e ensaios, Antonioni discorreu a respeito de sua insatisfação em relação ao uso do termo “incomunicabilidade” para a indexação dos três filmes, ou como ponto central de suas obras. Mesmo assim, na atualidade, esse termo, explorado largamente pela crítica de cinema italiana do século passado para falar do cinema de Antonioni, continua a ser utilizado para referenciar os três filmes, bem como o estilo do diretor, em ensaios, críticas de filmes, livros e artigos acadêmicos.

O livro *Italian Storie di Cinema*, publicado em 2011, em Milão, empregou o termo “incomunicabilidade” para fazer referência aos três filmes. A maioria das publicações em revistas brasileiras apenas mencionou a controvérsia entre crítica e diretor de maneira superficial, sem se aprofundar na viabilidade do uso do termo incomunicabilidade para designar o cinema de Antonioni e os motivos que o levaram a discordar do termo (EL-JAICK, 2017, MOSTAFA; AMORIM; SABBAG, 2018; PEREIRA, 2018; PINHEIRO, 2012; WESCHENFELDER, 2009). Dentre elas, um único texto, *DizerOUmostrar, em Wittgenstein, e A Tetralogia da Incomunicabilidade, de Antonioni (2017)*, de Ana Paula Grillo El-Jaick², discutiu a viabilidade do uso do termo para a indexação dessa trilogia ou para a tematização da estética de Antonioni.

Tendo em vista a ausência de trabalhos publicados em território nacional que abordem diretamente o debate entre crítica de filme e diretor de cinema sobre o emprego da palavra “incomunicabilidade” para designar o cinema de Antonioni ou para a indexação dos filmes *A*

¹ Em “A Aventura”, após o sumiço de Anna, interpretada por Lea Massari, Cláudia passa a nutrir sentimentos pelo namorado da amiga desaparecida; em “A Noite”, um casal tenta superar os erros do passado para seguir em frente ou pôr término na relação; e em “O Eclipse”, Vitória, depois de terminar com o namorado, conhece Pierre, interpretado por Alain Delon, por quem se apaixona e desenvolve um breve caso amoroso.

² O ensaio de El-Jaick, como ela mesma diz, trata-se de um material introdutório para levantar questões sobre a incomunicabilidade em Antonioni.

Aventura, A Noite e O Eclipse, este trabalho buscou refletir sobre duas questões: 1) O que está em jogo nos escritos da crítica de cinema italiana e do autor, nas décadas de 1960-1980, na definição de um estilo de cinema de incomunicabilidade para os filmes de Antonioni?; e 2) O que se coloca em jogo na ação discursiva dessa crítica e desse diretor de cinema nesses documentos? Para isso, analisamos os escritos da crítica francesa e italiana, das décadas de 1950 a 1980, publicados pelo catálogo *Aventura Antonioni* (2017), que descrevem *A Aventura, A Noite e O Eclipse* como uma única trilogia ou reduzem o estilo de Antonioni em termos de incomunicabilidade; e os escritos desse diretor, que apontam sua insatisfação em relação ao uso dos termos “incomunicabilidade” e “alienação” pela crítica.

Para a análise do material, esta pesquisa parte de dois pressupostos. O primeiro deles é que o cinema possui um “discurso aberto” (ECO, 1997) atravessado por várias interpretações que nem a habilidade crítica nem o discurso do autor são capazes de esgotar. E segundo que as interpretações da crítica e os escritos de Antonioni estão vinculados, de algum modo, a acontecimentos do tempo em foram redigidos. Esses acontecimentos emergem na escrita do autor ou da crítica e repercutem nas formalidades do texto, no modo de falar e de pensar as coisas e o mundo (ECO, 1997).

Nossas hipóteses são que as escritas do autor e da crítica de cinema são permeadas por jogos de poder e modos de fala institucionalizados pela história do cinema e pela função autor, que servem para nomear, significar e dar um valor a uma obra, um estilo e um autor; e que a subjetividade nos escritos da crítica de cinema italiana e do autor, Antonioni, não estão desvinculadas de acontecimentos que ocorreram em paralelo ou no momento anterior ao que se escreve.

Os livros *A arqueologia do saber* (2019) e *A ordem do discurso* (1996), de Michel Foucault, foram usados, ao longo desta pesquisa, para: a definição de discurso – enunciação, verbal ou não verbal, formulada a partir de um acontecimento que propõe definir algo -; fundamentar uma análise dos discursos acerca da comunicação e incomunicabilidade, nos escritos do autor e da crítica, nas décadas de 1950-1980; e pensar os dizeres da crítica de cinema e do diretor como regimes discursivos que circulam na significação e interpretação de um filme, em que, de um lado está o diretor, sujeito institucionalizado pelo campo do saber enquanto autor da obra, e, de outro, a crítica de cinema, como um grupo de pessoas institucionalizado pelos seus pares e pela sociedade para classificar, julgar, refletir e teorizar sobre o cinema e significar uma dada obra.

Este trabalho situa-se em dois campos do saber: da história, ao refletir o que sujeito e grupo social pensaram sobre o conceito de “incomunicabilidade” em determinado tempo e espaço, e por fazer uma história da escrita da crítica; e da comunicação, ao propor uma análise da história deste conceito no campo do saber e por refletir sobre a estrutura das críticas de filme e sua capacidade de comunicar algo, portanto, dar e definir sentidos às coisas.

Os documentos foram separados em três grupos: (a) os escritos de Antonioni (ensaios, reportagens e entrevistas); (b) o que se escreveu sobre os filmes (críticas, reportagens e apresentações); (c) e os filmes, *A Aventura*, *A Noite e O Eclipse*. A maior parte da documentação foi retirada do catálogo *Aventura Antonioni*, organizado pelo crítico de cinema italiano Adrian Aprá e publicado em 2017. Os escritos em língua nativa, aos quais temos acesso por meio dos livros *Fare un film è per me vivere* (2009) e *Sul Cinema* (2004), foram utilizados nos casos em que a tradução do texto nos pareceu dúbia ou ambígua. Apenas em tais situações texto original deverá ser apresentado em notas de rodapé.

O emprego do termo incomunicabilidade pela crítica de cinema italiana e pelo diretor Michelangelo Antonioni, na documentação publicada pelo catálogo, deverá ser analisado a partir do conceito de “saber”. Segundo Foucault (2019), este pode ser definido como um conjunto de funções que se articulam dentro de um dado discurso, investido de um desejo pessoal e subjetivo de dominar e nomear as coisas. Segundo esse autor, nele se constitui um campo de coordenação e subordinação dos enunciados em que os conceitos se definem, se aplicam e se transformam. Por último, de acordo com esse filósofo, o “saber” antecede e suscita reflexões para a disciplina, considerada, por ele, como um conjunto de saberes institucionalizados por um determinado campo científico, numa dada época e sociedade.

Sendo assim, a análise da documentação apresenta o conceito de comunicação a partir de enunciados muitas vezes não institucionalizados e formalizados pelo campo disciplinar, que permeiam a compreensão atual de Comunicação, enquanto disciplina e conceito. Desse modo, com menos ênfase, ao analisar a controvérsia, este trabalho deverá redigir uma história do conceito de comunicação sob o ponto de vista do autor, Michelangelo Antonioni, e da crítica de cinema italiana de como eles pensaram a comunicação e a incomunicabilidade em sua época.

No cinema, os anos de 1950 e 1960, período em que a maior parte dos textos analisados foi publicada, foram marcados pela efervescência do cinema de arte e da crítica especializada em filme, na Europa. Foi nesses anos também que a “política dos autores” (BERNARDET; REIS, 2018) ganhou cada vez mais visibilidade nos circuitos de crítica de cinema.

As entrevistas, ensaios, reportagens e artigos de autor e crítica de filme, nas décadas de 1950-1980, apresentam aspectos da teoria do cinema discutidos na época, que podem ser evidenciados em outros materiais do mesmo estilo e gênero; definem as noções de cinema de arte segundo paradigmas estilísticos e consensuais da comunidade crítica, como, por exemplo, o que é o autor no cinema; formulam ideias de quem seja o autor e o seu estilo; descrevem as maneiras pelas quais o material cinematográfico deve ser examinado, visto e analisado; e obedecem a formalidade da escrita do período em que foram redigidas.³

Na análise do material, a crítica de cinema deve ser vista como um “comentário literário” a respeito do autor e da obra, e a documentação assinada por Antonioni como um discurso do autor acerca de si mesmo e de sua obra.

Em suma, a documentação levantada apresenta três sujeitos: a crítica de cinema, como instituição, responsável por definir o cinema de arte no período em que atua; o autor (Antonioni), que descreve a si mesmo e sua obra; e o crítico, que pretende, por meio da análise exaustiva da forma da obra e dos escritos do autor, encontrar o sentido estabelecido pelo segundo para sua obra, sua compreensão de mundo, e ao mesmo tempo categorizar e nomear os fenômenos físicos e metafísicos presentes na imagem. No material analisado, incluímos o livro *A imagem-tempo* (2018), de Deleuze, publicado pela primeira vez em 1985, por se tratar de um escrito voltado ao campo da filosofia que abre novas questões para a compreensão da incomunicabilidade em Antonioni e para a reflexão sobre o cinema no campo filosófico.

Apesar da relutância de Deleuze em ter sua obra classificada e delimitada em um único campo conceitual (VASCONCELLOS, 2005), atualmente, *A imagem-tempo* tem sido usado como referencial teórico e metodológico para interpretar e compreender o cinema como linguagem, em diversas pesquisas e trabalhos publicados na América Latina e na Europa (AUMONT; MARIE, 2004; GUTIÉRREZ-ALBILLA, 2011; MOSTAFA; AMORIM; SABBAG, 2018; PEREIRA, 2018; PINHEIRO, 2012; WESCHENFELDER, 2009). Na maioria dessas publicações, os conceitos desenvolvidos por Deleuze, como imagem-movimento (DELEUZE, 2018a) e imagem-tempo (DELEUZE, 2018b), são usados e pensados de maneira disciplinar, ou seja, como fundamentação teórica e metodológica para a análise de filmes.

³ Vale lembrar que o material crítico a ser estudado difere em termos conceituais e estilísticos do material da crítica de cinema contemporânea, destinada a ser mais informativa do que reflexiva e a avaliar os filmes por critérios de aproximações afetivas ou por gênero - por exemplo, se um filme de terror atendeu aos critérios necessários do que se espera dele. Na crítica contemporânea, um jornalista ou crítico de cinema (ou mesmo um leigo) opina se gostou ou não de um filme e por quais critérios, geralmente, em um texto curto e direto (GOMES, 2006).

A imagem-tempo analisa de maneira taxinômica o aparecimento e o desdobramento da “imagem-tempo” no cinema moderno europeu, asiático, oriental e americano. Segundo Deleuze (2018b), o cinema moderno, nascido logo depois da Segunda Guerra Mundial, caracterizou-se pela ascensão e o uso contínuo da imagem-tempo nas produções do pós-guerra. Para o autor, essa nova imagem é responsável por elaborar um novo tipo de interação do espectador com o cinema, que cria conexões sonoras e ópticas puras. Nesse livro, Antonioni é citado diversas vezes e as definições sobre o seu cinema e sobre a incomunicabilidade se encontram misturados a discussões sobre outros autores e ideias. Há também citações dele no primeiro livro de Deleuze sobre cinema, *A imagem-movimento* (DELEUZE, 2018a). No entanto, excluimos tal obra de nossa análise pelas referências a esse diretor serem insuficientes para levantar questões mais gerais sobre a obra de Antonioni, principalmente em relação à incomunicabilidade em seu cinema.

O livro *A imagem-tempo* deverá ser analisado como um documento disciplinar, por oferecer novas reflexões e possibilidades de pensar-se o cinema como objeto da Filosofia e por constituir um novo campo de conceitos para a pesquisa em cinema. Ao longo desta pesquisa, Deleuze deverá ser encarado como um cientista social, sujeito institucionalizado pelo campo acadêmico e por seus pares para pensar as coisas e produzir conceitos, cujo discurso ocupa um lugar privilegiado na história da filosofia contemporânea.⁴

Atualmente, a análise de filme tem um lugar reservado e privilegiado em diversas mídias e meios de comunicação, como jornais, televisão, revistas especializadas, blogs, entre outros. O gênero mais comum de análise fílmica é a crítica de filme, na qual um especialista em cinema ou um amador traça considerações sobre um novo lançamento ou revisa produções fílmicas antigas. O formato de uma crítica varia conforme o suporte e a mídia de divulgação. Na redação de um texto, um escritor pode incorporar questões filosóficas, sociais e históricas que não estão diretamente presentes no filme, mas que podem ser incorporadas à interpretação do leitor pela persuasão do texto e pela assimilação de imagens à fatos exteriores ou interiores ao filme (AUMONT; MARIE, 2004).

A crítica de filme é uma forma de comunicar a imagem-cinematográfica, com espaço garantido pelos meios de comunicação e instituições culturais. Sendo assim, as reflexões aqui levantadas sobre os fazeres dos críticos, por intermédio da análise e crítica dos antigos modelos,

⁴ A obra de Deleuze oferece reflexões para além do princípio da “vontade de verdade”, que Michel Foucault (1996) descreve como inerente a todo tipo de discurso, e sugere novas reflexões para compreender o conhecimento científico, filosófico e artístico. No entanto, o livro “A imagem-tempo” é tomado aqui a partir de um discurso nascido de uma vontade de verdade, uma vez que esta obra emerge de um campo de saber específico de uma dada disciplina, o da filosofia, e propõe novas reflexões para o campo disciplinar e os estudos sobre cinema.

podem contribuir com a reflexão sobre novas maneiras de falar e pensar sobre o cinema para além do modelo tradicional, herdado da crítica de filme europeia, em que o autor é pensado como onipresente e detentor do sentido de todo o filme, e do padrão vigente, em que os filmes recebem uma escala numérica, por meio da qual o crítico avalia se ele cumpriu ou não o seu “dever” como objeto de arte.

No segundo capítulo, “O cinema, o autor e a obra”, apresentaremos o conceito de “obra aberta”, proposto no livro homônimo de Umberto Eco (1997), e a metodologia de análise para um estudo da interpretação, sugerido por esse autor. Nele, discutiremos como o conceito de “obra aberta” pode justificar um estudo da história das interpretações dos objetos artísticos. Diferenciamos a proposta de Eco de um estudo da interpretação, em que se busca retirar da obra - pela análise exaustiva de sua forma e estrutura - as diversas interpretações possíveis, da utilizada em nosso trabalho, no qual a interpretação é vista como um fenômeno autônomo, diferente do objeto que lhe deu origem, e como um acontecimento discursivo, inserido no meio de outros discursos que se fazem sobre a obra e os temas apresentados nela. Caracterizaremos o tipo de arte produzido na década de 1960, que visa estabelecer uma maior abertura na composição da obra artística. Discutiremos a função do diretor na história, a partir da década de 1940 - momento em que o diretor ganhou destaque nos escritos da crítica de cinema europeia. Descreveremos a multiplicidade de fatores que envolvem a produção de um filme, desde que o cinema se tornou um produto de massa, por volta da década de 1930, até os dias atuais. E, por último, descreveremos o procedimento de pesquisa a ser utilizada na análise dos textos do autor e da crítica de cinema italiana, das décadas de 1950-1980.

O terceiro capítulo, “A incomunicabilidade para Antonioni”, será dividido em duas partes: “Construindo um estilo” e “A doença de Eros”. Em “Construindo um estilo”, analisaremos os escritos de Antonioni sob a ótica da “função autor”, “discurso do autor” e “autor”, publicadas nos textos “O que é um autor?” (1992) e *A ordem do discurso* (1996) de Michel Foucault. Também estudaremos a importância do diretor de cinema, como autor, na construção de um estilo e de um significado para os seus filmes, por meio da análise da documentação escrita por Antonioni. O principal material utilizado para fundamentar as discussões sobre autoria é o livro *O autor no cinema* (2018), de Bernardet e Reis. Sendo assim, a análise dos escritos do autor incorporou a noção de “política dos autores”, como um sistema ideológico para pensar-se os modos pelos quais se falou de estilo, autoria e sentido no cinema, e os jogos de poder que moldaram as falas do diretor e da crítica de cinema, nas décadas de

1950-1980. Em “A doença de Eros”, apresentaremos as definições de Antonioni sobre o seu cinema e o modo como seus escritos pensaram as questões de incomunicabilidade e alienação.

No quarto capítulo, “A trilogia da incomunicabilidade pela perspectiva da crítica de cinema”, discutiremos a incomunicabilidade no cinema de Antonioni pelo viés da crítica de cinema. Na primeira parte do capítulo, “A crítica de filme e a indexação da trilogia da incomunicabilidade”, apresentaremos a história da crítica nas artes e o modo como se deu a indexação dos filmes “A aventura”, “A noite” e “O eclipse” no meio crítico europeu. Na segunda parte, “Viazzi: a incomunicabilidade como fruto da solidão humana”, analisaremos o ensaio *Il grido* (1957), de Glauco Viazzi, para a revista italiana *Il Contemporaneo*, sobre a incomunicabilidade no cinema de Antonioni. Esse ensaio apresenta temas recorrentes em outras críticas de filmes, publicadas entre os anos de 1950 e 1960, que defenderam a utilização do termo incomunicabilidade para caracterizar o cinema e o estilo de Antonioni, como os ensaios *Crônica de uma crise e formas estruturais da alma* (1961), de Guido Aristarco, e o *Deserto Vermelho, celeste e verde* (1964), de Mario Soldati.

No mesmo capítulo, em “Lorenzo Cuccu: um mediador do conceito de incomunicabilidade na obra de Antonioni”, analisaremos o artigo *O nascimento do ‘Estilo-Antonioni’ dos curtas-metragens a ‘Crimes da Alma’* (1976), de Cuccu. Esse crítico apresenta a incomunicabilidade no cinema de Antonioni pelo ponto de vista da crítica de cinema de seu período e, ao final, considera uma terceira via de interpretação, segundo o autor, mais legítima e fiel as intenções do diretor. Sendo assim, para Cuccu, dois grandes modelos definiram as condições de análise dos filmes de Antonioni pela crítica de cinema italiana: (a) o de uma análise estrutural do cinema e (b) o de uma ideologia do autor – duas formas de análise consideradas, por ele, problemáticas para a definição do cinema de Antonioni. Para isso, Cuccu se apoia principalmente na figura do autor - no que este escreveu sobre a sua obra - aos moldes da “política dos autores” francesa, a fim de combater a ideia de incomunicabilidade nos filmes de Antonioni.

No quinto capítulo, “O cinema de Antonioni por Deleuze”, apresentaremos uma breve história da filosofia de Deleuze e apontaremos a sua importância para os estudos da filosofia de maneira geral. Em seguida, discutiremos a definição de disciplina segundo Foucault (1996), de modo a demonstrar como os conceitos de comentário e discurso do autor se diferenciam do discurso disciplinar, e quais são os interesses por trás de um texto disciplinar. A partir do conceito de disciplina, apresentaremos o livro *A imagem-tempo*, de Deleuze, e sua importância para os estudos sobre o cinema. Em seguida, discutiremos o conceito de “imagem-tempo”,

termo importante, segundo Deleuze (2018b), para a compreensão do que está em voga em algumas produções cinematográficas europeias desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Descreveremos as considerações sobre imagem-tempo em Antonioni, por Deleuze. E, por último, apresentaremos a definição de um cinema de errância, de sentimentos e de corpo e cérebro em Antonioni, segundo o mesmo filósofo.

2 O CINEMA, O AUTOR E A OBRA

2.1 OBRA E INTERPRETAÇÃO

O lançamento do filme *O Eclipse* coincidiu com a publicação da primeira edição do livro *Obra Aberta*, do filósofo, semiólogo e linguista Umberto Eco, de 1962. Na segunda edição do livro em italiano, que originou a tradução para o português, em 1968, Eco cita *A Aventura* e *A Noite* como exemplos de obras abertas para o cinema.

Obra Aberta (1997), republicado diversas vezes com acréscimos e revisões do autor, reúne diversos artigos que refletem sobre as produções artísticas contemporâneas. De modo geral, os trabalhos publicados nesse livro sugerem um método de análise, baseado na semiótica e na linguística, para os estudos de interpretação. De acordo com Eco (1997), os significados, contidos na forma da obra, podem ser deduzidos através de um estudo: a) da poética, projeto inicial do autor, destinado a transparecer na obra por signos comunicacionais escolhidos pelo criador dela; b) da estética, figuras, símbolos e signos presentes nela, que podem ser averiguados pelo estudo de sua forma e estrutura; c) e do contexto social, responsável pela atribuição de sentido do leitor aos signos e significados presentes na obra. Dessa maneira, para esse autor, um estudo da interpretação deve visar, por meio da análise estética e poética do objeto, recolher dados e informações sobre as várias interpretações a serem decodificadas pelo leitor no momento da leitura de um texto ou de uma obra de arte.

Nesse livro, Eco (1997) denomina as produções artísticas de seu período como obras abertas. De acordo com esse autor, a obra de arte é uma mensagem ambígua, em que uma pluralidade de significados convive num só significante. Sendo assim, nenhuma obra de arte é “fechada”, “pois cada uma delas congloba, em sua definição exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis (ECO, 1997, p. 67). Segundo Eco,

A pesquisa sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura explícita e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético (ECO, 1997, p. 89).

Sendo assim, para Eco, nas produções artísticas contemporâneas, a ambiguidade se tornou “uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros” (ECO, 1997, p. 22). Desse modo, segundo esse autor (1997), a noção de “obra aberta” é um

fundamento de toda obra de arte, como um dispositivo aberto a várias interpretações, e também uma noção estilística, que serve para caracterizar a arte contemporânea.

De acordo com Eco (1997), a interpretação de uma obra de arte é dada pela experiência de vida de um sujeito, que é moldada pelos contatos sociais e culturais anteriores a visualização da obra, e pela estética da obra, criada a partir da atividade intelectual de um autor, que visa comunicar algo. Sendo assim, para ele, a obra contém em si mesmo todas as interpretações possíveis, dentro de sua forma e estrutura.

Diante do estímulo original o sujeito intervém carregando para a percepção atual a memória de suas percepções passadas, e é só assim que participa da formação da experiência em processo; experiência que não se limita, portanto, a registrar uma *Gestalt* preexistente à guisa de configuração autônoma do real (tampouco é, idealisticamente falando, um nosso livre ato de posição do objeto), mas apresenta-se como resultado situacional de nossa inserção processual no mundo, ou melhor, o mundo como resultado final dessa inserção ativa (ECO, 1997, p. 72).

Desse modo, para o autor, toda interpretação de uma obra está inscrita em um contexto social e histórico, definido pelos conjuntos de signos presentes na sociedade e nos discursos produzidos por ela. Sendo assim, o contexto social e histórico agiria por meio de uma inserção ativa na interpretação da obra, que subscreve no imaginário individual e coletivo os signos e os significantes.

Para Eco (1997), as “percepções passadas” - conceito utilizado pelo autor para designar a experiência de vida acumulada por um sujeito ao decorrer do tempo - interagem no momento da leitura da obra e facultam a interpretação do indivíduo sobre esta. Nesse sentido, as interpretações das obras artísticas pelos sujeitos não seriam excludentes de uma experiência social, histórica e coletiva. Elas variariam conforme a situação/contexto em que o espectador/observador/leitor se encontra no momento do contato (ECO, 1997). Portanto, uma interpretação é sempre um ato situacional, pois não é definitiva nem para o intérprete e nem para o autor da obra.

Eco (1997) escreve que, em um primeiro momento, toda interpretação em si mesma é suficiente e completa para o sujeito que a interpreta.

Ora, a condição para que uma obra possa resultar expressiva a quem a percebe é dada ‘pela existência de significados e de valores extraídos de precedentes experiências e enraizados de tal modo que se fundem como as qualidades apresentadas diretamente na obra de arte’. O material de outras experiências do observador deve misturar-se com as atualidades da poesia ou da pintura para que estas não se reduzam a obra estranhos. Portanto, ‘a expressividade

do objeto artístico deve-se ao fato de oferecer uma perfeita e plena compenetração dos materiais da fase passiva e ativa, incluindo nesta última uma completa reorganização do material herdado por nós da experiência passada...’ (ECO, 1997, p. 71).

Apesar de apresentar questões pertinentes para o campo dos estudos de interpretação, *Obra Aberta* (ECO, 1997) não fornece bases para o estudo da recepção da obra numa dada sociedade e nem da interpretação dela como um fenômeno histórico, no qual os indivíduos atuam e modificam o significado previsto pelo autor e os signos comunicacionais presentes nela. Nela, Eco raramente menciona as leituras que os sujeitos tiveram sobre uma dada obra, em determinada época, para elucidar uma explicação ou como prova das mudanças pelas quais a arte passou ao longo do tempo.

Segundo Rodolfo Rorato Londero (2011), os trabalhos desenvolvidos por Eco não procuram estudar a recepção empírica dos objetos, ou seja, como dados leitores e expectadores consumiram e significaram as obras no decorrer da história, e sim a recepção implícita, designada pela figura do leitor-modelo - uma espécie de arquétipo virtual, previsto nos desígnios enunciativos da obra. Em *Obra Aberta* (1997), por exemplo, não há menção de como as pessoas leram e interpretaram as obras citadas pelo livro - como a recepção de *Ulysses*, de Joyce, no período em que ele foi lançado -; onde tais interpretações podem ser encontradas; nem dos suportes e os meios aos quais elas se vinculam.

De acordo com Rodolfo Londero (2011), o trabalho de Eco reside no “receptor virtual”, um modelo de leitor/expectador que os signos presentes na obra pretendem atingir, e nas “estruturas enunciativas que constroem o destinatário”: quem são os leitores e o público ao qual a obra se destina e como a obra faz se ver o autor por meio dela (VERÓN, 2004, p. 273 apud LONDERO, 2011, p. 4). Uma demonstração disso é que, em *Obra Aberta*, Eco (1997) não fala do “sujeito empírico”, aquele que experimenta e vivencia a obra, mas de um projeto de interpretação, retirado dos desígnios enunciativos da obra de arte contemporânea, que eleva a abertura da obra de arte ao extremo. Nesse sentido, nesse livro, a interpretação da obra de arte não é tida como um fenômeno histórico, nascida do eixo de uma sociedade, em uma dada época, e muito menos seus leitores/expectadores são construtores de sentidos nos objetos lidos e interpretados.

Por último, *Obra Aberta* (ECO, 1997) possui um caráter técnico-científico. Termos considerados antiquados na teoria comunicacional contemporânea (WINKIN, 1998) devido a sua carga de objetividade, como receptor, para caracterizar a recepção de um dado por um sujeito, e “bit”, para caracterizar a informação como um dado preciso e binário, são largamente

utilizados no livro. No capítulo “Abertura, Informação, Comunicação”, por exemplo, Eco se baseia em dados matemáticos e físicos para sugerir um modelo de estudo que visa decodificar as probabilidades de interpretação a partir do objeto, relacionando linguagem, estética e sociedade. Nesse sentido, esse livro dialoga constantemente com os estudos estruturalistas, nos quais há a análise de um dado social a partir de um sistema de signos e significantes e da estrutura de uma obra.

Sendo assim, a metodologia de estudo da interpretação sugerida em *Obra Aberta* visa decodificar as possíveis interpretações de um objeto a partir de sua estrutura e forma, e não de um saber sobre como os sujeitos, ao longo da história, leram, interpretaram e descreveram uma obra de arte. Nesse sentido, a metodologia de análise proposta no livro não especifica as diferenças e os modos de dizer dos falantes, e nem respeita a efemeridade das interpretações e objetos vinculados a ela.

Por mais que a interpretação seja vista de maneira circunstancial, pois nasce do contato do espectador com a obra e varia na medida em que o primeiro adquire novas experiências de mundo, no livro, ela não é tida como um dado material, portador de uma materialidade, de um suporte e de uma historicidade, escrita e pensada por sujeitos, que deliberam em seu pensar vontades de verdade e jogos de poder.

Em suma, *Obra Aberta* não identifica a participação do sujeito na interpretação da obra, uma vez que prioriza o estudo dos signos nela presentes em detrimento dos discursos que são feitos sobre ela. Tampouco leva em conta como a interpretação de uma obra pode modificar o que se sabe dela. E, por último, não descreve os jogos de poder atuantes na interpretação e designação de uma obra como objeto artístico.

Nesse sentido, a análise a ser desenvolvida, diferente da proposta de Eco para um estudo das interpretações, parte de um referencial material de interpretação - que são os discursos acerca da obra de arte - e escritos de autor e crítica, que visam interpretar e analisar os filmes de Antonioni, e não da obra. Sendo assim, apesar de adotarmos o pressuposto da obra de arte como uma linguagem aberta, a presente pesquisa lança mão de outras definições, materialidades e metodologias para a compreensão da ambiguidade na interpretação de um filme.

Portanto, a metodologia de análise usada no trabalho, apesar de não seguir à risca a proposta de uma arqueologia do saber, dialoga muito mais com as pesquisas foucaultianas sobre “discurso”, “comentário literário” e “projeto autor”, do que com uma análise semiótica da obra, baseada nos estudos dos signos e significantes nela presentes. Inclusive, os filmes *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse* são usados ao longo do trabalho de maneira ilustrativa e não comprobatória.

Não obstante, o pressuposto da obra de arte como uma mensagem fundamentalmente ambígua e aberta para diferentes interpretações, fornecido por Eco, deve servir para que se pense a obra de arte como um discurso aberto na análise dos textos críticos e do autor, de modo que não se caia no equívoco de buscar nas críticas um único sentido para a obra.

Embora Foucault não escreva especificamente sobre a escrita crítica no cinema, suas definições sobre comentário literário e discurso do autor, em *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 1996), deixa entrever a necessidade de se entender o comentário literário, nomeado pelo autor para designar um texto crítico, como um acontecimento - um discurso que interpreta a obra, produzido em um suporte e escrito a partir de normas e dizeres próprios do seu gênero e da sociedade em que ele está inserido -, e não como um ato definitivo para a interpretação da obra.

Sendo assim, com base em Foucault (1996), podemos dizer que um texto crítico é uma forma de interpretação que tem um suporte material, definida pelo veículo de comunicação no qual ele se insere e pelos modos de fala e de avaliação comum em cada período, sendo incapaz de esgotar o sentido de um filme. Portanto, uma interpretação neutra e que dê conta de todos os signos e significados presentes na obra é impossível e inatingível, porque a todo momento que se escreve, um novo discurso é criado, e este se difere do objeto que o inspira.

A nomenclatura “obra aberta” sugerida por Eco para classificar a arte contemporânea não deve ser utilizada para categorizar o cinema de Antonioni, mesmo a trilogia da incomunicabilidade sendo lançada ao mesmo tempo em que esse tipo de arte ganhou notoriedade. Dentre os motivos para a não utilização do termo, está o fato de que, apesar de Antonioni em seus escritos falar de uma ambiguidade na produção de sentido de seus filmes, como veremos adiante, esse diretor não usou o conceito de obra aberta para definir o seu estilo e nem os críticos de cinema que escreveram sobre seus filmes, nesse período, pensaram o seu cinema de maneira aberta.

Ao longo da pesquisa, buscamos pensar a crítica de filme e o discurso do autor como objetos autônomos, nascidos do desejo de verdade de dominar e nomear as coisas e os fenômenos, que de certa forma dialogam com a obra, mas que não se justificam apenas por meio dela. Desse modo, para a análise discursiva do material, escritos do autor e crítica de cinema, partimos das definições de Michel Foucault (1996) - a serem esclarecidas nas próximas páginas - sobre “comentário literário”, no qual a crítica aparece como um discurso autônomo acerca de algo, e não apenas como um reflexo da obra; e “função-autor”, em que o autor é um projeto a ser traçado, nomeado e definido pelo campo artístico.

2.2 CINEMA, AUTOR E CRÍTICA

Em *Obra Aberta*, Eco escreve:

Toda obra de arte, desde as pinturas rupestres até *I promessi sposi*, de Manzoni, propõe-se como objeto aberto a uma infinidade de degustações. E não porque uma obra seja um mero pretexto para todas as exercitações de sensibilidades subjetiva que faz convergir sobre ela os humores do momento, mas porque é típico da obra de arte o pôr-se como nascente exaurida de experiências que, colocando-a em foco, dela fazem emergir aspectos sempre novos. (ECO, 1997, p. 68)

De acordo com Eco (1997), o advento da arte barroca, por volta do século XVII, momento em que a arte passa a investir em aspectos sensoriais da imagem, como profundidade de campo e perspectiva, transforma drasticamente a relação do expectador com a obra de arte. De acordo com o autor, a partir desse momento, o observador passa a investir cada vez mais os seus sentidos para interpretar a obra de arte e as intenções do autor. Desse modo, segundo Eco (1997), o barroco reforça ainda mais a arte como um lugar de encanto, fascínio e mistério, e inaugura os pressupostos para a criação e desenvolvimento da arte contemporânea, não mais voltada para uma única finalidade, que se fecha para si mesma, mas para todos os significados possíveis.

Em *Filosofia da caixa preta*, Vilém Flusser (2002) diz que o encantamento do homem pela imagem está presente desde as primeiras civilizações, momento em que ele passa a agir em sociedade. Para esse autor, esse encantamento ainda repercute na atualidade sob novos prismas e lógicas, da informação e do aparelho. Nesse sentido, Flusser (2002) ainda escreve que somos educados, desde a mais tenra infância, a procurar nas imagens significados que as transcendam e que façam algum sentido para nós, ao mesmo tempo em que nos alienamos no meio delas.

O debate em torno dos significados dos filmes, na academia, na roda de amigos, em entrevistas, na vida cotidiana, promove o cinema como uma das manifestações de arte mais populares de todos os tempos, dentro e fora da sala de cinema. No entanto, a descrição de uma cena, os debates sobre cinema e uma análise de filme - por mais minuciosa que ela possa ser -, segundo Deleuze (2018b), não são capazes de dar conta da imagem vista ou da experiência cinematográfica em si.

De acordo com o autor (DELEUZE, 2018b), a construção de um enunciado que explique a imagem cinematográfica, por um ensaísta, pesquisador, jornalista ou crítico de cinema,

transfigura a imagem, som e movimento em códigos linguísticos e semânticos, que impelem toda a potência da experiência de se ver um filme. Portanto, uma interpretação de um filme nunca é uma reprodução fidedigna do que está em tela, e sim uma perspectiva discursiva e reducionista da experiência cinematográfica.

Em uma das cenas de *8½* (1963), um filme autobiográfico de Fellini sobre o processo criativo de um diretor de cinema em crise, os jornalistas recorrem ao protagonista em busca do significado de seu novo filme. Numa entrevista, em 1961, Antonioni se mostrara irritado diante das perguntas e afirmações de algumas pessoas da plateia sobre o sentido de suas obras. Hitchcock, em suas entrevistas, preferiu muito mais discutir os aspectos técnicos de seus filmes em detrimento dos simbólicos, o que por muito tempo fez dele conhecido como um artista leviano e das massas entre muitos críticos de cinema estadunidenses (TRUFFAUT, 2004). A hostilidade de Fellini, Antonioni e Hitchcock, assim como outros diretores de cinema, com relação ao trabalho dos jornalistas e críticos, tem algo em comum: a predisposição destes profissionais em descobrir, sobretudo, a partir da década de 1950, através da insistência constante ou pela interpolação de sentido, os significados planejados pelo diretor, que refletem em seu estilo (BERNARDET; REIS, 2018).

O filme é um trabalho coletivo, em que diretor, roteirista, diretor de som e fotografia, figurinista, entre outros, se empenham para fazê-lo existir. A matéria bruta para a sua fabricação é a própria realidade, os seres, os objetos e a natureza (BAZIN, 2018). A cena planejada pelo diretor pode nunca vir a ganhar forma, e o resultado, o filme acabado, pode levar a um significado totalmente diferente do esperado. Entre o que foi filmado e imaginado, há sempre uma variação, como acontece em outras artes. No entanto, diferente da pintura, em que uma tela, tinta e pincel bastam, e da escrita, em que papel e lápis são o suficiente para fazer um poema existir, o cinema tem mais um empecilho para ganhar forma, a própria realidade interna ou externa ao filme.

O diretor pode ser obrigado a mudar de ideia e filmar um dia chuvoso ao invés de um dia de sol. Improvisos, como relata Antonioni, não são apenas comuns, como frequentes (ANTONIONI, 2017). E a cena pode nunca vir a ganhar a forma desejada pelo diretor. Hitchcock reclamou diversas vezes por David O. Selznick, produtor americano de grande influência na época, haver modificado várias cenas do filme *Rebecca*, de 1940 (GOTTLIEB, 1998; TRUFFAUT, 2004). *I vinti* (1953), de Antonioni, na época do seu lançamento, sofreu diversos cortes por haver sido considerado, pelos Estados francês e italiano, uma péssima influência para a juventude da época. Quando foi oficialmente lançado na França e na Itália, o

final do filme tinha sido completamente alterado, a contragosto de Antonioni. Além disso, uma frase de efeito moral na abertura foi acrescentada, como exigência da política de censura dos dois países (PARIGI, 2017). Até mesmo a visão do diretor sobre seus filmes pode ser modificada com o passar do tempo. Hitchcock, no lançamento de *Rope* (1948), em um texto publicado pelo *Popular Photography*, havia tecido inúmeros elogios a esse filme (GOTTLIEB, 1998, p. 305-314). No entanto, em entrevistas com Truffaut, anos depois, disse que se arrependeu de ter abandonado a montagem em favor do plano longo (TRUFFAUT, 2004, p. 181).

Segundo Deleuze (2018b), o cinema, como um produto da indústria cultural, está à mercê do tempo e do dinheiro. Se o filme é prolongado, o pagamento das atrizes e atores aumenta. Na maioria das vezes, eles têm prazo para acabar, caso contrário, o produtor pode decidir cortar todo o seu investimento e cancelar o projeto. De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2004) e Deleuze (2018b), o cinema é uma das artes mais caras de todos os tempos, pois envolve o trabalho de diversas pessoas para vir a existir - na construção de cenários, equipamentos de ponta, equipes especializadas, roteiristas e atores.

Em muitos casos, o valor de bilheteria alcançado por um diretor em seus filmes passados define o grau de investimento e a credibilidade que as produtoras darão a ele no futuro. Quanto maior for a bilheteria, maiores as chances de o diretor receber um bom investimento para seu novo filme. Situações econômicas e políticas, pelas quais passa uma nação, também podem vir a definir a estrutura do cinema e as mensagens dos filmes. Na Itália, os diretores neorrealistas reinventaram o cinema nacional a partir de uma sociedade devastada pela Segunda Guerra Mundial e sem apoio do Estado para subsidiar seus filmes (PEREIRA, 2018; BAZIN, 2018). O fascismo italiano censurou diversos filmes nacionais e internacionais na Itália (PARIGI, 2017). A Alemanha nazista investiu pesado na propaganda e divulgação dos ideais do partido pelo cinema.

Em suma, o público, a gravação, o imprevisto, a matéria do filme, entre outras coisas, impedem que o cinema seja a reprodução fiel do que o diretor e sua equipe orquestraram. Portanto, para atender às especificidades dos documentos e objetos estudados, esse trabalho adota as definições de “discurso”, “autor” e “função autor”, utilizadas por Foucault em *A Arqueologia do Saber* (2019), *A Ordem do Discurso* (1996) e *O que é um autor?*⁵ (2001), para

⁵ Na tradução de *A Arqueologia do Saber*, de 2019, encontramos a palavra “função de autor”. No entanto, na tradução de “O que é um autor?”, de 2001, o termo aparece apenas como “função autor”. Sendo assim, mantivemos o termo “função de autor” nas citações retiradas desse livro e, para a redação do texto, demos preferência para o termo “função autor”, sem a preposição “de”. Um dos motivos é que, em “O que é um autor?”, a “função autor” se apresenta como uma modalidade e estratégia de pesquisa, e não apenas como um termo semântico.

esquematizar as regras e normas do discurso da crítica de filme, pensar os modos de falar do autor de si mesmo e do que ele produz, e para refletir acerca dos discursos sobre a comunicação ao longo da história.

Segundo Rodolfo Londero e Samilo Takara, compreender os dizeres da crítica e do autor como discurso é ver neles “uma condição que possibilita compreender os modos como um sujeito diz algo, em que condições e sob determinados sentidos e significados expressos nas possibilidades sociais, culturais, subjetivas e objetivas” (LONDERO; TAKARA, 2019, p. 196). De acordo com esses autores, o discurso nunca está sozinho, ele está ligado “por elementos históricos e do pensamento de determinados grupos, os modos como os saberes e as condições de disseminação, sentidos e expressões são movidos para garantir, na disputa pelos significados, gerar outras leituras possíveis” (LONDERO; TAKARA, 2019, p. 198).

De acordo com Foucault (1996), o discurso, enquanto prática social, nasce do desejo e vontade de verdade de dominar e nomear os fenômenos físicos, sociais e culturais. Ele não “é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque” e “pelo que se luta” (1996, p. 10). O discurso também é responsável por reatualizar o que se pode saber sobre determinada coisa ou objeto. Sua base é o acontecimento material ou fenomenológico, sendo o próprio discurso um acontecimento.

Para Foucault (1996), um tipo de discurso bem conhecido é o “comentário literário”. O comentário tem por base um primeiro texto que o inspira e que motiva um sujeito a falar dele. Como qualquer discurso, o comentário também tem como princípio a vontade de dominar o acontecimento, a obra, e desvendar o que está em seu interior. Apesar de Foucault nunca ter trabalhado a crítica de cinema em sua obra, a definição de comentário literário pode ser muito bem aplicada à crítica de cinema. Esta, assim como o comentário literário, tem por base um acontecimento que lhe é anterior, o filme, e seu objetivo é domesticar, pôr em palavras, descrever e categorizar o acontecimento.

Para Foucault (1996), o comentário de uma obra literária ou pintura é criado a partir do ponto de vista de um sujeito, que é histórico e social. Sendo assim, o conteúdo de um comentário, independente do grau de intelectualidade do sujeito que o produz, pode ser averiguado sempre em outros discursos, a partir do que as pessoas falam e pensam em determinada época sobre dado acontecimento ou objeto.

Em *A Ordem do Discurso*, Foucault definiu o comentário literário da seguinte forma:

Por ora, gostaria de me limitar a indicar que, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois

papéis que são solidários. Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essencial que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no texto *primeiro*. Deve, conforme, um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arrisca de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta (FOUCAULT, 1996, p. 24-26).

Essas reflexões também podem ser aplicadas para a definição de cinema como um texto primeiro, institucionalizado pelo seu campo de saber e pela história da arte como um objeto sempre atualizável, que tem algo a dizer, independente de quando foi criado; e da crítica de filme como um comentário, destinado a apresentar a obra e o seu “verdadeiro” sentido. Foucault nomeia o discurso, seja ele um comentário sobre a obra ou um dizer qualquer, como “uma violência que fazemos as coisas” (FOUCAULT, 1996, p. 53). Para ele, o discurso nunca é a coisa em si, mas sempre um dizer sobre a coisa. Dessa forma, a crítica de filme como comentário reatualiza o que se pode saber sobre a coisa - o filme - e produz ela mesma um outro discurso, diferente daquele em que ela se inspira.

Esta dissertação selecionou documentos escritos tanto pelo diretor quanto pela crítica de cinema das décadas de 1950 a 1980 que têm por tema a comunicabilidade e a incomunicabilidade. Dividimos a documentação em três grupos: 1) os escritos de Antonioni (ensaios, reportagens e entrevistas); 2) o que se escreveu sobre os filmes (livros, críticas, reportagens e apresentações); e 3) os filmes, *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*. Com exceção do terceiro grupo, cada um deles foi analisado em um capítulo específico.

Os escritos de Antonioni são analisados no terceiro capítulo; os escritos da crítica, sobre a incomunicabilidade no cinema de Antonioni, no quarto; e o livro de Deleuze no quinto. A análise do livro *A Imagem Tempo*, de Deleuze (2018b), apesar de fazer parte do segundo grupo, ganhou um capítulo à parte, por considerarmos ele um material disciplinar, que ofereceu suporte para novos estudos sobre o cinema de Antonioni no campo acadêmico. Os filmes, por sua vez,

foram utilizados muito mais para ilustrar as cenas citadas pelos críticos e pelo autor, do que como um material de análise ou como comprovação da veracidade das considerações feitas pelo autor e pela crítica.

A principal fonte documental, da qual retiramos os artigos e ensaios, é o catálogo *Aventura Antonioni* (2017), organizado por Adriano Aprà, importante crítico de cinema italiano e um dos percursores do movimento “política dos autores” na Itália. A coletânea traduziu para o português dezenas de artigos, críticas, ensaios, entrevistas e reportagens de época - alguns deles escritos pelo próprio Antonioni -, sobre a vida e a obra deste diretor (1912-2007).⁶ A maior parte dos textos selecionados pelo catálogo é de origem italiana, escrita por críticos de cinema, cineastas e filósofos. Devido ao campo de formação teórica e origem de Adriano Aprà, podemos cogitar que os dois motivos mais prováveis para a seleção desses textos foram: a importância deles para a história do cinema no contexto italiano e francês, uma vez que muitos desses textos são mencionados em outros livros e coletâneas de artigos sobre o cinema, como *A Imagem-Tempo* (2018), de Deleuze, e “Imagem e Moda” (2005), de Roland Barthes; e o fato de que muitos deles já haviam sido publicados na Itália em forma de livro e coletânea, como *Fare un film è per me vivere* (1994) e *Sul cinema* (2004), ambos sob a curadoria de Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi.

Em *A Imagem-Tempo*,⁷ Deleuze (2018b) segue seus estudos sobre cinema iniciados em *A Imagem-Movimento* (1983), onde definiu o cinema clássico. Publicada em 1985, a obra tem como enfoque o cinema moderno e seus desdobramentos na estética e história do cinema. Deleuze menciona constantemente os escritos de Antonioni e dos críticos de cinema vinculados à revista francesa *Cahiers du Cinéma*, como André Bazin e Noël Burch, e à crítica italiana, como Carlo di Carlo, para argumentar contra a definição de um cinema de incomunicabilidade em Antonioni.

O discurso da crítica de cinema italiana sobre autor, estilo e análise da obra acompanhou os debates suscitados pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* (1951-). Segundo Bernardet e Reis (2018), o movimento denominado “política dos autores”, iniciado na década

⁶ O catálogo também apresenta o trabalho de Antonioni como pintor.

⁷ A maior parte da documentação pertencente ao grupo 2 foi escrita entre os anos de 1950 e 1970. O livro “A Imagem Tempo”, de Deleuze, foi publicado pela primeira vez em 1985, vinte e três anos após o lançamento de “Eclipse” e décadas depois da maioria dos escritos críticos estudados. Sendo assim, as considerações de Deleuze sobre imagem-tempo, imagem sensória e sonora pura, e signo cinematográfico, não devem ser utilizadas para analisar os documentos escritos e produzidos pela crítica de cinema – uma vez que a avaliação realizada por essa crítica aproxima-se muito mais de uma análise estruturalista ao invés de uma análise pós-estruturalista, em que a experimentação e a subjetividade são consideradas na interpretação e validação da experiência cinematográfica –, a não ser para oferecer outras possibilidades de interpretação para os filmes de Antonioni, mais convenientes às estratégias, intenções e discurso do autor.

de 1950, tornou um dos parâmetros universais para a análise de filme de sua época e definiu boa parte do que compreendemos atualmente como o autor no cinema. O diretor como autor no cinema foi um sujeito consagrado historicamente como o criador ou o porta voz oficial de um filme (BERNARDET; REIS, 2018). Conforme esses autores, até a década de 1930, os produtores eram considerados os verdadeiros criadores de um filme e o diretor ocupava um papel secundário entre a equipe de filmagem e seu nome, geralmente, era negligenciado dos holofotes da grande indústria cinematográfica. No entanto, principalmente, a partir da década de 1950, graças sobretudo ao papel dos críticos de cinema europeus, em definir o diretor como autor no cinema, o diretor passou a ocupar um papel cada vez mais decisivo nas filmagens e edições de um filme e no campo das representações coletivas de quem seja o criador ou a quem pertence o sentido de uma produção fílmica.

Ainda hoje, a ideia de um diretor (autor) onipresente e controlador de tudo ainda é bastante presente no material jornalístico e acadêmico produzido sobre o cinema (PINHEIRO, 2012). Geralmente, nesses textos, a figura do diretor norteia a argumentação do resenhista a favor ou contra o sentido do filme. As avaliações se baseiam em um referencial estético, definido pelo saber crítico, sobre o que é característico daquele diretor, geralmente avaliado como bom, e o que foge à norma, como ruim (PINHEIRO, 2012; GOMES, 2006). Desse modo, desde que o diretor de cinema passou a ocupar o lugar de criador da obra, a apresentação da crítica do trabalho de um diretor define até mesmo o que deve ser visto e o que deve ser esquecido em sua cinematografia.

Portanto, compreendemos a crítica de cinema como o sujeito do discurso: pessoas autorizadas pelos seus pares e sociedade para falar sobre cinema de arte, e que têm seu lugar de fala garantido pelas instituições midiáticas e culturais. Suas produções se encontram dispersas em revistas e jornais e ocupam o mesmo espaço intelectual de enunciação. As produções dos críticos de cinema obedecem a formalidades, técnicas, e rituais específicos, definidos pelo tempo no qual vivem os autores e pelo campo intelectual em que eles se inserem, e pela plataforma na qual seus textos são publicados.

Nesse sentido, nas décadas de 1950 e 1960, a “política dos autores”, promovida principalmente pela revista *Cahiers du Cinéma*, tornou-se uma das referências básicas para a análise de filme nos países europeus (BERNARDET; REIS, 2018). Muitos dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, eram cineastas, e a circulação de seus escritos não se limitava ao território francês ou ao contrato especial com essa revista. Muitas vezes eles eram chamados para publicar em outras revistas de cinema, sobretudo, as

italianas. Os jovens turcos, como foram apelidados, entrevistaram importantes nomes do cinema da época, como Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e Roberto Rossellini (BERNARDET; REIS, 2018; APRÀ, 2017; TRUFFAUT, 2004).

As entrevistas e críticas selecionadas para a análise, mesmo as escritas por autores italianos, publicadas pelo catálogo *Aventura Antonioni*, apresentam estruturas e métodos similares aos desenvolvidos pelos críticos da revista francesa na forma de tratar sobre autor, estilo e cinema. A maioria dos textos consultados foi publicada primeiramente em revistas e jornais - não temos acesso aos originais, o que impede uma análise da superfície material em que tais textos se encontravam.

A documentação assinada por Antonioni deve ser entendida como discurso do autor, em que o autor propõe dar um sentido à obra que produziu e definir a si mesmo como um artista. Sendo assim, as reportagens e entrevistas com e sobre Antonioni não são dados concretos sobre o que aconteceu e como. Muitas delas tiveram trechos reduzidos e cortados antes de serem publicadas em revistas e jornais⁸. A própria ambientação, o modo como Antonioni reagiu às perguntas e refutações, e o estado emocional do diretor, não são dados a ver. Outro ponto é que as declarações sobre um filme são feitas após o término das filmagens – até mesmo porque muitos diretores são proibidos de oferecer detalhes da obra antes do seu lançamento – e não enunciam o processo da criação. Portanto, as falas em entrevistas com Antonioni são declarações retiradas de seus contextos originais, transferidas para a linguagem escrita e postas em circulação junto a outros textos sobre cinema.

Segundo Foucault, na modernidade, “o autor é visto como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem das significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Sendo assim, para a maioria dos leitores, as entrevistas, falas e escritos do autor são declarações fidedignas do que aconteceu e do que o filme representa, uma vez que o diretor de cinema, desde as décadas de 1940, responde como criador da obra, por ser considerado, pela cultura cinematográfica, aquele que fez o filme e tem propriedade suficiente para responder as lacunas presentes nele.

Para Foucault (2001), os escritos de um autor – entrevistas, diários, lembretes, escritos – são elaborados a partir de uma materialidade, momento histórico e destinatário, e de sua capacidade de projetar-se para o outro. Eles não representam a totalidade de um indivíduo, nem o significado concreto de sua obra. Sendo assim, para Foucault, a escrita é

⁸ Como demonstram as notas de rodapé do catálogo *Aventura Antonioni*.

Um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 2001, p. 35).

A ausência da visão do outro nos escritos de um autor nos mostra apenas um ponto de vista, o de si mesmo, alienado na história, incompleto por natureza, insuficiente para transcreever a história de uma vida. Quando agrupados, os documentos atribuídos ao autor revelam uma série de discursos sobre si e sobre o fazer artístico de alguém, que juntos compõem o que compreendemos atualmente como discurso do autor (FOUCAULT, 2001). Para Foucault (2001), o autor é um projeto discursivo e institucionalizado pelos campos disciplinares e pelos saberes, movido por interesses particulares e institucionalizados, o que deve se saber sobre alguém em um projeto intelectual ou para determinada disciplina, e pela ação de um sujeito em pesquisar, organizar, alinhar e classificar o que se pode saber sobre um autor – cineasta, pintor, escritor, etc. Portanto, os discursos sobre e do autor não justificam toda a criação de uma obra e nem descrevem o processo mental que a levou a existir.

Segundo Foucault (1996), o discurso se baseia em um ponto de referência material, o objeto ou a coisa dos quais se fala, e na experiência coletiva e individual de alguém, que ressignifica o que se pode saber sobre um objeto ou uma coisa em uma época e espaço. Os discursos do autor, nos quais ele descreve a si e a sua obra, são vontades de se fazer entender, por meio da argumentação, uma verdade sobre si ou sobre um produto. Eles são elaborados a partir de um ponto de vista - de quem a história consagrou como autor no campo da literatura e da arte - e seguem as convicções, rituais e formalidades dos veículos nos quais são publicados e enunciados, como revistas, livros, jornais, cartas e lembretes (FOUCAULT, 1996).

Nesse sentido, os dizeres de Antonioni sobre o seu estilo ou sobre o seu cinema não devem ser entendidos, ao longo deste trabalho, como o “assim aconteceu” da história, um amontoado de acontecimentos que levaram a coisa a suceder daquela maneira e não de outra, no qual o portador de todo o conhecimento do processo que desencadeou a criação de um filme é Antonioni como diretor; ou como se as divisões, permanências e mudanças em sua obra estivessem claras para ele desde o início. Eles devem ser compreendidos como acontecimentos discursivos, que visam a dominação de um acontecimento, a criação da obra, e correspondem a uma funcionabilidade social de Antonioni como diretor no cinema.

Segundo Foucault (1996), nem tudo pode ser dito e dito em qualquer lugar. Uma revista de cinema, por exemplo, tem suas regras, maneiras de dizer e temas específicos. Sendo assim, nem todos os temas são pertinentes ou fazem parte daquele itinerário. Dificilmente veremos uma delas apresentar “maneiras de decorar a sua casa”, a não ser que esse tema esteja relacionado ao cinema. Mesmo assim, esse tipo de proposta é raro nas páginas de uma revista sobre cinema, justamente por não fazer parte de sua realidade discursiva e nem do que o público de leitores da revista procura encontrar ao comprar um exemplar em banca ou livraria.

O discurso de si também tem suas normas, regras e temas que variam conforme o local de enunciação e o período histórico no qual um enunciador viveu. Segundo Foucault, “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Não se fala, por exemplo, da vida amorosa numa entrevista de emprego e nem se fala as mesmas coisas que se diz para os amigos na frente dos pais. Não existe uma regra específica e nem formas sobre o que se deve falar para os pais ou numa entrevista de emprego, mas é subentendido como se deve agir numa entrevista de emprego ou com respeito aos mais velhos. Essas interlocuções, maneiras de falar e conteúdo não são simplesmente recorrências cotidianas. Para Foucault (2019), elas são condicionadas historicamente. Sendo assim, o que falar, em quais condições falar, como falar e sobre o que falar são processos definidos por fatores históricos, criados pelas relações de poder e de saber estabelecidas entre os sujeitos de uma determinada sociedade e um dado tempo. Desse modo, as interlocuções são modelos comunicacionais reforçados diariamente pelas mais diversas instituições sociais, comunicacionais e religiosas, como os diversos cursos e textos sobre o que se deve dizer em uma entrevista de emprego - publicados em revistas, jornais e blogs -, e o respeito ensinado pela tradição cristã para com os pais e para com a família, naturalizado conforme o tempo.

Segundo Foucault (2019; 2001), um enunciado de si é fabricado a partir de verdades definidas pela história de um sujeito e reestruturado a partir de processos mentais que utilizam a linguagem para ressignificar as coisas, os sentimentos e os acontecimentos. Essas verdades são fundamentadas na experiência individual e coletiva dos sujeitos, que são históricas, universais e mutáveis, e respeita normas e regras de quem sejam seus interlocutores, imaginário, como um público de jornal, ou físico, um amigo próximo. Desse modo, o enunciado de si é fruto de uma linguagem, de uma identidade autorepresentativa – de como o sujeito se vê em determinado momento da história de sua vida –, e de uma condição de produção – regras e normas do dizer. Ele também é mutável, pois se altera conforme o indivíduo vivencia novas

experiências e usa outras escolhas linguísticas e artifícios da linguagem para se referir a si mesmo em outro contexto e situação (FOUCAULT, 2001).

Segundo Foucault,

Seria absurdo negar (...) a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra. (FOUCAULT, 2001, p. 28).

Sendo assim, o que conhecemos sobre um autor é apenas um projeto, efetuado por um sujeito (pesquisador e historiador), que quer contar a história de vida de alguém ou de seu pensamento. Antes disso, tudo o que sobra dessa empreitada cai como conversas cotidianas, que serão reatualizadas por outros pesquisadores assim que estes nelas encontrem relevância. O novo olhar de novos pesquisadores para tais fontes pode resultar em novas conclusões, totalmente opostas às de pesquisas anteriores.

Desse modo, para Foucault, a análise do discurso, enquanto procedimento metodológico, deve estar não apenas centrada no conteúdo dos discursos, mas também nos processos de poder que estão em jogo no momento de uma enunciação. Sendo assim, a análise a ser efetuada, nos próximos capítulos, buscará compreender os jogos de interesse e estratégia pelos quais os sujeitos, autor e crítica de cinema, falam, o modo como falam e o porquê falam. Portanto, o tema da incomunicabilidade, objeto central de nossa análise, não deve ser compreendido apenas em seu nível temático - o que se fala sobre ela em determinada época, nos escritos do autor e nas resenhas de filme -, mas no campo das lutas entre crítica e diretor para a obtenção do direito sobre o sentido de uma obra cinematográfica.

3 A INCOMUNICABILIDADE PARA ANTONIONI

Devido ao teor e ao enredo de seus filmes, Michelangelo Antonioni é veementemente rotulado pela crítica de cinema como o diretor da incomunicabilidade (EL-JACKIE, 2017). No entanto, o próprio Antonioni rejeitou diversas vezes esse título. Em dezembro de 1985, no programa de auditório *Maurizio Constanzo Show* da TV italiana, Antonioni, mal-humorado, esbravejara:

A incomunicabilidade... Eu tenho a reputação de ser o diretor da “incomunicabilidade”. É algo que sempre me atribuíram. Sempre. Ninguém pensa que se é verdade que existe essa incomunicabilidade que todos me falaram e todos me atribuíram significa dizer que eu a comuniquei, eu comunico a “incomunicabilidade”; e portanto, eu não sou incomunicável (MICHELANGELO, 2001, 49:30 apud EL-JACKIE, 2017, p. 534).

Em resposta, a plateia ri e aplaude. Ana Paula El-Jackie explica o riso da plateia pela contrariedade que o termo incomunicabilidade suscita. Segundo a autora, a incomunicabilidade pressupõe que algo seja incomunicável, incapaz de ser lido, interpretado e passado adiante. Dessa forma, tal “reputação” imposta ao diretor pela crítica e a nomeação de *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse* como trilogia da incomunicabilidade não fazem sentido, pois os filmes de Antonini e seus personagens comunicam algo, mesmo que seja o incomunicável. Sendo assim, para El-Jackie, Antonioni não vê a si mesmo como um diretor da incomunicabilidade, pois “a conclusão óbvia é que ele não pode ser incomunicável” (EL-JACKIE, 2017, p. 532).

A redução de seu estilo a um termo, incomunicabilidade, foi uma das desavenças do diretor com a crítica de cinema no período em que viveu. Numa das entrevistas concedia ao *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em 1961, mesmo antes do último filme da trilogia - *O Eclipse* - ser lançado, alguns entrevistadores o questionaram sobre a falta de comunicação dos seus personagens em *A Aventura* e *A Noite*. Nesse momento, uma das advertências de Antonioni em relação ao termo diz respeito ao seu posicionamento político e ao limite que o termo implica na leitura de seu estilo. Segundo o realizador, nessa entrevista, seu objetivo nunca foi se posicionar a favor ou contra a sociedade do presente em seus filmes, mas sim expô-la, num processo de didatização.

Em outra entrevista, em 1964, Jean-Luc Godard comenta com Antonioni que “seus três filmes anteriores ‘A Aventura’, ‘A Noite’ e ‘O Eclipse’ nos davam **a impressão de uma linha reta**, que avança, que procura; e agora você chegou a um lugar novo, chamado, possivelmente, de *O Deserto Vermelho*” (GODARD, 2017, p. 95; grifo nosso). Esta entrevista é uma das

primeiras em que se vê nos filmes a possibilidade de uma trilogia. Apesar de não mencionar diretamente esse termo, ao colocar esses três filmes numa mesma linha e *O Deserto Vermelho* como uma quebra dela, Godard convida seus leitores a pensar os três filmes de maneira serial. Nesse diálogo com Godard, Antonioni não apresenta nenhuma objeção à junção dos três filmes, e sua fala se dirige a separar tudo o que ele produziu até aquele momento de um novo estilo e tema a ser desenvolvido a partir de *O Deserto Vermelho*.

Em “DizerOUmostrar, em Wittgenstein, e A Tetralogia da Incomunicabilidade, de Antonioni”, El-Jackie (2017) recorre ao filósofo Ludwig Wittgenstein para explicar como o incomunicável pode se tornar comunicável por meio da linguagem. Apesar do brilhantismo da análise, El-Jackie reflete a partir de um conceito concreto de incomunicabilidade para Antonioni, como se o pensamento do diretor estivesse fechado e não houvesse controvérsias em seu próprio dizer. Todavia, a documentação sobre Antonioni aponta para uma diversidade de contradições em seu próprio pensamento sobre a incomunicabilidade em seus filmes.

Neste sentido, a incomunicabilidade, em Antonioni, não está dada por ele mesmo em seus filmes ou em suas falas, ela precisa ser ressignificada para que haja um discurso do autor sobre a incomunicabilidade. O texto mais significativo que encontramos sobre a incomunicabilidade, no catálogo, é a entrevista concedida por Antonioni ao *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em 1961, publicada pela revista *Bianco e Nero*, onde esta palavra sequer é mencionada diretamente, a não ser por induções de sentido, na medida em que os entrevistadores o questionam sobre a falta de comunicação de seus personagens. Sendo assim, essa entrevista, concedida antes do lançamento de *O Eclipse*, mostra como a comunicação em seus filmes já se apresentava como um problema estético.

Este capítulo analisa a entrevista ao *Centro Sperimentale di Cinematografia* em consonância com outros documentos, entrevistas à Antonioni e escritos do autor, que retomem ou discutam sobre a incomunicabilidade, de maneira direta ou indireta. Na primeira parte, definiremos entrevista e autor com base nas obras de Michel Foucault. Na segunda, abordaremos como Antonioni definiu seu estilo e estética; o parecer desse autor sobre interpretação e sentido fílmico; e as normas e regras dos dizeres do autor e da crítica. Na terceira, discutiremos o modo como Antonioni pensa a comunicação em seus filmes; a defesa de um cinema de sentimentos pelo autor; e um parecer do diretor sobre a incomunicabilidade e qual seria o tema central de seus filmes, tendo em vista o material publicado pelo catálogo.

3.1 ENTREVISTA

O texto publicado, baseado numa entrevista, não é um retrato literal do que aconteceu. A fisionomia, entonação de voz e expressão do autor e do público, como risos, raiva e ironias, são ignorados, havendo apenas a descrição da comunicação verbal do acontecimento. Em alguns casos, a entrevista vem acompanhada com uma prévia jornalística, sobre onde ela ocorreu, o tema da conversa e as impressões sobre o entrevistado. No entanto, as observações ainda são pontuadas a partir de uma única visão de mundo, a do entrevistador.

Em outros casos, os sujeitos, seus posicionamentos políticos, profissão e grau de formação, como no caso da entrevista a ser analisada, são reduzidos a nomes e sobrenomes. De maneira geral, em entrevistas publicadas em jornais e revistas, o acontecimento é supervisionado pelo olhar de quem está presente, do aparelho que grava e, por último, da mão que datilografa. Na edição, algumas palavras podem ser acrescentadas, e outras, como palavrões, omitidas; palavras pronunciadas de maneira incorreta são geralmente corrigidas; e frases inteiras podem vir a ser reformuladas para atingir um maior nível de coerência e coerção.

Segundo Foucault (1996), o ritual, característica de qualquer processo enunciativo,

define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção (FOUCAULT, 1996, p. 39).

Sendo assim, de maneira geral, as entrevistas são situações não muito bem planejadas, em que às vezes um roteiro prévio é estabelecido. Nas entrevistas publicadas pelo catálogo, as respostas de Antonioni para os arguidores e entrevistadores são, na maioria das vezes, rasas, pois até mesmo a mudança de tema nas perguntas dificulta o aprofundamento de algumas questões, e nem todas remetem a questionamentos sobre estilo e autoria. As entrevistas também obedecem às normas ritualísticas do espaço em que estão inseridas e têm em comum um tempo delimitado destinado para fala do entrevistado e do arguidor. Quando transferidas para outros meios, como uma publicação em revista, o tempo e normas de conduta, operantes no ato da entrevista, são esquecidos. Nesse sentido, não sabemos o quanto essas entrevistas foram alteradas para caber nas páginas das revistas, e como ocorreu o processo de enunciação.

De maneira geral, as entrevistas, apresentadas no catálogo, apresentam conteúdos e argumentos de Antonioni como diretor. Na prática discursiva de um autor, como em seu caso, as repetições de um discurso são comuns, tanto para reafirmar ou anular um dito anterior - o que varia é seu suporte e sua forma (entrevistas, depoimentos e diários). Desde a modernidade, segundo Foucault (2001), as repetições do dizer de um autor são agrupadas, classificadas e descritas por críticos e pesquisadores das mais diversas áreas. Esse agrupamento, descrição e classificação dos ditos de um sujeito resultam na definição de um estilo e de um projeto chamado autor, que está vinculado ao nome próprio de quem a sociedade considerou como criador de uma obra: uma pintura, um texto literário ou um filme (FOUCAULT, 2001;1996).

Segundo Foucault (2014), na modernidade, a confissão tornou-se uma prática privilegiada e necessária para que se descubra a verdade a respeito do outro e de seus atos. Para ele, a confissão é um método sofisticado utilizado nas relações sociais e nos processos científicos para fazer um outro falar, e, por meio da fala desse outro, produzir verdades a respeito da existência do confessado enquanto ser no mundo, e revelar o que está oculto e interiorizado no indivíduo. Sendo assim, na confissão, o confidente revela a si mesmo para um outro, que o faz descobrir coisas em si antes inomináveis, por ser ele um agente alienado de sua própria existência e de sua história.

Por meio de métodos de fazer falar, de incentivar a falar e de interpretação, o analista, sujeito provido de poder, detentor do saber e condecorado pelas instituições, retira da confissão a verdade a respeito de um outro e de sua prática. Segundo Foucault (2014), nem sempre a verdade está clara para o confessor, ela precisa ser decodificada, interpretada e caracterizada por um olhar crítico, o do analista. Apenas este é capaz de revelar a verdade por trás das atitudes do confessado e nomear as motivações mais íntimas e sociais que levaram o confessado a praticar tal ato.

As entrevistas com o autor também podem ser caracterizadas como um modo confessional, em que os entrevistadores retiram do entrevistado a sua verdade oculta, seus desejos mais íntimos em relação à obra, seus planos profissionais e de vida, e suas convicções políticas. O entrevistado, sujeito que confessa diante de um avaliador, fala sobre as coisas que ninguém mais sabe sobre o objeto que criou e de suas verdades mais íntimas. Apenas através da prática discursiva do entrevistado, a verdade do autor e da obra se liberta e se torna audível e manuseável para o ouvinte ou para o leitor. Ao entrevistador cabe a tarefa de julgar e arguir a fim de retirar sempre algo mais íntimo e mais particular do confesso.

O último ponto é que a literatura escrita por Antonioni pode ser avaliada como textos em que o autor tem mais tempo para planejar suas falas e organizar suas ideias. Por abrir espaços de fala mais abrangentes e por permitir a revisão, esses textos são mais literários e concludentes, e menos formais, comparados às entrevistas.

As repetições, variações e permanências encontradas nas entrevistas e textos do autor são o que denominamos de discurso do autor. Por mais que não seja nosso interesse definir um único sentido para a obra e o que o autor pensou para ela, ao longo do trabalho, as repetições, variações e permanências devem ser levadas em conta para validar uma opinião pessoal de Antonioni, de quem se posiciona como sujeito criador do filme, sobre a comunicação e a incomunicabilidade.

3.2 CONSTRUINDO UM ESTILO

Em 16 de março de 1961, Michelangelo Antonioni foi convidado para uma entrevista no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, instituição italiana em que estudou quando mais jovem, embora não tenha concluído o curso em virtude da guerra. O debate aconteceu após a exibição de seus filmes e foi dirigido por Leonardo Fioravanti, diretor do centro. Lá professores e alunos da instituição tiveram a oportunidade de perguntar e interrogar o diretor sobre diversos assuntos. No mesmo mês, a revista *Bianco e Nero* publicou essa entrevista com o nome *La malattia dei sentimenti*, traduzido para o catálogo Aventura como *A doença dos sentimentos*.

Essa entrevista ocorreu um ano antes do lançamento de *O Eclipse* e foi destinada exclusivamente a um público erudito e especializado em cinema, alunos e professores da instituição. Nessa conversa, o realizador traçou algumas considerações sobre o seu estilo e a sua maneira de fazer cinema que foram retomadas em outras de suas entrevistas e ensaios.

No início da entrevista, Antonioni agradece às palavras calorosas do diretor Fioravanti e à oportunidade de estar ali. Em seguida, reconhece a dificuldade que ele, como diretor de cinema, tem com as palavras; com muito orgulho lembra os tempos em que estudou na instituição; e confessa seu despreparo em relação a sua fala naquele dia. Em determinado momento, o realizador cita o constante esforço de alguns jornalistas, que chegam até ele, para descobrir o significado de um determinado filme. Segundo Antonioni,

Há momentos, (...) em que é necessário, eu acredito, fazer algum esforço sobre si mesmo, para fazer um balanço do que se tentou realizar no passar dos anos

com o próprio trabalho. Este esforço com muita frequência nos vem solicitado, eu ousaria dizer, nos vem provocado pela insistência com a qual alguns jornalistas, por exemplo, depois de um filme nosso tentam se insinuar nos mais profundos meandros do nosso espírito para tentar descobrir as razões, os motivos, as inspirações, como se costuma dizer, que nos levaram a fazer certo trabalho ao invés de outro (ANTONIONI, 2017, p. 65).

Em 1964, num ensaio intitulado *Prefazione a Sei Film*, Antonioni o inicia da seguinte forma:

O que é que quis dizer? Eis a pergunta que me é posta com mais frequência. Sinto-me tentado a responder: quis fazer um filme, é tudo. Mas se tentam saber porque o fiz, naquilo que pensei ao fazê-lo, o que quis dizer, se querem em suma as minhas razões e explique aquilo que é quase impossível explicar tal como alguns impulsos e instituições, escolha morais e figurativas, arriscam-se a chegar a um só resultado: estragaram o filme (ANTONIONI, 2017, p. 33).

Em seguida, Antonioni declara: “creio que aquilo que um realizador diz de si e da própria obra não ajuda a compreender esta última”. Sendo assim, para ele, o caminho que um diretor percorre para fazer um filme “está cheio de erros, dúvidas, vícios, por isso a coisa menos natural que se pode pedir ao realizador é que fale do mesmo” (ANTONIONI, 2017, p. 33). Nesse sentido, aparentemente, Antonioni, como diretor, tem consciência sobre a impossibilidade de delimitar apenas um sentido para o seu cinema e, sobretudo, que este seja determinado por ele.

Em 1962, na Itália, dois anos antes da publicação desse ensaio, o filósofo Umberto Eco, que participou como figurante em uma das cenas de *A Noite*, publicou o livro *Obra Aberta*, no qual o termo “obra aberta” designa a produção da arte moderna e contemporânea. Eco aponta para uma mudança histórica no perfil das produções artísticas a partir do século XIX, que acompanhou as inovações científicas e tecnológicas, e que influenciou o modo de interpretar a arte no seu período e nos anos adjacentes. Para esse autor, a forma da arte moderna é por natureza ambígua e aberta.

No acréscimo à segunda edição italiana desse livro, Eco menciona os filmes de Antonioni como exemplos de obras cinematográficas com sentido aberto. Segundo Eco, a estrutura e forma dos filmes de Antonioni – cortes, planos, diálogos, sequências, etc. – não permitem uma conclusão decisiva sobre onde o diretor quer chegar, ou uma resolução definitiva da trama, que combine num único desfecho. As cenas e sequências são moldadas de formas desiguais, algo bem diferente do cinema clássico, e seus sentidos não são construídos de

maneira fechada, determinando um significado pronto e acabado para cada cena, mas sim aberta, dependendo da experiência individual de cada pessoa com a imagem cinematográfica.

Os textos *Obra Aberta*, de Eco (1997), *A morte do autor* (1967), de Barthes, e *O que é um autor?* (2001), de Foucault – esses dois últimos destinados a uma revisão sobre a questão de autoria na literatura – apontam para um cenário de reflexões no território europeu, na década de 1960, em que a ideia de um autor onipresente e detentor do sentido de seu escrito passa a ser questionada e revisada pelos campos literário e filosófico. É provável que Antonioni estivesse inteirado, mesmo que indiretamente, dessas muitas discussões sobre autoria que circulavam no contexto europeu. Nos seus escritos, como visto no trecho anterior, esse diretor fala constantemente sobre a questão da subjetividade e da autoria no cinema, sobretudo no que diz respeito à ideia de que o diretor nunca está consciente dos significados que sua criação pode despertar no espectador ou nele mesmo depois de realizar o filme.

Nesse sentido, na entrevista de 1961 e no ensaio de 1964, Antonioni se mostra contrário ao pensamento de muitos cineastas e críticos de seu tempo - como o diretor de cinema Hitchcock, que afirmara em diversas entrevistas estar consciente de todos os procedimentos relacionados à produção de um filme, e os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, das décadas de 1950-1960, que partiam do princípio de que um autor se faz presente e se revela por meio de sua obra (GOTTLIEB, 1998; BERNARDET; REIS, 2018).

No entanto, apesar de Antonioni, como diretor, se mostrar consciente do cinema como uma obra aberta e se questionar sobre o seu papel como autor no cinema, seus escritos são persuasivos ao significar o seu cinema para o seu público, seja em forma de advertência, como apontar o que ele não quis dizer; ao elucidar determinada passagem; ou na forma de explicar conceitos, para se dizer algo a mais.

As menções ao trabalho dos críticos de cinema e dos jornalistas, no ensaio e na entrevista, que, segundo Antonioni, com muita frequência, por meio de perguntas e interrogações, buscavam “as razões, os motivos, as inspirações” que levaram o diretor a filmar daquele jeito e não de outro, revelam um desgaste e desapontamento de Antonioni em relação ao sistema de arguição dos críticos e jornalistas de sua época (ANTONIONI, 2017, p. 65).

Apesar de sua aversão ao trabalho desses profissionais, a documentação publicada no catálogo *Aventura Antonioni* também mostra um jogo de troca entre diretor e crítica, que ocorre de forma positiva ou negativa, dependendo do contexto e do que se quer dizer sobre a obra. Por meio de suas análises e redações, a crítica e os jornalistas atualizavam o significado do filme para o diretor, trazendo informações que este não percebia; ou lhe causavam aversão, ao

apresentar um ponto de vista contrário ao que Antonioni planejou para sua obra. Nessa entrevista de 1961, por exemplo, Antonioni apresentou à plateia o ponto de vista de um crítico de cinema para sugerir um final alternativo para a última cena de *A Noite*, que lhe pareceu bem consistente e o fez repensar sobre ela. Em outra parte da entrevista, Antonioni critica de maneira severa a insinuação que alguns críticos franceses fizeram de seu trabalho de que ele era um diretor neorrealista e de que seus filmes eram frutos de um neorrealismo adaptado para as tramas do presente.

Na entrevista de 1961, a maior parte das perguntas seguiu estratégias bem próximas ao modelo francês⁹ da “política dos autores”. A maioria dos arguidores revezou entre perguntar sobre o sentido do filme e o que determinada cena quis dizer. Um número menor deles sugeriu significações para o diretor sobre suas obras, como se quisesse revelar alguma coisa que falta à sua consciência – apenas neste caso, ele dirigiu-se aos interlocutores com ironia.

Na mesma entrevista, Antonioni diz: “sou um diretor que há dez anos começou a fazer filmes longas-metragens e que se esforçou em seguir determinada linha, manter certa coerência. Não digo isso a título de mérito, mas o digo porque era o único modo no qual me interessa fazer cinema” (ANTONIONI, 2017, p. 65). Antes de atuar no campo do cinema, Antonioni trabalhou como redator da revista italiana *Cinema*. Sua atuação no campo da crítica de filme, antes mesmo de assumir seu lugar atrás da câmera, pode ter contribuído para que ele viesse, quando diretor, a se preocupar em desenvolver um estilo próprio, inspirado no que a crítica de cinema entendia por estilo e autor, que o diferenciasse dos demais diretores.

Nesse sentido, os estudos mais recentes desenvolvidos no campo da crítica cinematográfica, por Bernardet (2018), Reis (2018) e Oliveira Jr. (2013), mostram que o estilo precisa ser defendido, delimitado e explicado pela prática discursiva, seja do autor ou da crítica. Em outras palavras, esses estudos enfatizam que, na criação artística, o estilo do autor e suas intenções não estão totalmente visíveis ou disponíveis para o observador no momento da

⁹ Falaremos de modelo francês pela caracterização e síntese adotadas por autores como Jean-Claude Bernardet (2018) para descrever a “política dos autores”, que configura um quadro de normas e regras sobre os dizeres da crítica nesse período. Francis Vogner dos Reis (2018), em seu comentário sobre a pesquisa de Bernardet, diz que mesmo após a queda da política de autor, a concepção de autor, desenvolvida pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, continuou a imperar nas análises fílmicas do meio jornalístico e acadêmico na forma de uma ideologia de pensamento, agora, sem a pressuposição de ser ela mesmo uma prática política. No entanto, não acreditamos que o modelo francês determine todas as condições discursivas do período ou que seja ele o fundador de uma maneira de falar e de analisar filmes. Como Bernardet relembra, esse linguajar crítico estava em voga muito antes de ganhar notoriedade e nome para caracterizar o movimento da política de autor. Além do mais, falar de um modelo francês que determine a maneira de falar da crítica de outras nações do globo e que interiorize todo o processo a partir de um ponto comum é superestimar o papel da revista *Cahiers du Cinéma* como produtora de sentido, e criar um mito de origem para os dizeres da crítica de filme. Acreditamos que este modo de dizer já estava em circulação mesmo antes da adoção da política de autor como movimento conceitual, sobretudo devido às semelhanças nas descrições dos autores aplicados pelos críticos de cinema, tanto dessa revista quanto de outras, com a crítica literária.

exibição de um filme, como se fosse possível acessar todas as premissas de quem planejou a obra apenas pela experiência fílmica, mas que elas precisam ser construídas e acessadas mediante ou em conjunto com outras práticas discursivas do autor, da crítica e da comunidade de espectadores. Sendo assim, as demarcações de Antonioni sobre o seu estilo, desde o início de sua carreira, e os dizeres da crítica, mostram uma prática discursiva constante desse autor no sentido de redesenhar e traçar os limites da interpretação fílmica para o seu público.

Outro caso paralelo ao de Antonioni é Alfred Hitchcock. Por muito tempo, os filmes de Hitchcock passaram despercebidos pelos críticos americanos como cinema de arte. Segundo Sidney Gottlieb (1998), em muitas entrevistas, esse diretor costumava enfatizar apenas os aspectos técnicos e relacionados à produção de seus filmes. Por causa disso, para muitos críticos americanos, o cinema desse diretor não passava de um cinema de massa, sem grandes pretensões, porque, por muitos anos, foi assim que ele defendeu seu estilo em entrevistas, depoimentos e reportagens. O cinema de Hitchcock passou a ser reavaliado a partir do momento em que a crítica francesa, em especial os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, nas décadas de 1950 e 1960, começou a comentar sobre ele (BERNARDET; REIS, 2018).

Em consequência da visibilidade cada vez maior de Hitchcock no mundo cinematográfico francês, em 1967, François Truffaut, cineasta e um dos redatores da *Cahiers du Cinéma*, lançou um livro composto por uma série de entrevistas realizadas com Hitchcock. O livro, que levou o nome de *Hitchcock/Truffaut*, apresentava, segundo Truffaut, um diretor até então esquecido pela crítica americana e que em primeira-mão falaria sobre o seu cinema.¹⁰ Apesar de não ser a primeira vez em que Hitchcock falou sobre o seu cinema em entrevistas e reportagens (GOTTLIEB, 1998), como sugere a introdução do livro, a primeira edição apresentou sem sombra de dúvidas um Hitchcock autor de filmes de arte, embora um Hitchcock muito mais construído pela persuasão discursiva de Truffaut em fazê-lo falar, do que pela espontaneidade do diretor. Em vários momentos do livro, relançado diversas vezes com acréscimos de edição até o dia da morte do diretor, a definição do estilo que Hitchcock considera como seu não é apresentada por ele, mas por Truffaut. Na maioria dos diálogos, o crítico francês apresenta uma nota a respeito do estilo presente em algum filme de Hitchcock sucedida por um comentário do diretor. Esse caso demonstra a importância da produção discursiva do diretor e da crítica cinematográfica para fazer valer um estilo ou um cinema de arte no campo cultural e artístico, seja pela frequência com que Antonioni fala de seu estilo em suas entrevistas e ensaios, seja pela ausência de falas de Hitchcock em relação às suas intenções com seus filmes.

¹⁰ A primeira edição do livro analisou o cinema de Hitchcock até *Cortina rasgada*, seu quinquagésimo filme.

Na entrevista de 1961, após fazer uma breve menção do seu esforço em seguir um estilo, Antonioni diz: “posso dizer que é verdade que os chamados filmes neorrealistas italianos, entre os quais incluímos algumas autênticas, talvez, fossem, naquela época específica, a mais genuína e mais válida expressão cinematográfica, e também a mais corrente” (ANTONIONI, 2017, p. 66). Segundo o realizador, no pós-guerra, a realidade era horrível e assustadora, restava apenas ao cinema retratá-la, “havia fatos e situações excepcionais, e por isso as relações entre indivíduo e ambiente, entre indivíduo e sociedade talvez fossem a coisa mais interessante para se examinar” (ANTONIONI, 2017, p. 66). No ensaio de 1964, ele volta a repetir o mesmo argumento:

No pós-guerra houve uma grande necessidade de verdade e parecia possível fotografá-la na esquina de cada rua. Hoje o neorealismo está superado neste sentido: cada vez há uma maior tendência para criar a realidade própria. O critério é aplicado até mesmo aos longas-metragens de caráter documental e aos jornais da atualidade, a maior parte dos quais realizados segundo uma ideia pré-estabelecida. Não o cinema ao serviço da realidade, mas sim a realidade ao serviço do cinema. (ANTONIONI, 2017, p. 38).

Nesse sentido, nas duas falas, Antonioni descreve o neorealismo como um fenômeno histórico, resultado do pós-guerra, no qual alguns diretores de cinema italianos, preocupados em retratar a realidade social e econômica de seu país e restaurar a identidade italiana, buscaram retratar a realidade assim como lhes parecia, bruta e horrenda.

Na entrevista de 1961, Antonioni distingue o cinema neorrealista do seu cinema:

É por este motivo que (e isso escrevi algumas vezes, mas não me importo em me repetir já que são coisas sobre as quais sou profundamente convicto) tomar como personagem de um filme, por exemplo, em *Ladrões de bicicleta*, um operário de quem roubam a bicicleta e ele não pode mais trabalhar, e cujo único motivo é este, o motivo mais importante do filme, ao redor do qual todo o filme gira; isso, naquele momento, era essencial e nos bastava. Não interessava saber quais eram os pensamentos, a natureza, o caráter desse personagem, quais na minha opinião. Portanto, fui induzido a pensar: o que, neste momento, é importante examinar, ou seja, tomar como tema das próprias histórias, dos próprios acontecimentos, do próprio ato de fantasiar? E me pareceu que era mais importante não tanto examinar as relações entre personagem e ambiente, como eu dizia antes, mas me deter no personagem, dentro do personagem, para ver o que, de tudo aquilo que ele havia passado – a guerra, o pós-guerra, todos os fatos que ainda continuavam a acontecer e que eram importantes a ponto de deixar uma marca nas pessoas, nos indivíduos – , o que havia restado de tudo isso dentro dos personagens, quais eram, não digo as transformações de sua psicologia ou de seu sentimento, mas os sintomas daquela evolução e da direção nas quais começavam a delinear-se as mudanças e as evoluções que, depois, aconteceram na psicologia e nos

sentimentos e, talvez também, na moral dessas pessoas (ANTONIONI, 2017, p. 66-67).

Em seguida, Antonioni cita o processo de criação de *Crimes da Alma* (1950), *Cronaca di un amore*, para justificar seu distanciamento do neorrealismo. Nesse filme, segundo o realizador, seu objetivo era analisar, por meio da linguagem cinematográfica, a condição da aridez espiritual e certo tipo de frieza moral de algumas pessoas da alta burguesia de Milão, pois lhe pareceu que, nessa ausência de interesses a não ser por eles próprios, “nesse ato de serem todos voltados para si mesmos, sem um contraponto moral específico, sem uma mola que ainda fizesse disparar neles o sentido da validade de certos valores, nesse vazio interior, havia matéria” (ANTONIONI, 2017, p. 67). Por esse motivo, para Antonioni, alguns críticos franceses definiram o seu cinema como uma espécie de neorrealismo interior.

Em 1952, num texto intitulado *Due Soldi di Speranza*, publicado na *France-Observateur*, André Bazin escreve que nem todos os diretores e críticos de cinema italianos concordavam com o uso do termo neorrealista para designar suas produções. Um dos motivos era porque o termo homogeneizava as produções italianas como se fossem sempre do mesmo estilo e caráter: “Podemos ver nessa desconfiança duas causas provavelmente interligadas. A primeira (...) é compreensível a irritação de qualquer artista consciente de sua singularidade sobre a qual a crítica lança classificações históricas. O neorrealismo põe tudo no mesmo saco” (BAZIN, 2018, p. 358).

No ensaio de 1964, Antonioni apresenta o neorrealismo como fenômeno que surgiu no pós-guerra, mas que se atualizou à medida em que novas questões sociais e históricas foram colocadas. Conforme a entrevista de 1961, desde seus primeiros documentários, Antonioni buscou uma antecipação dos métodos e estilos considerados padrão para o cinema daquele tempo. Segundo esse diretor, muitos dos documentários da época tinham por costume priorizar muito mais as paisagens visuais do que o elemento humano e o interior das relações em sociedade. Sendo assim, em *N.U.* (1948), documentário que examina uma manhã da semana de zeladores italianos, na entrevista, Antonioni diz que procurou ao máximo, ainda num cinema voltado para as classes baixas da sociedade, priorizar a vida cotidiana e seus desdobramentos. Segundo o diretor, no ensaio de 1964, desde aquela época, ele se sentia fadigado em relação às técnicas e aos modos de narrativa, normais e convencionais, do cinema de seu tempo.

Quando começou a filmar *Crimes da Alma*, Antonioni passou a utilizar enquadramentos longos, de carrinhos e panorâmicas, que acompanhavam as personagens ininterruptamente. O

ato iniciado sem muitas intenções pelo diretor, posteriormente se transformou num modo pessoal de filmar as cenas:

De fato, eu considerava que era certo não abandonar os personagens nos momentos em que, esgotado o exame do drama, ou pelo menos aquilo que do drama interessava exprimir – os picos dramáticos mais intensos – o personagem ficava sozinho consigo mesmo, com as consequências daquelas cenas ou daqueles traumas ou daqueles momentos psicológicos tão violentos que, sem dúvida, haviam provocado nele determinada função e o haviam feito progredir psicologicamente em direção a um momento posterior. Parecia-me oportuno acompanhá-los também nestes momentos aparentemente secundários, nos quais se teria a impressão de que não havia nenhum motivo para ver que rostos possuíam ou quais eram seus gestos, suas atitudes. Considero, porém, que justamente nos momentos em que os personagens abandonam a si mesmo (e quando digo personagens, digo também atores, porque muitas das vezes eu acompanhava os atores sem que eles sequer percebessem, ou até mesmo quando acreditavam que o enquadramento havia terminado. Em *Crimes da alma* fiz este jogo muitas vezes com Lucia Bosé. Ela achava que havia acabado, eu lhe dizia por trás “Continue”, ela continuava e eu continuava a filmar) abria-se para mim a possibilidade de ver na tela movimentos espontâneos que talvez de outro modo eu não houvesse conseguido provocar (...). (ANTONIONI, 2017, p. 68-69).

Nessa mesma entrevista, Antonioni fala sobre a dificuldade de se chegar a um consenso a respeito do sentido de seus filmes mesmo sendo ele o diretor. Para Antonioni, a compreensão dos sentidos de um filme para um diretor ocorre após a produção dele e, às vezes, exige um distanciamento temporal e sentimental entre o autor e sua obra.

Em seguida, Antonioni conta que, em entrevista para um jornal francês, perguntaram-lhe “como você chegou a fazer esse argumento?”. Foi ali, pela primeira vez, segundo Antonioni, que ele pensou em qual foi o motivo para fazer *A Noite*. Na sua concepção, um artista nunca pensa em como se faz um argumento,¹¹ pelo contrário, “o argumento se escreve sozinho, vem à cabeça” (ANTONIONI, 2017, p. 69). Sendo assim, para o realizador, o argumento surge em um momento repentino para tempos depois ganhar forma. Nesse processo, muitas ideias morrem pelo caminho, outras reaparecem, e outras sequer ganham forma.

Imagem 1: Lídia na banheira, enquanto conversa com Giovanni, em *A Noite*

¹¹ A palavra *soggetto*, aqui referenciada como “argumento”, não tem uma tradução literal para o português no sentido em que é empregada na entrevista. Ela teria um sentido de “estar sujeito” ou “de ser suspeito”. Dessa forma, a palavra tem um sentido de incompletude e de um vir a ser algo que não é.



Fonte: ANTONIONI, 1961.

No ensaio de 1964, a respeito de onde nascem os argumentos para seus filmes, Antonioni afirma: “por mais fascinante que a ideia possa ser, sou incapaz de aceitá-la subitamente. Deixo-a ficar, não penso nela, espero. Passam meses, anos. Deve permanecer à superfície pelos seus próprios meios no mar de coisas que vão se acumulando com o viver” (ANTONIONI, 2017, p. 31). Já na entrevista de 1961, Antonioni cita o exemplo do processo criativo de *A Noite*. O argumento inicial do filme era a utilização de uma atriz feia para o papel da protagonista Lída. Se as coisas sucedessem como o diretor imaginou nesse momento, segundo Antonioni, a questão não seria mais sobre a fragilidade da relação de uma trama de iguais, e sim o abandono por parte do marido por motivos físicos. Quando a ideia apareceu em sua cabeça pela primeira vez, ele não estava convicto dela, pois algo, segundo o diretor, parecia faltar desde o início. Sendo assim, Antonioni resolveu abandonar o argumento para deixá-lo amadurecer um pouco mais. Consequentemente, segundo ele, *A Noite* demorou anos para ser filmado¹². No final, a artista escolhida para interpretar Lída, em *A Noite*, foi Jeanne Moreau, uma das musas do cinema francês daquela época.

Segundo Antonioni, o argumento para *A Aventura* surgiu quando ele acompanhou de perto o sumiço de uma garota, “que (...) sumiu do nada e nunca se soube mais nada” (ANTONIONI, 2017, p. 70). O diretor diz que não deu muita importância para o ocorrido na época, porém, meses depois, durante um cruzeiro, o argumento da obra voltou a ganhar forma em sua cabeça, e novas circunstâncias materiais e intelectuais permitiram o seu surgimento. Apenas depois de filmado *A Aventura*, o argumento de *A Noite* voltou a aparecer. Segundo o

¹² Mais tarde, em 1997, outros argumentos que nunca vieram a ganhar forma são reunidos e publicados em um livro chamado *Os filmes na gaveta*.

diretor, as circunstâncias agora eram outras e a experiência com *A Aventura* sugeriu novas configurações ao drama:

Havia os motivos que diziam respeito à crise profissional do marido, os motivos, ligados à primeira, que tinham a ver com sua crise conjugal, a crise conjugal da esposa e também a crise intelectual da mulher. Era uma série inteira de motivos. Ao chegar a esse ponto, decidi fazer o filme (ANTONIONI, 2017, p. 71).

Antonioni diz que muitas das coisas que pareciam enriquecer o argumento (ideias, contrapontos, enredos), foram eliminadas no processo de filmagem a fim de deixar a história mais leve, com um curso próprio, e assim atingir um suspense interno, “que não tivesse mais laço com o exterior a não ser através dos atos dos personagens, que correspondiam, no fim das contas, aos seus próprios pensamentos, às angústias” (ANTONIONI, 2017, p. 71). Segundo o diretor, esse mesmo trabalho de enxugar os argumentos voltou a se repetir em outros filmes.

Na entrevista de 1961, Antonioni conta que, na maioria das vezes, ele chegava ao *set* antes de toda a equipe para começar a planejar as filmagens, pois gostava de sentir o ambiente e deixar que o lugar o sugerisse algo. Para ele, era importante estar só nesse primeiro momento de planejamento. Embora tivesse consciência de como as cenas seriam filmadas, essa relação com o ambiente procedia também nas filmagens. Na mesma entrevista, o diretor afirma que sempre esteve aberto para improvisos e para deixar a atmosfera do lugar falar por si mesma. Sendo assim, improvisos eram comuns, como uma mudança no ângulo da câmera, na fala do ator ou na escolha do cenário. Cabia a ele, como diretor, perceber as possíveis mudanças e sentir o sentido por trás da cena filmada.

Neste sentido, o amadurecimento de uma ideia, para Antonioni, é um processo delicado e de longa duração. Segundo ele, do argumento até a filmagem, novas ideias podem surgir e outras podem ser abandonadas em decorrência das novas circunstâncias e situações que se apresentam à sua pessoa. Dessa maneira, de modo geral, o desapego por modelos fixos de filmagem, a aceitação de improvisos nos sets e a negação de se seguir um único argumento proporcionaram maior liberdade em relação ao modo de filmar desse diretor e influenciaram diretamente na ambiguidade discursiva de seus filmes.

Apesar de Antonioni se dizer cansado das formas e métodos de filmagens neorrealistas, esse procedimento de sentir o ambiente no momento da filmagem é uma herança puramente neorrealista. Segundo Pereira (2018), os diretores desse movimento se preocupavam em deixar o ambiente falar por si, preferiam planos longos a planos curtos e a filmagem em céu aberto em

detrimento de um set. O destaque dado pelo diretor à temática neorrealista, da qual, segundo Pereira, Antonioni procurou se distanciar a todo custo, pode ser lido como um ato discursivo de distinção. Ao discordar dos modelos do movimento, na entrevista de 1961, o diretor intercede a favor de seu cinema como algo original e distinto das produções cinematográficas de até então. Neste sentido, o posicionamento de Antonioni - que volta a repetir uma vez ou outra nas entrevistas - sobre o seu estilo e modo de fazer cinema, é, sobretudo, resultado de uma interação com o outro, o entrevistador, o acadêmico e o crítico de cinema, sujeitos destinados a avaliar e a escrever a história do cinema.

No ensaio de 1964, ele escreve que, por trás de toda criação artística existe um indivíduo que faz escolhas. Sendo assim, para ele, o que define o autor no cinema não é o método e nem o processo, mas as escolhas de um dado diretor. Nesse sentido, tanto no ensaio como na entrevista, Antonioni pensa o cinema não por meio de uma ordem estética repleta de regras, nem como o desdobramento de uma tradição que vai ser reivindicada na hora da filmagem, mas como um lugar de autoria e de liberdade do diretor. Na entrevista de 1961, em particular, o diretor afirma que um de seus métodos preferidos de filmagem é deixar o ambiente falar por si só, e que seguir formas pré-estabelecidas configura uma perda de estilo do autor. No ensaio, por sua vez, Antonioni afirma que os diretores italianos de sua época, assim como ele próprio, fazem filmes enquanto os realizam, e não por intermédio de normas ou condutas estilísticas de uma tradição cinematográfica.

Esse mesmo tipo de reflexão pode ser encontrado nos escritos da crítica da revista *Cahiers du Cinéma*, das décadas de 1950 e 1960. Para os críticos dessa revista, o diretor de filmes de arte, diferente dos diretores comuns, deixavam seu estilo fluir naturalmente sem precisar forçar ou seguir normas e formas pré-estabelecidas, pois o estilo está com ele e nele (BERNARDET; REIS, 2018). Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), nesse mesmo período, boa parte da crítica francesa e alguns diretores de cinema italianos e franceses pensavam a *mise en scène* – espaço em que o diretor de cinema põe suas ideias em prática - no cinema como um lugar de liberdade e autonomia do diretor/autor. Sendo assim, o diretor expressaria, por meio da filmagem, uma visão de mundo que se traduz sobre um ponto de vista, um jeito de filmar ou uma alegoria.

Entre as décadas de 1960 e 1980, os textos críticos, publicados em revistas especializadas em cinema, como a *Cahiers du Cinéma*, eram lidos por diversos diretores de cinema europeus. As citações a esses textos por diretores de cinema franceses e italianos são inúmeras, como demonstra o material analisado por Bernardet e Reis (2018) e o *Catálogo*

Aventura (2017). Por meio de entrevistas, recitações e diálogos, esses diretores de cinema opinavam, discutiam e dialogavam com a crítica de cinema, a maioria dela composta por cinéfilos, literatos e especialistas na área (BERNARDET; REIS, 2018). Inclusive, alguns críticos franceses e italianos se aventuraram, nessa mesma época, como diretores de cinema, por exemplo, François Truffaut, Jean-Luc Godard e o próprio Antonioni. Como consequência, o próprio fazer cinema no contexto europeu acabou sendo influenciado pelas discussões da crítica de cinema, como aponta o trabalho de Oliveira Jr., *A mise en scène no cinema* (2013) - dedicado às reflexões da crítica sobre o conceito de *mise en scène* e sobre como elas influenciaram a maneira de se fazer cinema, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1980.

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault (2019) diz que as práticas discursivas funcionam em forma de redes ou ramificações. Segundo ele, “os enunciados, diferente em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto” (FOUCAULT, 2019, p. 39). Dessa forma, o detalhamento e demarcações sobre o seu estilo, realizados por Antonioni em entrevistas e em ensaios, são práticas discursivas institucionalizadas que sugerem para seus espectadores uma definição de estética e estilo no campo das representações, coerentes com o pensamento de quem “produziu” a obra e com o que se pensou sobre autoria e estilo em determinada época

Portanto, por mais que Antonioni negasse um único sentido possível para a leitura de sua obra, a análise dos ensaios, entrevistas, reportagens e artigos do autor, publicado pelo catálogo, como visto no ensaio de 1964 e na entrevista de 1961, revelou que a produção discursiva de Antonioni, para fora da tela, funcionou de maneira incisiva e constante por meio da repetição e da descrição de seu estilo em diversos textos e discursos publicados ao longo de sua vida. O autor também serviu-se da abertura dada pela crítica e do seu papel como diretor de cinema para construir uma imagem de um diretor dominante e consciente do que faz e do sentido de sua obra.

3.3 A DOENÇA DOS SENTIMENTOS

Na entrevista de 1961, após as considerações iniciais de Antonioni sobre o seu estilo, o jogo de perguntas e respostas se inicia. Em determinado momento, uma das participantes do evento, Krystyna Stypulkowska, pergunta ao diretor sua opinião sobre o final de *A Aventura* a prática de dirigir atores. Segundo ela, a cena final desse filme dividiu as opiniões dos espectadores: um grupo de pessoas o considerou pessimista ao expor a solidão de cada homem,

seu perpétuo fracasso e sua humilhação; e outro considerou o seu final até mesmo otimista se comparado aos demais filmes do diretor. Para responder à questão, Antonioni lê a carta de lançamento¹³ de *L'Avventura*, tece alguns comentários sobre sua cinematografia, e, por último, responde à segunda pergunta sobre como foi a experiência de trabalhar com atrizes como Lucia Bosè, Jeanne Moreau e Monica Vitti.

A resposta de Antonioni para a primeira pergunta é longa. No entanto, ela merece um pouco mais de nossa atenção para que se compreenda o que se consagrou como **doença de Eros** na cinematografia de Antonioni, outro termo que marcou a sua carreira e estilo como diretor de cinema. Na carta, ele também apresenta um ponto crucial de sua estética: não se posicionar e nem dar respostas para os problemas que a sociedade moderna apresenta. Mesmo que ele não mencione explicitamente o termo incomunicabilidade, ao defender um cinema que não se posiciona, Antonioni adota antes de tudo uma posição adversa a ele, mesmo antes de seus três filmes, *Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*, serem consagrados pela crítica como uma trilogia da incomunicabilidade.

Antonioni inicia sua resposta lendo a carta de lançamento de *Aventura*:

Hoje o mundo é ameaçado por um desequilíbrio gravíssimo entre uma ciência toda planejada conscientemente em direção ao futuro, disposta a renegar a si mesma todos os dias para adquirir uma fração deste futuro, e um mundo moral enrijecido, estilizado, que todos percebemos como tal e que todos também contribuimos para manter de pé por covardia ou por preguiça (ANTONIONI, 2017, p. 78-79).

Segundo Hobsbawm (1995), entre os 1950 e 1970, os países europeus alcançaram uma prosperidade econômica superior ao período anterior às duas grandes guerras. Os bens de consumo, antes restritos às minorias, eram agora produzidos para o mercado de massas. Na Itália, por exemplo, os carros particulares em circulação foram de 750 mil em 1938 para 15 milhões em 1975 - um aumento consideravelmente grande se comparado às décadas anteriores. Os cidadãos dos países europeus passaram a viver como os muito ricos haviam vivido no tempo de seus pais. Muitos economistas denominavam aqueles anos como “anos dourados”. Esse otimismo se estendeu até o início da década de 1980, quando as grandes economias do globo sofreram uma forte crise imobiliária e o desemprego se alastrou por vários países.

¹³ Acreditamos que algumas intercessões foram feitas pelo diretor no momento de leitura da carta para a plateia do *Centro Sperimentale*. No entanto, não conseguimos encontrar um exemplar da carta original proferida no lançamento de *L'Avventura* para confirmar essa hipótese. Mesmo na versão italiana, a entrevista transcrita não deixa muito claro o limite entre o que está na carta e a fala do diretor quando ele a lê.

Esse enriquecimento quase milagroso das nações europeias e dos EUA acelerou a produção de novas tecnologias e o avanço da ciência, o que alterou e produziu novos modos de vida. Segundo Hobsbawm (1995), na Europa, nos EUA e no Japão, a crença do novo como revolucionário incentivou profundamente o consumo das massas e da elite e produziu um anseio constante por novas mercadorias de consumo. Consequentemente, os gastos das empresas para o desenvolvimento de novos produtos aumentaram significativamente em relação aos períodos anteriores: “multiplicaram-se não apenas produtos melhorados de um tipo preexistente, mas outros inteiramente sem precedentes” (HOBSBAWM, 1995, p. 260).

Sendo assim, o avanço tecnológico acarretou modificações profundas para o cotidiano, como o prolongamento da vida humana, conforto social, ampliação dos meios de comunicação e rapidez na disseminação de informação, e alterou as relações sociais, afetivas e amorosas. As novas relações sociais produzidas pelo avanço tecnológico e econômico chamaram a atenção de muitos pesquisadores e cientistas, e dividiram opiniões da população de todo o mundo. Os mais otimistas, na sua maioria mercadores, cientistas e empresários, acreditaram na tecnologia como um ponto de superação dos problemas atuais; e os mais pessimistas, geralmente cientistas sociais e artistas aliados às ideias marxistas, como uma forma de disseminar a alienação e impedir a revolução (HOBSBAWM, 1995). A crença na tecnologia era ainda mais fortalecida pelo quadro econômico das nações europeias. O índice de desemprego atingia taxas baixíssimas e a procura de bens de consumo só aumentava nos países considerados “desenvolvidos” (HOBSBAWM, 1995).

Na entrevista ao *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em nenhum momento Antonioni posiciona-se contra ou a favor da modernidade. Esse realizador apresenta um ponto de vista, no mínimo, favorável ao avanço da tecnologia e às modificações provocadas pela ciência. Em 1964, numa entrevista, Jean-Luc Godard pergunta a Antonioni, “se a presença do robô no quarto do menino”, em “O Deserto Vermelho”, “é benéfica ou maléfica” (ANTONIONI, 2017, p. 97). Sua resposta é que é benéfica, pois ajuda a criança a compreender as mudanças pelas quais o seu mundo passa.

Apesar de ser favorável ao avanço tecnológico e de declarar ser neutro em relação ao tempo presente, em boa parte das entrevistas e de seus ensaios, Antonioni afirma que seus filmes apresentam o confronto entre uma moral rígida e um tempo que não para de mudar, elementos, para ele, típicos de sua geração.

Na entrevista de 1961, Antonioni diz

Hoje nasce um homem novo com todos os medos, os terrores, os balbucios de uma gestação. E, o que é ainda mais grave, este homem imediatamente encontra nos ombros uma bagagem pesada de sentimentos que não é sequer exato definir como velhos e ultrapassados; pelo contrário, são desadequados, condicionam sem ajudar, atrapalham sem sugerir uma conclusão, uma solução. Ainda assim parece que o homem não consegue se livrar dessa bagagem. Age, ama, odeia, sofre sob o impulso de forças e de mitos morais que não deveriam hoje, às vésperas de chegarmos à lua, ser os mesmos da época de Homero; mas os são. (...) Nunca realmente como hoje a ciência foi tão humilde, tão pouco apodítica. Nos sentimentos, ao contrário, reina a estilização absoluta. Nós, nos últimos anos, os aprofundamos, os dissecamos, os analisamos até a exaustão. Disso fomos capazes, mas não de encontrar novos, não de nos dirigirmos ao menos a uma solução para este desequilíbrio cada vez mais grave e acentuado entre homem moral e homem científico (ANTONIONI, 2017, p. 79).

Ao propor uma reflexão sobre os sentimentos e a moral, Antonioni retoma à sua maneira um dos temas frequentes dos trabalhos de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Os ensaios e tratados desse filósofo apresentam uma reflexão constante sobre a moral cristã e burguesa de sua época. Diferente de muitos dos seus contemporâneos, Nietzsche apresenta a moral não mais como algo transcendental e atemporal que perpassa a vida de todos os seres humanos, mas como uma criação histórica que se modifica com a passagem do tempo e que serve aos grupos dominantes como uma maneira de exercer poder e dominar (NIETZSCHE, 2013). Se a moral burguesa serve apenas à dominação e à infelicidade dos indivíduos, nasce então, para ele, a necessidade de superá-la e criar maneiras de vivência mais adequadas a cada indivíduo. Em *Assim falou Zaratustra* (2015), a superação da moral pelo homem leva o nome de “além-homem” ou “super-homem”, uma espécie de projeto de vida calcado no desligamento dos antigos princípios e condutas criados para governar e pacificar o homem e na criação contínua de novos desejos e prazeres para atender a satisfação e completude individual.

Nietzsche escreveu *A genealogia da moral* (2013) numa sociedade marcada por valores cristãos, na qual a moral ainda se apresentava como um valor inquestionável dado por Deus para os homens. Já nos anos que antecedem as filmagens de *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse* as sociedades europeias passaram de dois modos de vida extremos, da miséria para a riqueza, numa velocidade nunca vista antes na história da humanidade: nações europeias, que saíram fragilizadas com os efeitos da Primeira e Segunda Guerra, agora eram de novo as grandes potências sob a régia dos Estados Unidos; a memória e os efeitos da guerra misturavam-se ao otimismo tecnológico e à rápida ascensão de grupos sociais nos países europeus; o budismo espalhava-se rapidamente pelo globo, ganhando cada vez mais adeptos ao seu modo de vida e

filosofia (ECO, 1997); e a moral cristã perdia gradualmente seu poder como lei universal de conduta e modo de vida (HOBSBAWM, 1995).

Na entrevista de 1961, Antonioni declara que, em sua sociedade, os sentimentos morais já haviam sido postos em questão e revisados pela ciência e pela filosofia, e mesmo assim se sofria pelos mesmos motivos de antes, como de amor, de saudade e por traição. Sua declaração contraria a própria premissa nietzschiana sobre a possibilidade de se libertar das amarras de seu tempo pela pura força de vontade individual sem se deixar afetar por ele. Ela coloca novamente em questão o debate sobre a superação moral – discussão a ser retomada nos escritos de Deleuze. Sendo assim, para Antonioni, o corpo apresenta uma adversidade à superação moral porque nele habita a antiga moral, ensinada pelos pais e pela memória social, ultrapassada e insuficiente para dar resposta ao tempo presente. Se não bastasse, o corpo em si é resiliente; ele impede uma superação moral pelo indivíduo apenas pela força do querer.

Embora Antonioni nunca chegue a nomear um termo para representar sua primeira fase, sua preocupação estética nesse primeiro momento, nos anos de 1955 a 1964, reside num tema contínuo em suas entrevistas e filmes: como superar o homem sendo homem? A superação de uma primeira fase de seu cinema, destinada a falar dos sentimentos e da doença de Eros, é reforçada pelo próprio Antonioni em entrevistas posteriores ao lançamento de *Blow-Up* (1966), considerado por muitos críticos o divisor de águas na obra de Antonioni (ÀPRA, 2017; PEREIRA, 2018). Para ele, longe de oferecer uma resposta aos problemas de sua sociedade, os seus filmes pretendem expor a realidade de sua geração - diferente do período do pós-guerra - e suas diversas facetas, tanto seus malefícios quanto seus benefícios.

Nessa mesma entrevista concedida ao *Centro Sperimentale di Cinematografia*, ao ser indagado sobre o final do filme *Aventura*, Antonioni afirma:

naturalmente, não quero e nem posso resolvê-lo – eu seria um moralista e nem meu filme é uma denúncia ou um sermão: é um relato por imagens onde eu espero que seja possível perceber não o nascimento de um sentimento errado, mas o modo com o qual hoje erram-se os sentimentos (ANTONIONI, 2017, p. 79).

Em seguida, Antonioni apresenta uma série de questionamentos sobre o que representaria o final do filme *Aventura* e sobre os modos pelos quais as relações amorosas do seu tempo estariam inseridas. Após uma breve atividade de retórica, Antonioni passa a considerar o problema em questões contextuais. Segundo o realizador, o erotismo “é um

sintoma, o mais fácil, talvez, o mais compreensível na doença dos sentimentos”, que pode ser presenciado também na literatura e no espetáculo de seu tempo (ANTONIONI, 2017, p. 79).

Imagem 2: Sandro angustiado e aos prantos, depois de Cláudia descobrir a traição, em *A Aventura*



Fonte: ANTONIONI, 1960.

Para Antonioni, Eros está doente. Não por causa do homem em si, mas porque, se ele fosse saudável, correto e adequado às condições humanas, não haveria sofrimento. A permanência do sintoma nas relações amorosas de seu tempo é o que ocasiona o desconforto, “o homem reage, mas reage mal, apenas sob o impulso erótico, e é infeliz” (ANTONIONI, 2017, p. 79). Em *A Aventura*, por exemplo, é esse impulso mesquinho e infeliz do homem que leva à ruína do casal. Sendo assim,

Vive-se uma aventura todos os dias. Cada encontro sentimental, moral ou dialógico que seja. Porque, apesar de sabermos que as velhas tábuas da lei suportam apenas escritos já decifrados demais, nós teimamos, com uma obstinação que somente ironicamente eu queria definir comovente, em ser fiéis a elas. Assim, o homem moral que não tem medo do desconhecimento científico; hoje, tem medo do desconhecido moral. Partindo do medo e da frustração, sua aventura só pode se resolver com um jogo de xadrez (ANTONIONI, 2017, p. 80).

Na visão de Antonioni, o final de *A Aventura* é até mesmo otimista em comparação a outros dos seus filmes. Segundo ele, ao colocar a mão no ombro de Sandro, Cláudia, por meio desse gesto, o perdoo e reconhece a si mesma como igual, pois em outras condições, diante do reaparecimento da amiga que sumiu, ela seria a traidora.

Em seguida, Antonioni apresenta os modos de comunicação presentes em *A Noite* e em *A Aventura*:

Em *A noite*, os personagens vão um pouquinho mais além. Em *A aventura*, só se comunicam por este *trait d'union* da piedade; não falam. Em *A noite*, os personagens se falam, se comunicam, são conscientes do que está acontecendo com eles. Porém o resultado não muda (ANTONIONI, 2017, p. 81).

Segundo Antonioni, em *A Noite*, na cena final do filme, a rejeição de uma conversa séria por parte do casal sobre o que cada um sente aparece justamente para preservar e salvaguardar o relacionamento, porque se eles aceitassem falar naquele momento, seria o fim para ambos. Sendo assim, para Antonioni, a comunicação em seus filmes não ocorre pela palavra dita – esta não serve nem como indicativo para uma mudança efetiva na narrativa e na intimidade dos personagens –, mas pelos gestos e expressões. Neste sentido, o silêncio na cena final de *A Noite*, representado pela não resposta de Giovanni Pontano, a carta da esposa e o seu beijo quase melodramático, apresenta um ato de comunicabilidade plenamente válido, mais preciso que a própria comunicação verbal.

Imagem 3: Giovanni beija enfurecidamente Lúcia, em *A Noite*



Fonte: ANTONIONI, 1961

Ainda a respeito de *A Noite*, Satta, uma das pessoas presentes no local, observa: “a propósito da cena final de *A noite*, tive a sensação de que o filme sai do seu estilo, no sentido que, enquanto **o senhor às vezes foi acusado de deixar seus personagens falarem pouco**, no fim de *A noite* acontece quase o contrário” (ANTONIONI, 2017, p. 85; grifo nosso). A afirmação de Satta, “o senhor às vezes foi acusado de deixar seus personagens falarem pouco”, mostra que ainda antes do lançamento de *O Eclipse*, o público e a crítica já julgavam os seus filmes pela falta de comunicação dos personagens. Em resposta, Antonioni observa

Na realidade, aquela conversa longa que na verdade é quase um monólogo, um monólogo dela, quer ser a marca do filme, quer tornar claro o sentido efetivo do que aconteceu. A mulher ainda está disponível para o discurso, para a análise, para o exame das razões que estabeleceram o fracasso da união deles. Mas entra em choque com a recusa do homem, sua negativa, seu não lembrar ou não querer lembrar, portanto, sua recusa ao raciocínio, sua incapacidade de buscar um novo ponto de encontro sobre pressupostos de análise lúcida, e o refugiar-se, em vez disso, em um contato irracional e desesperado, que não sabemos a que solução poderá chegar (ANTONIONI, 2017, p. 85).

Novamente Antonioni apresenta as suas personagens não como frutos de um contexto que as absorve e as deixa alienadas, incapazes de comunicar ou de estabelecer conexões afetivas profundas, mas como seres doentes, incapazes de encontrar soluções para seus problemas, mesmo que queiram.

No ensaio de 1964, Antonioni escreve

Nunca pretendi definir filosoficamente aquilo que faço no cinema. A palavra “**alienação**” não fui eu a inventá-la, há anos que faz parte da bagagem crítica e filosófica europeia, de Marx a Adorno. Exprime, portanto, um fenômeno real, um problema concreto da humanidade que provavelmente se agudizou nos últimos anos (ANTONIONI, 2017 p. 36; grifo nosso).

Segundo Pereira (2018), a “trilogia da alienação” foi outro nome dado para a indexação de *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*. No ensaio de 1964, Antonioni se mostrou mais confortável em relação à nomeação de alienação dada pelos críticos aos seus trabalhos: “ora, não recuso esta temática: os meus filmes estão ali e falam no sentido literal do termo [alienação] – por si” (ANTONIONI, 2017 p. 36). No entanto, o realizador, nesse mesmo parágrafo, faz uma ressalva: “talvez não me tenha apercebido do caminho” que o filme “tomava, mais uma coisa é certa:¹⁴ procurei imediatamente não o recordar ou mesmo esquecer-me dele. O que rejeito é a acusação de ‘alienação’ feita *ad personam*” (ANTONIONI, 2017 p. 36).

¹⁴ Na tradução do catálogo *Aventura Antonioni*, essas duas frases estão separadas por um ponto final, o que resulta em uma perda de sentido da sentença original, por esse sinal ser utilizado comumente na língua portuguesa para separar ideias distintas e fins de locuções. Preferimos assim manter como o original “:” (dois pontos), a fim de não acarretar perda de sentido ao discurso de Antonioni. Os dois pontos “:” conectam duas orações e estabelecem entre elas uma relação de dependência, de causa e consequência, o que acreditamos ser mais coeso à intenção do autor.

Segundo Grácio (2020), a argumentação *ad personam* “consiste em desvalorizar e mesmo desautorizar o discurso do outro através de ataques que incidem sobre a sua pessoa, o seu caráter ou os seus atos”. Para esse professor de direito,

Este tipo de argumentação, procurando descredibilizar o oponente enquanto pessoa, visa desvalorizar a sua iniciativa argumentativa como algo que não merece ser tomado em conta ou ser ouvido. Deste modo salienta aspectos que colocam em evidência a falta de autoridade do oponente para se pronunciar sobre o assunto em questão (GRÁCIO, 2020).

Nesse sentido, a rejeição à acusação *ad personam* por Antonioni ocorreu devido à negligência da crítica de cinema em respeitar os argumentos dele como autor no cinema em favor de uma interpretação razoável de sua obra, e também devido ao uso de termos reducionistas para qualificar seu trabalho, como se o seu dizer como diretor de cinema não fosse digno de mérito. O trecho “talvez não me tenha apercebido do caminho tomava, mais uma coisa é certa: procurei imediatamente não o recordar ou mesmo esquecer-me dele” demonstra uma consciência do autor em relação à sua produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, aponta para um cenário de luta discursiva, em que Antonioni aparece como um agente ativo na defesa do seu estilo contra outros discursos como o da crítica de cinema e a interpretação de algumas pessoas sobre os seus filmes (ANTONIONI, 2017, p. 36).

No mesmo trecho, Antonioni assinala que a “alienação” foi um tema amplamente retratado na literatura e no cinema, de modo que sua obra não acrescenta nada de novo sobre ela. Sendo assim, para ele, seus filmes suscitam reflexões mais importantes do que a incomunicabilidade e a alienação, que podem ser observadas em seu cinema ou em reflexões suscitadas por ele em artigos, reportagens ou entrevistas.

Apesar de Antonioni ter a consciência de que os significados de seus filmes não são determinados por ele, e que eles podem suscitar interpretações inesperadas e inéditas, nas entrevistas de 1961 e de 1964, no ensaio de 1964 e em outros documentos apresentados no catálogo, esse realizador descreve constantemente o seu estilo e o significado previsto por ele em seus filmes, às vezes, até mesmo de maneira incisiva. Sendo assim, a documentação publicada pelo catálogo aponta para uma contrariedade entre o que Antonioni diz e o que sua prática discursiva representa enquanto ato social e de poder.

Desse modo, a aversão ao termo incomunicabilidade, nos escritos de Antonioni, se deu, sobretudo, pelo papel enfático da crítica ao priorizar certos temas em seu cinema do que outros, considerados pelo diretor mais relevantes e mais coesos ao seu estilo e poética. Se a aceitação

de uma estética da incomunicabilidade, ou desse termo para a indexação dos três filmes, ocorresse por parte do diretor, sua estética, como busca pessoal e artística, e a sua maneira de pensar o seu cinema, a captura de sentimentos pelos gestos, estariam comprometidos e fragilizados. Dessa forma, aceitar a incomunicabilidade ou a alienação como um fundamento estético de seu cinema é ir contra o que ele próprio considerou como sua assinatura cinematográfica: a capacidade de não se posicionar sobre o tempo presente. Sendo assim, suas declarações e explicações sobre o seu estilo não são ingênuas ou vazias de sentido, mas refletem uma tentativa constante do diretor de definir o que é o seu cinema, o sentido de suas obras e o que ele faz como artista.

4 A TRILOGIA DA INCOMUNICABILIDADE PELA PERSPECTIVA DA CRÍTICA DE CINEMA

4.1 A CRÍTICA DE FILME E A INDEXAÇÃO DA “TRILOGIA DA INCOMUNICABILIDADE”

Os critérios e juízos de valor para julgar uma obra de arte datam da antiguidade clássica (GOMES, 2006). Em sua *Poética*, Aristóteles estabeleceu regras e normas para a arte, a poesia e o belo. A palavra crítica vem do grego *krino*, que está ligada à “ideia de escolha, de separação, separar o ‘trigo do joio’, o belo do feio, o bom do mau” (GOMES, 2006, p. 1). A crítica como instituição cultural surgiu entre os séculos XVII e XVIII, devido à profissionalização dos artistas e a popularização da arte. Nessa época, o crítico tinha por função avaliar, por meio de critérios consensuais, o belo e o desejável em cada obra de arte (GOMES, 2006). Segundo Gomes (2006), a opinião pessoal do crítico, nesses primeiros textos, raramente ficava explícita. Nesse período, a popularização da arte também fez nascer um público de admiradores e consumidores, famintos por “cultura” e objetos culturais (GOMES, 2006).

O advento do romantismo, no final do século XVIII, provocou mudanças na função do crítico, principalmente na maneira em que os textos, que adquiriram um caráter mais coercivo, eram escritos. O crítico, então, passou a exercer cada vez mais o papel de um “orientador periódico do anônimo e inseguro público burguês” (MERQUIOR, 1981, p. 142 apud GOMES, 2006, p. 1). Para Regina Gomes (2006), a visão predominante no século XVIII - ainda de herança renascentista - era a do crítico de artes como apreciador do bom gosto. As enciclopédias de época o descreviam “como um avaliador do gosto, um tradutor de mensagens artísticas e culturais que tinha ao seu cargo a tarefa de decifrar o código secreto da obra” (GOMES, 2006, p. 1). Para uma maioria, composta por burgueses e intelectuais, a crítica era considerada um guia que poderia “aferir maior ou menor qualidade à obra de arte, ou mesmo averiguar seu caráter artístico de modo que isto implicitamente revelava a própria função do crítico, isto é, ser um pedagogo da sensibilidade” (GOMES, 2006, p. 1).

No século XIX, artistas como Balzac, Mallarmé e Baudelaire assumiram o papel de críticos e publicavam em jornais suas “crônicas críticas”. Estas eram motivadas pelo desejo de encontrar o verdadeiro e o puro na obra de arte, e assim separar o material artístico, aquele de qualidade, dos demais, de baixa qualidade. Para Gomes (2006), a crítica romântica de Baudelaire difundiu a ideia da qualidade como sinônimo de atualidade. Consequentemente, o modelo de arte ideal passou a ser aquele que mais representa sua época. E o crítico, por sua vez, ganhou uma nova função, a de refletir sobre a relação da obra com o seu tempo, sem abdicar da

subjetividade, utilizada muitas das vezes em seus escritos de maneira excessiva. Esses primeiros críticos “eram exegetas geralmente ligados à tradição literária, preocupados em descobrir o sentido congelado nas obras num processo de desocultamento que lhes garantia a posição de tradutores da verdade” (GOMES, 2006, p. 1).

No início do século XX, a crítica especializada entrou nas universidades. Suas produções, destinadas agora a um público erudito, se valeram cada vez mais de uma natureza analista e elitista, o que acabou por desprivilegiar a avaliação e os juízos de valor a favor da análise e hermenêutica da obra (GOMES, 2006). Por outro lado, provavelmente em resposta às transformações ocorridas no meio universitário, a crítica de jornais e revistas especializadas desenvolveu outro estilo de escrita crítica, mais acessível, direta e em comunicação com o grande público.

Segundo Foucault, a crítica literária e artística, a partir do século XIX,

trata a obra cada vez menos como um objeto de apreciação que deve ser julgado, e cada vez mais como uma linguagem que deve ser interpretada e que é preciso reconhecer os jogos de expressão de um autor (FOUCAULT, 2001, p. 51).

Essa empreitada da crítica pela busca do sentido transcendental da obra, onde a figura do autor tem papel fundamental em dar sentido à sua arte, ocasionou a promoção dos autores como os únicos capazes de deter o significado da obra. Nesse sentido, a partir do século XIX, a crítica assumiu a função de mediar, de fornecer um elo entre os artistas e o público, de traçar os limites do campo da arte, de explicar o que está oculto e de divulgar a obra, e, conseqüentemente, de definir a si mesmo como grupo social e instituição capaz de avaliar e estabelecer definitivamente o sentido da obra e o que se fala do autor.¹⁵

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2004), as primeiras análises de filmes são comentários de cronistas sobre as sessões de cinematógrafo. À sua maneira, ao comentar as imagens animadas, esses cronistas escreviam e analisavam as produções fílmicas de sua época (AUMONT; MARIE, 2004). No entanto, a crítica de filme especializada, como conhecemos hoje, nasceu no início do século XX, com nomes como Louis Delluc (1890-1924), Riccioto Canudo (1877-1923), Siegfried Kracauer (1889-1966), Jean Epstein (1897-1953) e Otis Ferguson (1907-1943), que escreviam para jornais e revistas, em seções destinadas ao cinema

¹⁵ Atualmente, muitos sites sobre o cinema, como <https://www.adorocinema.com/> e <https://www.rottentomatoes.com/>, oferecem dois tipos de avaliação: uma dos usuários; e outro da crítica especializada em cinema. Nesse sentido, nos parece que ainda hoje a opinião crítica se encontra separada das demais, no sentido de ainda ser uma instituição responsável por delimitar a qualidade dos objetos artísticos.

- algumas endereçadas especificamente aos cinéfilos. Esses primeiros escritos procuravam definir o cinema como arte e linguagem, visto que ele ainda dava seus primeiros passos em direção a um sistema de expressão artística (GOMES, 2006, p. 1).

Nessa época, segundo Gomes (2006), a ideia do cinema como arte ainda não estava muito bem definida para os espectadores e para os críticos, o que acabou por afastar desses primeiros escritos de cinema a “seriedade” da análise crítica encontrada em outras artes, como a literatura e a pintura. Os filmes eram vistos, por boa parte da sociedade europeia, como mero entretenimento. Por causa disso, nos seus anos iniciais, o cinema foi praticamente ignorado pelos intelectuais e pela alta burguesia, que o viam como espetáculos da cultura de massa, sem grandes pretensões ou profundidade artística (GOMES, 2006). Sendo assim, as primeiras críticas eram muito mais descritivas e menos analíticas do que as que conhecemos hoje.

Posteriormente, por volta da década de 1950, momento em que o cinema ganhou certo respeito no campo das artes, a crítica de cinema passou a buscar referências de origem interdisciplinar, sobretudo na Literatura (AUMONT; MARIE, 2004). A aderência aos métodos literários para análise de cinema atingiu não somente a chamada crítica acadêmica, mas a crítica comum de filmes. Como resultado, cada vez mais, as críticas de filme passaram a dialogar com outras áreas do conhecimento humanístico – psicanálise, marxismo e estruturalismo –, o que converteu o filme numa espécie de “texto”, pronto para ser dissecado (GOMES, 2006).

Após a Segunda Guerra Mundial, o número de revistas de cinema multiplicou-se em vários países, como na França (*Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Cinéthique*), na Inglaterra (*Screen*, *Sequence*, *Sight and Sound* e *Movie*) e nos Estados Unidos (*Film Quarterly*, *Film Culture* e *Artforum*). Muitos dos textos publicados por essas revistas, sobretudo da *Cahiers du Cinéma*, são considerados até hoje ponto de referência para a análise fílmica e para a teoria do cinema. Essas revistas, mesmo sem intenção, acabaram por criar escolas de crítica e visões de mundo sobre o cinema. Gomes (2006) escreve que, ao traduzir um modo ensaístico peculiar de fazer críticas de filme, esses críticos disseminaram a crítica de cinema em vários países, nutriram o gosto pela cinefilia, influenciaram o modo de escrever da crítica especializada e definiram visões sobre autor, autoria e estilo.¹⁶

A revista *Cahiers du Cinema*, essencialmente formada por jornalistas e diretores de cinema, representou uma luta permanente pela “afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 50 até o início dos anos 60, de submeter os filmes a certa análise por

¹⁶ Em *O autor no cinema*, Bernardet e Reis, na segunda parte do livro, investigam, por exemplo, a influência da revista *Cahiers du Cinema* no modo de pensar o cinema e na definição de autor, entre os escritos da crítica brasileira das décadas de 1950-1960 (BERNARDET; REIS, 2018).

tema, por autor e gênero” (GOMES, 2006, p. 1). Em seu estudo sobre a “política dos autores” nas décadas de 1950 e 1960, Bernardet (2018) observa três recorrências nessa revista: às vezes, um filme considerado ruim pelo diretor, era visto como excepcional pela crítica; em outros casos, a crítica impunha um significado para determinada cena ou estilo que o diretor não creditava como seu; e, por último, a crítica buscava constantemente uma resposta do diretor para definir o sentido do filme e o estilo do autor (BERNARDET; REIS, 2018).

André Bazin, um dos fundadores da revista, foi um dos primeiros a chamar atenção para o cinema italiano que se desenvolveu na década de 1940, no pós-guerra. Para ele, o cinema italiano, em tal período, havia criado algo tipicamente nacional e com características próprias (BAZIN, 2018).

Nessa mesma época, inspirados pelas publicações da *Cahiers* e pelo revisionismo do cinema italiano, alguns diretores de cinema franceses, em busca de um estilo próprio, passaram a explorar novos métodos de filmagem e a pensar, por meio deles, o que é o cinema. Esse movimento ficou conhecido como *Nouvelle Vague*. A *Cahiers du Cinema* também influenciou movimentos fora da França, como o Cinema Novo, no Brasil, e o Novo Cinema, em Portugal (GOMES, 2006).

Nos primeiros anos após o lançamento do último dos três filmes, a indexação de *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse* pela crítica ocorreu sem resistência e questionamento no meio crítico. Os críticos italianos usavam o termo incomunicabilidade para designar os três filmes numa trilogia sem justificar-se ou esclarecer os motivos da indexação. Nos ensaios publicados pelo catálogo, predominantemente, a crítica afirma que os três filmes têm por questão principal a “incomunicabilidade”, o que também ocorre em textos posteriores ao nosso recorte temporal. Nesse sentido, tal termo não foi empregado apenas para referir-se aos três filmes, mas para designar o ponto central da estética de Antonioni. No entanto, em nenhum momento, vemos essa mesma crítica falar de uma tetralogia da “incomunicabilidade”. A não adesão de *O Deserto Vermelho* à trilogia parece ocorrer, sobretudo, devido ao seu aspecto “colorista”. Ou seja, a cor em “O Deserto Vermelho” suscita reflexões inéditas e particulares em comparação às produções anteriores, como aponta o ensaio “Defendendo o Deserto Vermelho”¹⁷, escrito por Pier Paolo Passolini e publicado em 1965 pela revista *Vie Nuove*.

Segundo as fontes disponíveis, André Balzin teria sido o primeiro a empregar o termo “incomunicabilidade” para se referir ao estilo de um diretor de cinema. Ao escrever sobre o estilo de Roberto Rossellini, André Bazin comentara: “o amor de Rossellini por seus

¹⁷ O catálogo não apresenta o nome original do ensaio.

personagens os envolve com uma consciência desesperada de incomunicabilidade dos seres” (BAZIN, 2018, p. 363). Em 1942, Antonioni auxiliou na escrita do roteiro de *Un pilota retorna*, de Rossellini (CHATMAN; DUNCAN, 2004). Nesse sentido, devido ao tempo em que trabalharam juntos, o emprego do termo “incomunicabilidade” pela crítica especializada para a cinematografia de Antonioni pode ter uma de suas origens na aproximação estética e técnica desses dois autores. Todavia, quando postos lado a lado, os estilos e técnicas de filmagem dos dois são bem distintos, quando não contraditórios¹⁸, e tampouco os críticos de cinema dos anos de 1950-1980 mencionam Rossellini quando tratam do cinema de Antonioni.

Em *Obra Aberta* (ECO, 1997), publicado pela primeira vez em 1962, na Itália, Eco cita *A Aventura* e *A Noite*. Quando ele escrevera o livro, *O Eclipse* se quer existia, no entanto, já se pode ver uma tentativa de indexação dessas duas obras. Sendo assim, a escolha dos dois filmes, em detrimento de outros, sugere uma separação estética das duas obras em relação à produção cinematográfica anterior do diretor, por motivos técnicos e de abertura discursiva, dentre eles, sua semelhança com o material audiovisual televisivo, e o uso irracional do corte e do plano. Embora a palavra “incomunicabilidade” já houvesse sido utilizada por críticos italianos para designar a estética de Antonioni, ainda na década de 1950, em nenhum momento Eco fala sobre incomunicabilidade em *A Aventura* e *A Noite*. De maneira geral, os textos publicados na véspera da estreia de *O Eclipse* tampouco são tão enfáticos na caracterização dos três filmes como filmes sobre incomunicabilidade. Apenas depois da estreia de *O Deserto Vermelho*, o primeiro filme a cor do diretor, os filmes passam a ser citados como uma trilogia e, em alguns casos, com um termo em comum, “incomunicabilidade”.

4.2 VIAZZI: A INCOMUNICABILIDADE COMO FRUTO DA SOLIDÃO HUMANA

Antes mesmo do lançamento de *A Aventura*, a incomunicabilidade já aparecia nos escritos da crítica de cinema como tema central do cinema de Antonioni. No ensaio *O Grito*, publicado em 1957 na revista marxista italiana *Il Contemporaneo*, Glauco Viazzi, crítico literário de cunho marxista, descreve os filmes de Antonioni, lançados até aquele momento, sob a perspectiva da solidão do homem moderno e do problema da comunicação no tempo presente.

Dez anos antes, em 1947, Viazzi havia publicado o artigo *A proposito di Jean Vigo*. Para o crítico de cinema brasileiro Paulo Emílio, contemporâneo de Viazzi, esse trabalho era pobre

¹⁸Não temos por objetivo, pelo menos, nesse primeiro momento, apresentar as contradições, diferenças e semelhanças dos dois estilos. Cabe apenas localizar historicamente o emprego do termo para o cinema.

em fontes e rico em imprecisões. Ao analisar o seu trabalho, o crítico brasileiro destaca que Viazzi “propõe uma interpretação marxista da vida e da obra de Vigo, ou ao menos uma interpretação que depende fortemente dos esquemas e das terminologias marxistas” (GOMES, 1953, p. 69 apud ZANATTO, 2019, p. 1). A observação de Emilio, que estudou crítica histórica na Europa e esteve em contato com diversas obras da crítica italiana e francesa, aponta que, mesmo antes da publicação do ensaio de 1957, Viazzi já era conhecido no meio crítico por sua falta de imparcialidade e pela ausência de fontes em seus escritos.

No ensaio de 1957, Viazzi menciona diversas obras literárias e filosóficas, do renascimento à literatura moderna; detalha em particular algumas cenas dos primeiros filmes de Antonioni; e usa o nome do diretor, Antonioni, para referenciar o sentido da obra, e não como um sujeito à parte. Embora os críticos italianos e franceses, que compartilhavam das ideias da “política dos autores”, usassem citações e falas do diretor para construir argumentos que extrapolassem até mesmo o pensamento e os dizeres do próprio diretor sobre a sua obra, em Viazzi, o nome do autor é referenciado muito mais com o intuito de persuadir ao invés de comprovar, uma vez que esse crítico sequer traz citações diretas das falas de Antonioni ou de outros críticos de cinema.

Já no primeiro parágrafo, o autor apresenta o problema da comunicação no cinema de Antonioni:

Em espaços vastos e desertos, seres que se procuram, que se encontram e se enfrentam, que tentam estabelecer uma relação humana, se reconhecerem, se entenderem, se amarem, mas em vão; cada um é como um mundo isolado e não há caminho que permita achar um ponto de contato, nem os sentimentos, nem as paixões conseguem fundir o muro de gelo que os separa, e como não é possível encontrar um amor perdido, não é possível realizar outro, e como as lembranças não tem poder de consolação, os instantes do presente não tem força de felicidade: de *Crimes da alma* a *A dama sem camélias*, de *Os vencidos* a *As amigas* a *O grito*, os filmes de Antonioni são o drama de uma tentativa de comunicação que fracassa, e o tema deles é a amargura da solidão, angústia e o desespero vem da consciência, obscura e inquieta, da solidão, de seu peso (VIAZZI, 2017, p. 298).

Conforme Viazzi, o pessimismo de Antonioni em relação à vida é acompanhado por um determinismo histórico e social, ou seja, seus personagens são frutos de um tempo marcado pela aridez, individualidade e solidão. Eles reagem às circunstâncias da melhor maneira possível, no entanto, sem nunca conseguir fugir da realidade que os cerca. O resultado dessa comunicação infrutífera é a solidão, a angústia e o desespero. Viazzi escreve:

Poucos, hoje, sabem exprimir como Antonioni essa sensação do homem alheio, que vive sem laços com os outros e sofre por isso, do homem que não se sente participante, que é fechado em si mesmo, insatisfeito, atormentado pelos próprios sonhos, pelas próprias aspirações, pelas próprias ilusões e que, ainda assim sente a necessidade de sair deste estado. Antonioni interpreta esta solidão como um fato consumado, como situação originária (VIAZZI, 2017, p. 298).

A incapacidade dos personagens de Antonioni em criar laços foi algo amplamente trabalhado pela crítica e pelos filósofos, desde Bazin (2018) até Deleuze (2018b). No entanto, apesar de Antonioni nunca se opor a isso, Viazzi (2017) a interpreta como um posicionamento político do diretor. Ou seja, ao expor de maneira nua e crua a realidade de seu tempo, Antonioni critica a sua sociedade e expõe as mazelas de um sistema condenado ao fracasso, o capitalismo. Sendo assim, os personagens de Antonioni estão inseridos em condições sociais, econômicas e históricas bem precisas, que geram indivíduos mesquinhos, egoístas e solitários. Portanto, para Viazzi, o pessimismo e a solidão humana são temas centrais do cinema de Antonioni, constituídos a partir de um contexto social e histórico preciso, que os torna possíveis em uma realidade comum.

De acordo com Viazzi, os personagens de Antonioni são incapazes de estabelecer laços afetivos verdadeiros e duradouros. Como consequência, eles são levados a uma inevitável derrota social e a uma solidão perpétua do homem para outro homem, do homem para a mulher, da mulher para o homem.

Os filmes de Antonioni desenvolvem-se, com muita frequência, em ambientes externos, e são os espaços abertos e nus das periferias, ou os horizontes uniformes das planícies, ou ruas e praças urbanas silenciosas e vazias, e exatamente destas imagens largas, onde surge uma espécie de sentimento de claustrofobia inexorável, e os horizontes ilimitados são como um abismo que alimenta e exaspera o mal-estar da solidão. Esses filmes têm personagens cheios de movimentos: mas é o movimento amarrado, condicionado, do animal aprisionado. Daí, a sensação de sufocamento, de impossibilidade, que é afinal, o próprio ritmo desses romances que procedem com o inexorável rigor, leva lentamente, sem solavancos e sem desvios o drama da solidão e da incomunicabilidade em direção à ruína total, à dissolução (VIAZZI, 2017, p. 289-290).

Nesse sentido, conforme Viazzi, os ambientes externos e tomadas a céu aberto são técnicas e vias encontradas por Antonioni para atingir um estado de isolamento perpétuo e de solidão, no espectador e nos personagens. Sendo assim, a exaustão vivenciada pelos personagens de Antonioni, provocada pela narrativa e pela exploração constante de espaços vazios, e a sua incapacidade de estabelecer laços afetivos uns com os outros, resulta num único

e particular dilema da condição humana: a incomunicabilidade. Deste modo, a incomunicabilidade é vista como um retrato da sociedade atual e da condição humana: corpos a querer sempre se comunicar, mas incomunicáveis e isolados em si mesmos, incapazes de quebrar o grande abismo; um corpo fechado no espaço, sem nunca poder ocupar o lugar do outro e, ao mesmo tempo, sem nunca poder atingir profundamente o outro, a não ser pelas superfícies.

Em *Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor*, Gomes (2006) escreve que a crítica de cinema utiliza estratégias discursivas para fundamentar sua análise e persuadir o leitor. De acordo com a autora, na elaboração de um argumento, as formas mais comuns de convencimento utilizadas nas críticas de filme são a evocação da narrativa fílmica, a descrição minuciosa de alguma parte do filme e a revisão e atualização da tradição cinematográfica a partir de algum enquadramento ou plano. No entanto, em seu texto, Gomes (2006) não leva em conta a pretensão de verdade por trás da escrita de um crítico, ou seja, a noção de que, para quem escreve, aquilo significa uma verdade sobre o objeto. Nele, a autora analisa a escrita da crítica a partir da estrutura do texto, apontando os mecanismos de persuasão e convencimento nele presentes, e ignora a vontade de verdade por trás do sujeito que escreve, de dominar e classificar os objetos artísticos, literários e cinematográficos. Diferente do texto de Gomes, na esteira de Foucault (1996), acreditamos que a análise de um filme não é, para um crítico de cinema, apenas uma atividade de persuasão e retórica, mas um estudo sério, realizado pela mão especializada de quem entende do assunto, o qual escreve sobre uma intenção de verdade e busca analisar a linguagem cinematográfica e o sentido fílmico.

Como um crítico de cinema, Viazzi, por meio de um estudo minucioso das cenas e descrições dos enquadramentos, fundamenta sua análise com base na estrutura dos filmes de Antonioni, em sua experiência com cada um deles, nos discursos de outros críticos de cinema e de outros diretores, no seu conhecimento pessoal sobre o que é cinema e no seu saber sobre a incomunicabilidade. Sendo assim, o argumento de Viazzi se respalda em sua experiência pessoal com o filme e na estrutura dele. Nesse sentido, nenhum de seus argumentos é construído de maneira isolada da experiência fílmica ou da estrutura do objeto (ECO, 1997). Segundo Eco (1997), em um primeiro momento, toda interpretação da obra é suficiente e completa para o intérprete, por mais que novas leituras e experiências possam sugerir novos sentidos. Desse modo, a crítica, como um acontecimento discursivo, nascido sob a pretensão de dominar a linguagem e o sentido fílmico, para quem a escreve, é um ato de interpretação genuíno e verdadeiro sobre o filme - por mais que com o passar do tempo este possa mudar de opinião.

Sendo assim, a escrita de Viazzi é fundamentada em um ideal de verdade, no que o crítico considerou como genuíno na obra, e na leitura fílmica, dos elementos presentes no filme.

O que há de particular no ensaio de Viazzi em relação a muitos outros escritos críticos da época, é o uso do nome do autor. Nele, o nome do autor, Antonioni, é usado, sobretudo, para tratar a obra como uma ideia concreta e fechada em si mesmo, e não como um terceiro, como alguém que criou, que pensa a sua obra e que, por meio desse pensamento, define o sentido para ela.

Anos depois, em 1976, Lorenzo Cuccu, a ser estudado no próximo tópico, fundamentou uma análise estrutural do cinema de Antonioni, citando e referenciando as construções das cenas de *Crimes da Alma* para opor-se ao conceito de incomunicabilidade. Em seu texto, Cuccu trouxe inúmeras citações, referências e falas do diretor para fundamentar e complementar sua análise. Diferente de Viazzi, que referencia o diretor apenas de maneira indireta, com suposições sobre o que Antonioni pretendeu com seu cinema, e nunca de modo direto, com citações e menções do diretor.

Nesse sentido, a interpretação sobre um cinema de incomunicabilidade em Antonioni, no meio crítico, não advém da falta de contextualização ou incapacidade técnica em relação ao estudo da imagem enquanto produtora de sentido – tanto Viazzi quanto Cuccu fazem bom uso dos instrumentos de análise, método e teoria da imagem cinematográfica –, mas de um jogo de interesses e poderes para definir a verdade por trás de um filme ou do estilo do diretor.

Para Viazzi, a incomunicabilidade é uma crítica feita por Antonioni sobre a condição social do homem contemporâneo e as estruturas da sociedade atual. De acordo com o crítico, o drama inglês, “do distanciamento, da solidão, da sociedade sem vida social, da sociedade em que a perspectiva moral do individualismo deixou de ser virtude para tornar-se vício”, é adaptado na tela, por Antonioni, para tratar de uma realidade não mais em contexto nacional, mas sim internacional, a sociedade europeia (VIAZZI, 2017, p. 290).

Segundo Viazzi, a Europa se encontrava num contexto em que a individualidade havia tomado conta das relações sociais, no qual cada um tenta se salvar por sua própria conta e em que todos fracassam. Nesse sentido, para Viazzi, Antonioni é um pessimista: ele “enxerga, e com muita perspicácia, este vazio que está em torno dos homens, e os homens suspensos neste vazio; exprime bem a sensação de espaço infinito que existe entre um homem e outro: aquilo que, para usar um termo científico, é a alienação” (VIAZZI, 2017, p. 290).

Imagem 4: Cena final: O suicídio de Aldo, em *O Grito*





Fonte: ANTONIONI, 1957

Nesse mesmo ensaio, Viazzi escreve que Antonioni, por meio de acontecimentos autobiográficos, relata com maestria a cultura e a literatura de seu tempo num único e particular cinema. De acordo com ele, o diretor não foi um pintor de ambiente, como era De Chirico, mas um dramaturgo da condição humana em um ambiente historicamente preciso e com uma linguagem e estilo bem definidos. Sendo assim, para o crítico, Antonioni registrou, em seu cinema, a condição do homem de seu tempo, “espiritualmente mutilado, desprovido de esperança, de confiança, de convicções” e “despojado do que é mais autenticamente e verdadeiramente humano” (VIAZZI, 2017, p. 290-291). Viazzi descreve Antonioni como um

moralista, algo bem diferente do que o próprio diretor considerou sobre si mesmo e seu estilo - um cinema imparcial e neutro:

O grito, portanto, reconfirma que a visão do mundo de Antonioni não conhece remédio, saída ou salvação e que, talvez, para compreender bem a obra do diretor, seja necessário voltar ao seu episódio de *Amores na cidade*, à imagem daqueles vencidos que, em uma luz espectral e gélida, lembravam, com calma exangue, não tanto as razões, quanto as modalidades de suas tentativas de suicídio. E o que é de fato o drama do homem vítima da alienação, se não o drama de alguém que sobreviveu contra a sua vontade (VIAZZI, 2017, p. 292-293).

Nesse sentido, Viazzi interpreta o cinema de Antonioni como uma crítica à sociedade de seu tempo, com origem no “modo de vida” de algumas classes sociais burguesas, e que, naquele período, devido à degradação do capitalismo, havia atingido também as classes operárias. Desse modo, para o crítico, os filmes de Antonioni registram esse “equilíbrio instável” no qual a sociedade burguesa europeia se encontrava. Para ele, mesmo com todo o avanço tecnológico e econômico, na Europa de seu tempo, o indivíduo burguês vivia uma realidade dura, opaca, hostil e irredutível, e não conseguia se enxergar como alguém realizado. Sendo assim, de acordo com Viazzi, Antonioni, como um moralista, no sentido positivo do termo, desencantado com a realidade em que vivia, usava o cinema para criticar os rumos que a sociedade europeia vinha tomando e, assim, denunciar os males da modernidade.

No apêndice à edição de 1968 do livro *O Processo Civilizatório*, Nbert Elias escreveu:

No século XX, época em que o processo real na ciência, tecnologia, saúde e padrão de vida, e não menos na redução das disparidades entre as pessoas, excede de muito, nas nações industrializadas há mais tempo, o progresso conseguido em todos os séculos anteriores, o progresso deixou, para muitas pessoas, de ser um ideal. E estão se tornando mais numerosas as vozes dos que duvidam de todo esse progresso real.

São muitas as razões para essa reviravolta. Nem todas precisam ser consideradas aqui. As guerras repetidas, o perigo incessante de guerra, e a ameaça de armas nucleares e científicas certamente contribuem para essa coincidência de progresso em aceleração, particularmente nos campos científico e técnico, com confiança decrescente no seu valor e no progresso em geral (ELIAS, 1994, p. 228).

Publicado pela primeira vez em 1939, *O Processo Civilizatório* analisou o desenvolvimento dos termos “civilização” e “cultura” e as suas implicações na história da Alemanha e da França, dos séculos XVI ao XVIII. Segundo Elias, com o passar do tempo, o conceito de civilização, ao modelo francês, foi adotado por outras nações europeias como forma

de vida a ser praticada e almejada pelas classes burguesas e para justificar a dominação dos países imperialistas sobre as suas colônias. Para Elias, os resultados do projeto civilizatório, iniciado ainda no século XVI, são uma maior polidez dos hábitos e atitudes, a busca pela alta cultura e o recalçamento dos desejos internos em prol do social e coletivo entre os grupos burgueses da Europa.

No apêndice de 1968, segundo Elias, que viveu na mesma época das produções dos filmes *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*, as duas Grandes Guerras deixaram marcas profundas na memória coletiva dos indivíduos do século XX sobre o futuro e a condição civilizatória, o que ocasionou o desencantamento de alguns grupos em relação ao processo civilizatório, enquanto entidade suprema, a ser imitada e ampliada para os demais países,¹⁹ e a desconfiança no progresso, como forma de melhoramento da vida e objetivo final da civilização.

Williams (2003) escreve que, desde o início do século XIX, a palavra “alienação” é usada cada vez mais para representar um estado de espírito de estar ausente do planejamento divino sobre o homem, de si mesmo e do outro. Segundo o autor, essas novas variações do uso da palavra aparecem mais frequentemente na literatura e na produção discursiva do século XX, justamente em um momento no qual o projeto de civilização passa a ser questionado. Williams escreve:

Hay diversas variantes contemporáneas del sentido (1). Sobrevive aún el sentido teológico, normalmente un estado más que una acción, de ser apartado, enajenado, del conocimiento de Dios e de su misericordia o adoración. Em ocasiones, este uso se superpone a otro más general, con un origen decisivo em Rousseau, en el que se considera que el hombre está apartado, enajenado de su naturaleza original. Este último tiene diversas variantes, entre las dos posiciones definicionales extremas del hombre enajenado de su naturaleza original (a menudo históricamente primitiva) y de su naturaleza esencial (inherente y permanente). Las razones aludidas varían ampliamente. Hay un sentido persistente de pérdida de la naturaleza humana original debido al desarrollo de una CIVILIZACIÓN (v.c.) “artificial”, la superación de la alienación es entonces un primitivismo real o bien el cultivo del sentimiento y la práctica humana contra las presiones de la civilización (WILLIAMS, 2003, p. 34).

Segundo Williams, o livro *On the meaning of Alienation* (1959), do psicólogo Melvin Seeman, definiu alienação a partir dos seguintes critérios: (a) impotência: a incapacidade ou a sensação de incapacidade para agir em sociedade; (b) falta de sentido: a sensação interna de que se carece de guias para a conduta moral; (c) falta de normas: a imprecisão de que, para

¹⁹ O processo civilizatório é ironizado por Antonioni em “O Eclipse”, numas das cenas em que Vitória visita a casa de Marta, uma mulher branca e rica que morou durante boa parte da sua vida no Quênia.

alcançar metas, é preciso usar meio ilegítimos; (d) isolamento: retirada das normas e metas dadas; e (e) autoalienação: a incapacidade de encontrar atividades autenticamente satisfatórias. As definições traçadas por Seeman mostram como uma interpretação da alienação como uma forma de comportamento do homem contemporâneo já estava em voga na sociedade ocidental. Deste modo, para Viazzi, como para outros de seus contemporâneos, o homem moderno, retratado, segundo ele, de maneira exímia por Antonioni, se mostra incapaz de estabelecer laços afetivos, de se comunicar com o outro e de transformar o mundo que lhe cerca.

O termo alienação está presente em quase todos os textos do catálogo que citam a palavra “incomunicabilidade”, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960. Para boa parte desses críticos (VIAZZI, 2017; CUCCU, 2017; ARISTARCO, 2017; SOLDATI, 2017), que defendiam o termo incomunicabilidade como característica do cinema de Antonioni, a incomunicabilidade e a alienação resultavam de um mesmo processo, a modernidade, e de um condicionamento histórico, a sociedade capitalista e tecnológica.

Segundo José D’ Assunção Barros (2012), o cinema, como fenômeno histórico, não registra apenas o que é determinado pelo diretor e sua equipe de filmagem, mas as aflições, medos e sentimentos de uma sociedade e de uma época. Desse modo, a descrença no processo civilizatório, a alienação burguesa e o descrédito do avanço tecnológico como forma de progresso social e cultural, foram fenômenos captados pelo cinema de Antonioni desde a década de 1950, ainda em seus primeiros filmes, e interpretados por uma parte dos críticos como frutos do posicionamento político do autor, uma vez que muitos deles faziam parte do mesmo contexto histórico e experimentavam sentimentos coletivos, ou seja, faziam parte de grupos intelectualizados da esquerda europeia daquele período.²⁰

Apesar de Viazzi se distanciar dos escritos de Antonioni, em seu ensaio, o olhar como expressão do cinema e estilo desse diretor, reivindicado tanto pela crítica como pelo discurso do autor como um dos temas centrais de seu cinema, continua a ser um tema de suma importância para a interpretação da obra de Antonioni. Nesse sentido, o crítico escreve:

Os filmes de Antonioni não são apenas lúcidas análises psicológicas, a tentativa de cavar no espírito humano, de dar uma anatomia das paixões: não são, ou seja, apenas as provas de um moralista desencantado que opera e que, como operação preliminar, tende a rejeitar qualquer mito; são também o ponto de vista de um observador que, justamente enquanto parece se limita a olhar

²⁰ Segundo Pereira (2018), por muito tempo, o cinema de Antonioni foi considerado um cinema intelectualizado direcionado para cineastas, o que o tornou conhecido nos circuitos de cinema como um diretor de cinema para cineastas. Conforme a autora, o cinema de Antonioni, salvo algumas exceções, como *Blow Up* (1966), nunca atingiu um número exuberante de bilheteria. Na maioria das vezes, seu cinema sobreviveu graças ao apoio dos cineastas, de críticos de cinema e de uma elite intelectual, interessados no cinema de arte e de autor.

o vão e descomposto agitar-se de seres humanos à deriva, também revela seu real alcance, seu significado (VIAZZI, 2017, p. 291).

Para Viazzi, Antonioni foi um dos poucos de seu tempo a alcançar a expressão completa e pura, o desenho límpido, claro, a precisão absoluta dos gestos, das razões dos gestos e a perfeita fusão entre personagem e ambiente. Segundo o crítico, Antonioni representa pessoas reais, o que elas realmente são e o que são diante de si mesmas. Nesse sentido, os personagens de seus filmes não fracassam por predestinação, por fraqueza orgânica ou por impotência humana, mas por seus esforços serem, no absurdo da vida, vãos e sem sentido.

Sendo assim, como resultado de um tempo árido e da banalidade da vida, os personagens de Antonioni estariam destinados à solidão e à incomunicabilidade. Suas palavras, gestos e atitudes não os levam a nada a não ser a resultados patéticos, incapazes que são de alterar a sua vida e a eles mesmos. Como exemplo dessa solidão humana no cinema de Antonioni, Viazzi cita o filme *O Grito*. Nele, segundo o crítico, “estamos fora do romantismo e de suas ramificações ou lembranças” (VIAZZI, 2017, p. 292). Em sua concepção, tal filme não é um drama romântico sobre o homem que perdeu o seu grande amor, mas o drama nítido e preciso sobre a perda da razão de viver, que, para ele, poderia assumir como letreiro a frase de Blaise Pascal, “*le couer a ses raisons que la raison ne connaît point*” (“o coração tem suas razões que a razão não conhece”) (apud. VIAZZI, 2017, p. 292), ou seja, não há lugar para a razão quando os sentimentos são incompreensíveis e desconhecidos.

Em *Do luxo ao fardo: um estudo histórico sobre o tédio*, Pedro Salem (2004) escreve que uma das recorrências na literatura do século XIX, classificada como romântica, é o desapego do homem com a vida, ao modo burguês, e a certeza de seu fracasso. Já na literatura do século XX, em resposta à ausência de acontecimentos capazes de alterar a vida humana, a solidão é vista como inevitável e recorrente:

A solidão tornou-se um *fato*, uma banalidade do mesmo registro que os cotidianos. As consciências já não se definem pela dilaceração recíproca, o reconhecimento, o sentido de incomunicabilidade, o conflito deu lugar à apatia, e a própria intersubjetividade se encontra desinvestida. Após a deserção social dos valores e instituições, é a relação com o Outro que seguindo a mesma lógica, sucumbe o processo de desafeição (LIPOVETSKY, 1983, p. 45 apud SALEM, 2004, p. 113).

Segundo Foucault (2019), os discursos não morrem de uma hora para outra, quando um determinado período acaba ou um novo pensamento surge, eles são apropriados, ressignificados e reatualizados em novos dizeres e saberes. Do mesmo modo, para Salem (2004), no campo das

representações, um ideário não morre de um dia para outro, porém, continua operando sobre sistemas de significações e práticas diferentes. Sendo assim, o surgimento de um novo conceito ou de uma nova forma de ver o mundo não impedem que outras representações de diversos períodos históricos ainda coexistam num mesmo tempo histórico.

Nesse sentido, apesar de Viazzi negar a presença do romantismo na obra de Antonioni, seu ensaio adota elementos oriundos de uma visão romântica do mundo, pois enunciados típicos do romantismo são constatados e averiguados em seu dizer, como a crença no inevitável fracasso humano e sua eterna solidão. Portanto, a posição de Viazzi sobre a obra de Antonioni flutua em dois polos: de um lado, a solidão e o inevitável fracasso do amor, elementos típicos de um discurso romântico; e do outro lado, a incomunicabilidade humana como um fator histórico, resultado do avanço tecnológico e da alienação capitalista.

Posteriormente, na entrevista de 1961, *A doença dos sentimentos*, Krystyna Stypulkowska, uma das entrevistadas, interroga Antonioni sobre o final de *A Aventura*: “alguns diziam que se trata de uma concepção da vida e do homem quase, eu diria, pascaliana, que, além de tudo, expõe a solidão de cada homem, seu fracasso perpétuo, sua humilhação, a estrada sem saída que ele percorre. Por que adotar a visão pascaliana?” (ANTONIONI, 2017, p. 78). A pergunta de Stypulkowska retoma um dos temas que, antecipado por Viazzi, tornou-se constante nas críticas de filme desse período: a solidão do homem em Antonioni.

A maioria das críticas de filmes publicadas pelo catálogo enfatiza a solidão do homem moderno como um elemento geral da obra de Antonioni, mesmo prescindindo do termo incomunicabilidade. Para muitos dos críticos, no cinema desse diretor, a solidão é, sobretudo, o resultado da incapacidade de seus personagens em criar laços fortes e duradouros. Até mesmo Antonioni relembra dela em seus escritos. Ao rever *O Grito*, a mesma obra estudada por Viazzi, o diretor escreve: “eu (...) voltei a vê-lo e fiquei espantado ao encontrar-me perante tanta nudez, tanta solidão, à semelhança do que acontece certas manhãs, quando ficamos assustados com o reflexo da nossa própria cara no espelho” (ANTONIONI, 2017, p. 30). Além do mais, o ensaio de Viazzi também não é o único do catálogo a associar a solidão e a incomunicabilidade num mesmo texto. Em outros textos, a incomunicabilidade também aparece como uma característica geral da modernidade e do homem moderno (ARISTARCO, 2017; SOLDATI, 2017).

Nos anos 1950, mesmo que com menor frequência e evidência do que nas décadas seguintes, a burguesia foi um dos temas recorrentes no cinema italiano, como em *Umberto D.* (1952), de De Sica, e *Europa '51* (1952) e *Stromboli* (1950), de Rossellini. Nesses filmes, apesar das narrativas trazerem reflexões e desfechos diferentes, de modo geral, o burguês é

representado como um ser egoísta, movido pelas suas paixões e pelo interesse pelo dinheiro. Nesse sentido, os filmes de Antonioni²¹ e os escritos da crítica e do autor, nas décadas de 1950 e 1960, foram marcados por uma ambiguidade social e cultural: de um lado, uma visão otimista sobre a modernidade e a sociedade civilizada; e do outro, uma visão pessimista sobre o tempo presente, uma alienação do homem com relação à vida, do homem com o outro e do homem com o mundo. O ensaio de Viazzi pode ser encaixado nessa segunda categoria.

4.3 LORENZO CUCCU: UM MEDIADOR DO CONCEITO DE INCOMUNICABILIDADE NA OBRA DE ANTONIONI

Em 1976, Lorenzo Cuccu, crítico de cinema italiano e especialista no cinema de Antonioni, escreveu *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*. Este artigo acabou ganhando um novo título na tradução de Aline Leal para o catálogo e, conseqüentemente, um novo significado: “O nascimento do ‘Estilo-Antonioni’ dos curtas-metragens a ‘Crimes da Alma’”. Acreditamos que a tradução do título acarretou algumas perdas de sentido em relação ao conteúdo do texto. O novo título designa a evolução do cinema de Antonioni em termos históricos, enquanto o original apresenta o cinema desse diretor em termos estruturais e estilísticos, tema central do artigo. Uma possível tradução para o título que não acarretaria tantas perdas seria “O olhar como problema. Forma e desenvolvimento do cinema de Antonioni”.

Nesse artigo, em busca da origem do estilo desse diretor, Cuccu constrói uma retrospectiva do cinema de Antonioni, desde seus primeiros filmes até os atuais. Cuccu resolve o problema da incomunicabilidade, considerado, por ele, uma interpretação equivocada do cinema de Antonioni, por meio da exploração dos escritos do autor. Nesse texto, o nome do autor é utilizado como entidade suprema responsável por definir o estilo de sua obra e a característica de seu cinema. Para esse crítico, a discussão sobre incomunicabilidade e alienação na obra de Antonioni, no meio crítico, se apresentou de dois modos: de um lado, por intermédio da análise da ideologia do autor, que resume uma tentativa de alguns críticos de adequar o pensamento marxista ao estilo desse diretor; de outro, pela adoção de um modelo estruturalista

²¹ Diferenciamos o cinema dos escritos crítico e do autor pelo fato do cinema poder suscitar reflexões próprias, com suas particularidades, significações e representações, para além das intenções do diretor e do que se foi escrito sobre um filme (BARROS, 2012).

para a análise do cinema de Antonioni. Para ele, mesmo que tais modos de análise sejam possíveis, eles são precários quando postos lado a lado com o estilo e o cinema de Antonioni.

No primeiro parágrafo, Cuccu escreve que “é sabido que a primeira atividade de Antonioni, como geralmente acontece com quase todos os diretores, se desenvolveu no âmbito do curta-metragem” (CUCCU, 2017, p. 139). Sendo assim, para ele, se quisermos compreender melhor o estilo de Antonioni, devemos dar uma atenção especial aos curtas-metragens do diretor, pois ali estão presentes certos elementos “germinais de seu estilo e de sua concepção de cinema” (CUCCU, 2017, p. 139).

Ao analisar os escritos da revista *Cahiers du Cinéma*, das décadas de 1950 e 1960, Bernardet e Reis (2018) mostram como muitos críticos buscaram nos filmes iniciais de algum diretor a raiz de seu estilo, determinada por certa coerência e redundância de um padrão que volta a se repetir em cada obra nova. Segundo Bernardet e Reis, para os membros da revista francesa, “o autor não se constrói, ele se descobre”, portanto, o crítico de cinema deve analisar exaustivamente os filmes de um diretor a fim de encontrar elementos que combinem ou que expliquem o que é o autor na obra e sua função (BERNARDET; REIS, 2018, p. 39). Sendo assim,

É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições, ou trabalhe sobre as repetições da obra, identificando essas repetições com a obra. Quero dizer que o crítico poderá desprezar ou não perceber elementos que não se enquadram nesse sistema de redundâncias. Um pouco como se os filmes fossem sobrepostos para verificar o que há de consciente neles. A matriz sugere desse trabalho de decantação que nos leva ao que poderíamos chamar um *arquefilme*. O trabalho não consiste na apreensão das significações imediatas: nem sempre “a chave do sistema” está na porta, e às vezes as portas estão habilmente escondidas (BERNARDET; REIS, 2018, p. 36-37).

Nesse sentido, a fala inicial de Cuccu parte de um princípio comum de análise utilizado por muitos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Para eles, como para Cuccu, o estilo é observado e caracterizado a partir do estudo constante da obra e da vida do diretor, não importando quantas pessoas já tenham feito isso. Nesse sentido, nesse artigo de 1976, o estilo do diretor ganha um aspecto transcendental, que ultrapassa os limites de sua vida e de sua obra. Em outras palavras, é como se a matriz de um cinema de sentimento estivesse prevista ainda na fase documental de Antonioni:

Gente del Po e *N.U. (Nettezza Urbana)* são infinitamente mais importantes, posto que neles emergem, justamente com “o intelectualismo”, pela primeira vez, os elementos singulares da personalidade de Antonioni: sua tendência a

mesclar material autobiográfico aos argumentos dos filmes e sua abordagem em termos problemáticos e inovadores da técnica e das formas cinematográficas expressivas (CUCCU, 2017, p. 139).

No artigo, Cuccu escreve que o estilo de Antonioni está presente desde os seus primeiros filmes e estes são uma autobiografia do pensamento e da vida do diretor. Segundo Bernardet e Reis (2018), para muitos críticos de cinema desse período, o estilo de um diretor está previsto em sua vida e em seu pensamento. Sendo assim, a vida íntima de um diretor, seus medos, anseios e sonhos, se manifestariam inconscientemente em tela. Além do mais, ainda de acordo com os autores (BERNARDET; REIS, 2018), para muitos dos críticos de cinema da época, a descoberta do estilo de determinado diretor partiria muito mais de uma iniciativa própria do crítico do que da palavra do primeiro, pois este pode estar cego em relação às circunstâncias que o levaram à produzir o filme daquele jeito e ao seu próprio estilo

O encontro da matriz pelo cineasta e pelo crítico ocorre por caminhos paralelos. O autor vai buscando a matriz até o momento da cristalização; o crítico segue as pegadas do autor, chegando, depois dele, à percepção dessa cristalização. A partir do momento em que a matriz é encontrada, ela passa, para o crítico, a ter um efeito retrospectivo: outro elemento básico do método. De fato, ela ilumina os filmes anteriores em que os elementos ainda não estavam bem delineados, ou até totalmente imperceptíveis. (...) esse efeito retrospectivo da matriz acabada faz da obra um sistema fechado, reinado de redundância, em que os filmes precedentes prenunciam os posteriores, e estes desenvolvem e aprimoram o que já estava contido nos anteriores (BERNARDET; REIS, 2018, p. 41).

Em seu artigo, Cuccu, assim como muitos dos membros da revista *Cahiers du Cinéma*, procura nos primeiros documentários de Antonioni uma singularidade que se manteve presente ao longo de sua cinematografia. Ao analisar *Gente del Po*, por exemplo, Cuccu contesta a existência de uma fase neorrealista em Antonioni: “como o material que escapou à guerra estava incompleto, não podemos saber se tem razão quem vê nesse documentário um dos propiciadores do neorrealismo” (CUCCU, 2017, p. 140). Partindo desse argumento, Cuccu alega que não se pode dizer com exatidão se alguma vez Antonioni pertenceu ao neorrealismo, uma vez que, ainda em seu primeiro documentário, os cortes e os empecilhos da guerra haviam inibido todo o seu potencial artístico. Sendo assim, Cuccu adota, mais uma vez, a noção de um autor e de um estilo transcendente presente até mesmo naquilo que não se sucedeu e nem ganhou forma, nos objetos inanimados que nunca vieram a ser algo.

Em seu texto, Cuccu (2017) não cita em nenhum momento o caráter documental e social de *N.U.* – duas características largamente exploradas pelos críticos nas análises do primeiro

momento da cinematografia de Antonioni. Seus comentários são dirigidos aos aspectos psicológicos dos primeiros curtas. Mesmo alegando que esses elementos sejam quase imperceptíveis na primeira fase de Antonioni, Cuccu argumenta que eles já estão presentes na obra do diretor. Segundo o crítico, Antonioni se revela em seus filmes:

Atento e, como lhe é costume, rigoroso, apesar da aparente distância, em acolher as implicações psicológicas e sociais de seus personagens garís, sugerindo, com um leve toque pontual e eficaz, uma gama complexa de situações humanas -, mas, principalmente, por algumas características formais e estruturais que, juntamente com o que já foi lembrado, constituirão os componentes fundamentais do seu modo pessoal de fazer cinema: o caráter aparentemente simples, na verdade preciso e essencial das imagens (CUCCU, 2017, p. 141).

Depois das considerações sobre os dois primeiros documentários do diretor, Cuccu (2017) passa a falar de *Crimes da Alma*. Segundo ele, neste filme, Antonioni atingira toda a complexidade de seu estilo, “fazendo explodir toda a carga inovadora lentamente amadurecida e aprofundada” de um diretor em ascensão (CUCCU, 2017, p. 141). Sendo assim, para Cuccu, *Crimes da Alma* é o ponto de partida para uma mudança estrutural no cinema de Antonioni, momento em que o diretor atinge seu estado de maturação e passa a fazer filmes de maneira mais consciente. Segundo o crítico, tal filme também marca o início da jornada do diretor em torno de um “cinema dos sentimentos”.

Além do mais, de acordo com crítico, foi a partir de *Crimes da Alma* que dois outros personagens entraram em cena no cinema de Antonioni, o amor e o dinheiro, os quais ele considera elementos importantes para a atual cinematografia do diretor. Para ele, como consequência, esses dois elementos teriam sido responsáveis pela confusão na análise de alguns críticos sobre o sentido da obra de Antonioni e os filmes *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*, levando-os a uma interpretação ideológica e estrutural com relação ao cinema desse diretor.

Segundo Cuccu, a ascensão de temas amorosos e do problema burguês, no cinema de Antonioni, se origina sobretudo de um autobiografismo cada vez mais consciente em sua obra, presente desde *Crimes da Alma*:

A orientação do olhar para o mundo e seus personagens burgueses está, pela explícita admissão de Antonioni, em estreita conexão com o seu autobiografismo, com sua escolha de situações conhecidas, a explicação de preferência ou da primazia da interioridade do indivíduo, das suas situações e mudanças interiores, sentimentais, éticas, ideológicas, é o sinal que Antonioni havia se dado conta muito cedo de quais eram os limites cognitivos, além de artísticos, do populismo neorrealista (CUCCU, 2017, p. 142).

Para muitos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, “a matriz não está apenas latente no primeiro filme,” ela “está embutida no sujeito desde o início de sua vida” e “a unidade não envolve apenas o conjunto dos filmes, mas também a vida do autor” (BERNARDET; REIS, 2018, p. 45). Em outras palavras, para muitos desses críticos de cinema, “obra e autor formam uma única unidade coesa”, coerente e justificável em si mesma (BERNARDET; REIS, 2018, p. 45). Cuccu, de modo muito similar a esses críticos, escreve que a preferência por esse tipo de filmagem ou tema era motivada pela história de vida e pelo olhar de Antonioni sobre a vida - e não poderia ser diferente, uma vez que o diretor viveu aquela vida e não outra.

De certo, Antonioni, em seus escritos, recorreu diversas vezes à sua vida para explicar sua preferência por temas burgueses e pela temática dos sentimentos. Todavia, seus escritos não buscam justificar o sentido de sua obra apenas pela sua vida ou pelo seu pensamento. Nos ensaios *Para mim, fazer um filme é viver* (2017), *Seis filmes* (2017) e na entrevista *A Doença dos Sentimentos* (2017), Antonioni diz que seus filmes podem aderir a vários significados dependendo da plateia; que o sentido de um filme nunca está previsto de antemão, no ideário do autor, e que sua visão sobre um filme pode mudar logo depois de tê-lo feito ou ao longo do tempo. Em “Seis filmes”, Antonioni afirmou aguardar um tempo após o lançamento de suas obras para poder julgá-las e, assim, tratar dos sentidos que ela pode evocar.

No artigo de 1976, Cuccu justificou a superação da temática neorrealista por Antonioni pela sensibilidade do autor em relação ao seu mundo. Para ele, desde os seus primeiros documentários, o diretor já caminhava para uma superação do modelo neorrealista. De acordo com ele Antonioni não foi o único diretor a abandonar o neorrealismo como forma de filmagem na Itália. Nesse sentido, Cuccu assinala que, apesar do sucesso comercial dos filmes neorrealistas, esse modelo de filmagem, desde a metade da década de 1950, passou por drásticas transformações: “de seu caráter de retrato de um momento excepcional, coletivo, da vida nacional”, que foi o pós-guerra, para uma fórmula artística que pudesse representar “a nova fase de desenvolvimento da sociedade e da cultura italiana”, agora, com outros problemas sociais e culturais, diferentes daqueles dos primeiros filmes neorrealistas (CUCCU, 2017, p. 142).

Todavia, para Cuccu, no cinema de Antonioni, apenas depois de *Crimes da Alma* houve o nascimento de uma nova escolha temática, “à qual está estreitamente vinculada a inversão tradicional hierarquia entre personagens masculinos e femininos” (CUCCU, 2017, p. 142). Para comprovar o nascimento de uma nova fase do cinema de Antonioni, esse crítico cita uma

entrevista concedida por ele em *Settimento Giorno*²² (1960), em que o diretor diz: “através da psicologia e da sensibilidade feminina”, em seus filmes mais recentes, “os problemas são filtrados de modo mais direto, mais drástico e, assim, surgem de modo mais evidente” (CUCCU, 2017, p. 142).

Cuccu cita frequentemente os ensaios e as entrevistas de Antonioni, demonstrando certo domínio do material publicado e assinado por ele. Sendo assim, ao argumentar contra a incomunicabilidade como tema central do seu cinema, esse crítico se apoia sobretudo nos escritos do diretor e de outros críticos da época sobre a sua obra. No entanto, Cuccu não negligencia os motivos que levaram uma parte da crítica a pensar o cinema em termos de incomunicabilidade. Não obstante, ele os acha insuficientes para dar conta das qualidades do cinema desse diretor.

Para Cuccu, a preferência de Antonioni por temas de obsessão erótico-amorosa e pelo dinheiro levou a crítica de cinema italiana a dois equívocos fundamentais: (a) o “ideológico do autor”²³; (b) e a definição estrutural de seu cinema. O primeiro equívoco diz respeito à leitura das informações nos filmes de Antonioni apenas em seus sentidos ideológicos. Segundo ele, normalmente, tal interpretação, motivada por desejos passionais e interesses políticos, nasce de maneira exterior ao filme por um complexo ideológico originado no pensamento marxista, em que situações de alienação e incomunicabilidade, devido às condições históricas do período, brotam a todo o momento e em todos os cantos no cinema de Antonioni. O segundo equívoco diz respeito à aplicação de um mesmo esquema de análise para todo o cinema moderno, o que culmina em sua leitura sempre como um fenômeno homogêneo.

De acordo com Cuccu, no meio crítico, a definição ideológica do autor se tornou maior quando as análises relacionadas à situação dos indivíduos burgueses no cinema de Antonioni se orientaram na direção de temas como a incomunicabilidade e a alienação burguesa. Segundo o crítico, essa aderência ao tema incomunicabilidade, pelo viés ideológico, nasceu em um momento em que o cinema de Antonioni passava por uma profunda evolução estética e autoral. Para Cuccu, a partir de “Crimes da Alma”, Antonioni passara a utilizar cada vez mais de estruturas longas, vazias de conteúdo, e dramas patéticos. Essas escolhas estéticas levaram uma parcela dos críticos a supor que Antonioni desejasse “representar no nível da forma ou de estilo aquilo que os personagens representam no nível existencial” (CUCCU, 2017, p. 142).

²² Não conseguimos encontrar a entrevista original a fim de verificar se houve modificação e em qual sentido a fala fora aplicada.

²³ Em nenhum momento, nesse texto de Cuccu, a palavra “ideologia do autor” é empregada no sentido de uma ramificação do pensamento do autor, ou seja, um conjunto de signos que ajuda a compreender a obra do diretor, mas como um sistema partidário de ler e interpretar o mundo, povoado por fatores exteriores.

Segundo Cuccu, boa parte da crítica italiana interpretou a obra de Antonioni como uma maneira “lúcida, fria, desesperada” de retratar a solidão e o desespero do homem, e como consequência da desaprovação, por parte do diretor, aos avanços tecnológicos e à sociedade capitalista (CUCCU, 2017, p. 143). Essa visão negativa sobre a modernidade citada por Cuccu está presente em todo o ensaio de Viazzi, de 1956. No entanto, como visto anteriormente, no texto deste crítico a solidão do homem contemporâneo não está apenas fundamentada em aspectos ideológicos, nas condições social e histórica, como assinala Cuccu, mas também no desencantamento com relação ao mundo e em uma perspectiva romântica sobre a vida - aos moldes do próprio romantismo literário, no qual o homem se vê fadado ao fracasso e à solidão (VIAZZI, 2017).

Imagem 5: Piero na Bolsa de Valores, em “O Eclipse”



Fonte: ANTONIONI, 1963

Nesse sentido, conforme Cuccu, a adoção de uma abordagem ideológica, por parte dos críticos italianos, ofusca a visão sobre o “real” sentido dos filmes de Antonioni. Sendo assim, para ele, a leitura da incomunicabilidade como tema central do seu cinema é inapropriada em relação à “real abordagem” do autor e à “estrutura profunda” de seu estilo (CUCCU, 2017, p. 143). Dessa forma, segundo Cuccu, a compreensão de um cinema de incomunicabilidade, no meio crítico italiano, se dá devido a uma leitura inadequada da estrutura fílmica e do estilo desse diretor. Se por um lado Cuccu é severo ao julgar os críticos de cinema italianos, por outro, o artigo está cheio de elogios ao pioneirismo da crítica francesa, principalmente por esta construir um campo de análise rico e de qualidade para compreender o cinema moderno.

O crítico não nega que uma leitura marxista ou política do cinema de Antonioni possa ser feita. No entanto, ele aconselha que ela seja feita tendo em vistas algumas ressalvas, como a estética única do diretor, para não se perder o sentido do filme. Para fundamentar seu pensamento, Cuccu transcreve um trecho de uma resenha do crítico de cinema italiano Carlo Di Carlo, para a revista *Bianco e Nero*:

Antonioni, melhor que os outros, nunca ignorou, como desejaram, o postulado marxiano segundo o qual o ser humano não é uma abstração imanente ao indivíduo único, mas em sua realidade é o conjunto das relações sociais...; ele nunca retratou o homem na acepção individualista de *homo agens*, de indivíduo isolado como um mônada leibziano, mas sempre dentro de um contexto histórico-social bem preciso, como produto da vida social... Pesquisar justamente as transformações ocorridas nos indivíduos – para Antonioni, nos indivíduos de uma classe, a burguesa – cujos comportamentos, cujas atividades foram socialmente condicionadas, cujas posições são *produtos sociais*. Revelar isto através das psicologias e dos sentimentos parece ter sido mais útil, mais analiticamente especulativo para o ponto ao qual Antonioni chegou hoje em relação à condição do homem contemporâneo. Desse modo, Antonioni foi e é, em sua abordagem frente à realidade, *radical*, no sentido que Marx definiu o termo: ser radical é colher as coisas em suas raízes, mas para o homem, a raiz é o próprio homem (CARLO, 1964, p. 11-12 apud CUCCU, 2017, p. 143).

De acordo com Cuccu, no cinema de Antonioni, assim como no pensamento marxista, o lugar social “não é uma abstração imanente ao indivíduo único”, um conjunto de preceitos que os indivíduos adotam involuntariamente ao se inserir em suas realidades sociais, mas está no conjunto de regras de suas relações e interações com o mundo físico. Sendo assim, Cuccu escreve que, no cinema de Antonioni e, do mesmo modo, para o autor,²⁴ os comportamentos, atividades e posições sociais dos indivíduos no campo social são historicamente condicionados. Desse modo, as atitudes vagas dos personagens de Antonioni e o raso nível de intimidade entre eles não são elementos incorporados por uma predestinação do indivíduo para com o mundo, como se a realidade social estivesse pronta, dada ou acabada, mas nascem de uma mesma realidade social e histórica que leva os homens a agir assim e não de outra maneira.

Em contrapartida, apesar de insinuações sobre a relação entre a estética de Antonioni e a política serem comuns no meio crítico – Carlo, Godard, Viazzi e Cuccu –, entre as décadas de 1960 e 1980, na documentação publicada pelo catálogo, Antonioni raramente comenta algo sobre política por iniciativa própria, principalmente no que se refere a um posicionamento ou

²⁴ O artigo de Cuccu, de 1976, não faz distinção entre sujeito Antonioni, portador de um pensamento próprio, e seu cinema, um produtor discursivo à parte. No artigo, as duas coisas são as mesmas e estão interligadas. Dessa forma, o que está em tela é o equivalente ao que Antonioni pensa e o que Antonioni pensa está em tela.

visão marxista de mundo em seus filmes. Na maioria das vezes, ele é induzido a tratar de tal tema pela insistência da plateia ou do entrevistador, e não por ter achado conveniente discuti-lo - como acontece na entrevista de 1964, *A Noite, o Eclipse e A Aurora*, em que Godard pede a Antonioni para se posicionar sobre o tempo presente; ou no ensaio *Seis filmes*, no qual o diretor discorre sobre o termo alienação apenas para advertir que seu cinema também implica outras significações para além daquelas que alguns críticos atribuem à sua obra, e não a fim de explanar conceitos e tomar posicionamentos políticos (ANTONIONI, 2017).

Embora assumam determinadas influências marxistas na obra de Antonioni, após citar um trecho da resenha de Carlo, Cuccu, em resposta aos críticos que atribuem sem discriminação uma estética marxista aos filmes desse diretor, afirma:

Por outro lado, este julgamento é só, parcialmente exato: porque, se é sem dúvida verdade que focar o próprio olhar sobre as situações individuais não significa automaticamente ceder a uma escolha de tipo irracional-metafísico; se é também verdade que, em tal modo, é possível revelar as manifestações do modo de produção capitalista em uma das suas projeções no nível da superestrutura, aquele da consciência e do comportamento individual; se é verdade que Antonioni assume como sua própria matéria alguma situações que são *objetivamente* manifestações de uma formação social que é o produto de relações de produção capitalista; se é verdade que, mesmo do ponto de vista da análise marxista, considera-se mais útil, porque mais objetivo e, portanto, científico, procedimento deste tipo com relação a toda forma de filme explicitamente ideológico “em tese”, fruto de um humanitarismo acadêmico, populista e, frequentemente, implicitamente reacionário; se isto tudo é verdade, não parece, no entanto, verdade que a análise que Antonioni realiza da burguesia seja uma análise de tipo marxista (CUCCU, p. 144, 2017).

Em seguida, Cuccu escreve que “Antonioni é um artista da alta burguesia, que leu Marx, que conhece as categorias de definição dos fenômenos sociais (...), mas não quer ultrapassar a superfície para captar as relações reais que lhe determinaram” (CUCCU, p. 144, 2017). Sendo assim, para ele, era inevitável que uma crítica marxista viesse a transparecer inconscientemente em sua obra.

Em linhas gerais, a crítica que Cuccu faz de uma “ideologia do autor”, na leitura do cinema de Antonioni, se dá especialmente em relação ao comodismo e ao reducionismo aplicados pelos críticos de cinema para atender aos aspectos ideológicos, construídos de maneira exterior à produção e ao sentido fílmico, ao invés dos aspectos estruturais e autorais. Nesse ensaio, ele defende que pensar o filme apenas por meio de ideologias é se distanciar do que o filme realmente é, ou seja, prejudicar a sua essência para atender a gostos pessoais e a jogos políticos.

No entanto, ao recorrer ao diretor inúmeras vezes para significar a obra, Cuccu age de maneira similar aos seus colegas de profissão, ignorando o que o filme é, e o lê sob uma “ideologia do autor” - não aquela caracterizada por ele, no início da redação de seu texto, mas a de uma “política dos autores” ao molde francês. Sendo assim, apesar de se posicionar de maneira mais neutra em relação ao sentido evocado por determinada obra, a análise de Cuccu é fundamentada não apenas em sua relação direta como espectador do filme, mas também em relação ao que o diretor planejou. Daí a importância de se recorrer aos escritos do diretor para compreender todas as dimensões e sentidos da obra.

No segundo momento de seu ensaio, Cuccu destrincha uma segunda pressuposição usada pela crítica para analisar a obra de Antonioni, assinalada ainda nas primeiras páginas de seu artigo: a de uma definição estrutural para o seu cinema. Para ele, “as mesmas razões que nos fazem excluir que o foco sobre as situações individuais não corresponda a uma ideologia metafísica”, são as que “nos induzem e nos permitem dissipar o segundo equívoco”, para o qual a ideologia do autor já acenava, “que a expressão ‘cinema de sentimentos’ seja assimilável ou implique uma forma de dramaturgia *intimista*”, que alguns críticos equivocadamente assinalaram na obra de Antonioni (CUCCU, 2017, p. 144).

Segundo Cuccu, boa parte dos críticos de cinema interpreta os filmes de Antonioni por meio de esquemas puramente formais e de categorias herdadas da literatura norte-americana e do cinema contemporâneo. Sendo assim, as relações amorosas nos filmes de Antonioni eram interpretadas de modo a sempre indicar a existência de um triângulo amoroso, composto por uma mulher, um marido e uma amante, em detrimento da individualidade de cada filme. Em outras palavras, os filmes eram resumidos aos aspectos formais, enquanto o estilo e a estrutura da obra eram negligenciados, quando não esquecidos por esses críticos. De acordo com Cuccu, esse modelo de interpretação sobre o cinema de Antonioni, apenas considerando aspectos formais, ficou conhecido como interpretação “*intimista*”. Para esse crítico, esse tipo de análise sobre a obra do diretor, baseada apenas em aspectos formais e estruturais é insuficiente para dar conta da realidade fílmica e dos fatores interiores e privados do seu cinema.

Para argumentar contra o intimismo em Antonioni, Cuccu recorre a uma frase desse diretor, proferida na revista *Cinema*, em 1939: “existe uma lei psicológica que diz que, para cada impulso da alma, corresponde um motivo externo; descobrir estes motivos é a tarefa primeira dos autores cinematográficos” (ANTONIONI, p. 205 apud. CUCCU, 2017, p. 144). Para Cuccu, tal afirmação, assinalada anos antes do lançamento de seu primeiro curta, se evidencia ainda mais em *Crimes da Alma*. Segundo ele, esse princípio de um sintoma

psicológico, descrito na redação de 1939, é o mesmo de seus filmes mais recentes, “nos quais os ‘sentimentos’ são retratos e relevados em suas projeções externas e em suas relações com o real. Eles surgem sob as vestes de ‘comportamentos’, verbais, gestuais e cinéticos, e das relações com os outros e com os objetos” (CUCCU, 2017, p. 144).

No entanto, em 1939, Antonioni ainda trabalhava como redator para a revista *Cinema*. Provavelmente, o texto citado era mais uma das dezenas de artigos assinados por ele para o periódico, sem muita relevância pessoal e social naquele momento. Nessa época, sua experiência na área de cinema ainda era escassa. Excetuando a gravação mal sucedida de um documentário em um dos manicômios da região de Ferrera, quando mais jovem, Antonioni não deixou nenhum outro registro sobre sua experiência na área do cinema anterior a esse período.

Nesse sentido, ao deduzir que o filme estivesse inscrito na mente do diretor mesmo antes de vir a ganhar forma, Cuccu dialoga mais uma vez com uma “teoria do autor” ou de uma “política dos autores” no cinema. Para muitos críticos partidários dessa política, o filme e o estilo de um diretor estão contidos em sua história de vida e prontos para, a qualquer momento, ganhar forma e conteúdo (BERNARDET; REIS, 2018). Segundo essa perspectiva, a pessoa que Antonioni era em 1939 estaria contida uma década depois em “Crimes da Alma”, seu primeiro longa, de 1950, e nos seus futuros filmes. Sendo assim, para Cuccu

ainda não totalmente dono e consciente de seu próprio estilo e talvez condicionado, em parte, pelas existências dos produtores que havia certamente demandado do diretor iniciante “uma história”. Antonioni, que não era narrador no sentido “criador de enredos”, havia sentido a necessidade de apoiar sua própria pesquisa cinematográfica sobre um esquema preciso, com fio condutor e ponto de referência seguros (CUCCU, 2017, p. 145).

Desta maneira, segundo Cuccu, o esquema dramático adotado por Antonioni desde seus primeiros filmes não corresponde a um sentido dramático, “voltado a evidenciar as características dos personagens e das situações dramáticas nodais”, isto é, a esquemas fechados de narrativa, típicos da literatura tradicional (CUCCU, 2017, p. 145). Para o crítico, o cinema de Antonioni se apresenta de maneira desequilibrada e os seus personagens não são plenamente desenvolvidos, a ponto de não se chegar à conclusão exata sobre os seus sentimentos e anseios, como numa narrativa clássica.

O cinema de Antonioni, conforme Cuccu, se distinguia de boa parte das produções de seu período por

buscar criar uma estrutura equilibrada e compacta, dentro da qual os caracteres individuais emergem dramaticamente através do desenrolar compacto das situações, a câmera se propõe a seguir os personagens nas nuances de comportamento que não tem nenhuma relação significativa com a plena atuação do esquema dramático e a enquadrar um material que, do ponto de visto do próprio esquema dramático, seria considerado disperso e gratuito. Todo o filme é um fluir de imagens, minuciosamente e implacavelmente examinadas pelo olho da câmera, no qual as situações dramáticas se dispersam e afogam, e o comportamento dos personagens não é selecionado, modelizado, poderíamos dizer em função dramaturgia, mas registrado e observado nos gestos mais cotidianos e, aparentemente, insignificantes (CUCCU, 2017, p. 146).

De acordo com Cuccu (2017), os filmes de Antonioni, desde o início, exploram com frequência as formas de visões, de ver e perceber os objetos, as coisas e o espaço. Para o crítico, a exploração do espaço pela câmera e a demora dos cortes são táticas encontradas pelo diretor para fazer emergir um olhar mais límpido ou particular das diversas realidades, que coexistem num mesmo tempo e espaço, como o sentimental. Sendo assim, segundo Cuccu, o método de filmagem de Antonioni é o oposto ao de um cinema clássico, por não adotar uma narrativa linear e coesa, e de um sistema triangular tradicional, por não colocar as questões amorosas como prioridade do enredo.

Para Cuccu, o conceito “**visão estranha**” é o que mais se adéqua à realidade fílmica de Antonioni.²⁵ Para ele, tal conceito deve explicar, apropriadamente, pelo menos três níveis da estrutura cinematográfica de Antonioni: primeiro, “a ausência de uma seleção no sentido dramático do material e a recusa em usar a câmera e suas articulações em função de evidência espetacular das estruturas de um drama”; segunda, “a não identificação das estruturas cinematográficas com o material apresentado na tradição cinematográfica”; e, por último, a relação entre material e forma de análise, na qual se evidenciam as características psicológicas de seus personagens, como frieza, moralismo distante e intelectualismo (CUCCU, 2017, p. 146).

Cuccu escreve que as características psicológicas dos personagens de Antonioni não nascem de maneira aleatória e nem são alheias à própria personalidade do diretor. Pelo contrário, elas são características psicológicas do próprio Antonioni que, para emergir, dependem de um método de representação autoral e significativo. De acordo com o crítico, no cinema de Antonioni, as características psicológicas, forma e material da obra, não induzem à identificação, nem à participação colaborativa de espectador e personagem, e muito menos à comoção do espectador frente às diversas situações vividas pelos personagens, características

²⁵ Segundo Cuccu, o conceito “visão estranha” foi usado, anteriormente, por autores como Giovan Battista Carvallaro e Fernando Di Giammatteo para tratar do cinema de Antonioni (CUCCU, 2017, p. 146).

de um cinema tradicional. Desse modo, segundo ele, interpretar o cinema de Antonioni pelos conceitos de um cinema tradicional ou de um triângulo amoroso, como alguns críticos se propuseram, é trair a realidade da expressão do mundo de Antonioni como autor. Portanto, se para Cuccu a representação fílmica depende do autor para ganhar forma e sentido, exercitar uma visão que vá além daquela que ele tenha planejado para a sua obra, pode enfim corromper a interpretação e o sentido do filme.

No mesmo texto, Cuccu afirma que o cinema de Antonioni priorizou muito mais o olhar do que a ação. Nele, o olhar investiga a matéria, suas formas e seu sentido, e absorve deles as suas consequências. Sendo assim, seu cinema articula uma série de precisas escolhas construtivas, “seja no nível do ‘material plástico’, seja no das técnicas de filmagem, que constituem, de forma articulada e dinâmica as marcas distintivas do estilo de Antonioni” (CUCCU, 2017, p. 147).

Para Cuccu, no cinema de Antonioni, o material “dramático” é responsável por organizar o seu cinema e não o contrário, como nas narrativas convencionais, em que o cinema determina a organização do material dramático. Sendo assim, em seu cinema, o que guia os deslocamentos e as escolhas dos enquadramentos é uma lógica interna, autônoma, e não uma lógica definida pela situação dramática. Dessa forma, em Antonioni, o realismo

não é, em suma, em função da situação dramática, de sua evidenciação figura ou de sua credibilidade realística, mas é também isso, junto ao comportamento dos personagens, um dos termos sobre os quais repousa o olhar do diretor, interrogando-o para extrair um sentido. É sim, por outro lado, em relação com os personagens, mas não no sentido que representam as emoções e os estados de ânimo, como frequentemente se diz, mas porque pelo seu próprio existir e entrar no campo de experiência dos personagens os condiciona e constitui um dos termos do seu modo de ser em relação com o mundo que o autor escolheu como matéria do próprio olhar (CUCCU, 2017, 148).

Segundo Cucco, devido à ausência de fatos dramáticos ao longo da narrativa, a câmera, responsável por captar as ações e os gestos dos personagens, gera situações semelhantes às de “passeio” ou de “errância”. Consequentemente, seus personagens se tornam caminhantes e observadores de seu próprio drama. Para o crítico, o passeio não é apenas uma mania curiosa de Antonioni como diretor de cinema ou de filmagem, mas ponto crucial para a estruturação do seu cinema. Sendo assim, para uma análise do cinema de Antonioni, Cuccu sugere a adoção do termo “desnarrativa”, oriundo da teoria literária e já utilizado por outros críticos franceses, para a análise dos filmes do diretor.

A desnarrativa, como o próprio nome diz, se opõe ao sistema narrativo tradicional e cria a todo o momento situações de quebra de uma construção narrativa. Em outras palavras, no sistema tradicional, a história gira em torno de situações que induzem os personagens a tomar decisões e iniciativas; o drama é contado de maneira linear, com início, meio e fim; e no final há um desfecho, um resultado para as ações dos personagens. Já em Antonioni, para Cuccu, as ações e decisões dos personagens não resolvem as situações, elas continuam ali, enquanto novos dramas e acontecimentos aparecem. Nesse sentido, por meio da observação dos gestos e do espaço, a câmera absorve o tempo e os acontecimentos não resolvidos, que ainda estão ali e que compõem o quadro sentimental e psicológico dos personagens. Dessa forma, no cinema de Antonioni, a história do filme é apenas o recorte temporal de uma banalidade qualquer, e as ações dos personagens são irrelevantes para as situações e circunstâncias do drama – como a procura pela desaparecida, em *A Aventura*, e a tentativa de reconciliação do casal de protagonistas, em *A Noite*.

Embora Deleuze (2018b) não utilize o termo “desnarrativa” para se referir ao cinema de Antonioni, o termo “narrativa”, usado por Cuccu (2017), possui um sentido semelhante ao sistema narrativo de um cinema clássico, ao molde do pensamento deleuziano. Como veremos com maior profundidade no próximo capítulo, para esse filósofo, no cinema clássico, uma ação gera uma situação e uma situação gera outra ação. Estas constituem entre si polos de ação e reação que obedecem a um tempo passageiro e linear. Desse modo, a ausência de uma ação é o que quebra o esquema narrativo clássico e produz a imagem-tempo (DELEUZE, 2018b). Sendo assim, por mais que abordem termos e conceitos diferentes, as interpretações de Deleuze (2018b) e Cuccu (2017) sobre o estilo de Antonioni são similares, até mesmo em relação a alguns conceitos, o que se evidencia nas ideias de um cinema de “sentimentos” e de “errância”. A respeito da errância, Cuccu escreve:

não é somente, um modo de sugerir, concretamente, fisicamente, a instabilidade sentimental, ética, ideológica dos personagens, mas inclusive uma técnica para apresentar, de forma direta e “verossímil” aquela sucessão de blocos não selecionados de existência e de formas de comportamento sobre as quais Antonioni exercita sua análise, aponta seu olhar atento e extremamente perceptivo. Mas o tema do “passeio” é também funcional a constituição do caráter espacial do filme, da “fluidez” do espaço de Antonioni e do especial *peso* que assume, frente aos personagens, a paisagem, tanto a estrutura urbana quanto a planície cinza e nebulosa do campo lombardo (CUCCU, 2017, p. 147).

Os termos “passeio” e “errância”, empregados por Cuccu (2017) no exercício de análise do cinema e estilo de Antonioni, voltam a aparecer em *A imagem-tempo*, de 1985. No entanto, em Deleuze (2018b), as situações de passeio e errância levam a outros resultados, diferentes daqueles assinalados por Cuccu. Sendo assim, para Deleuze, no cinema de Antonioni, os personagens, por causa da não resolução e prolongamento de situações-problemas, que não mais resultam em ação, são impedidos de agir e se tornam observadores e videntes de seu próprio drama. Já para Cuccu, as articulações espaciais e temporais, nos filmes de Antonioni,

não são apresentadas como formas concretas da representação espetacular de personagens e eventos, mas como articulações de uma função construtiva externa, “alheia” à ação, e como cadências de um processo de conhecimento em sentido estético que age sobre a situação e a interroga em busca de um significado (CUCCU, 2017, p. 150).

Cuccu, assim como Glauco Viazzi, para argumentar contra um estruturalismo formal em Antonioni, detalha passo a passo o método de filmagem de Antonioni:

O uso da técnica da tomada contínua, do plano-sequência e do *jeu em profondeur*, da conservação do foco relativamente nítido a todos os níveis, que permite aos personagens se movimentarem livremente no espaço sem mudar a determinação espacial e a relação com o fundo, obtém uma série de resultados fundamentais para a atuação da forma de cinema procurada por Antonioni. O próprio diretor insistiu, antes de tudo, nos longos planos sinuosos e envolventes com os quais a câmera acompanha os personagens e que constituem a forma concreta de representação minuciosa e pontual do caráter dos personagens através do comportamento. É muito importante ressaltar que este é registrado em todas as suas mínimas articulações gestuais e cinéticas e na sua concretude do espaço e da duração real. A técnica da câmera móvel, com a câmera montada sobre um pequeno suporte que percorre o espaço em todas as direções é, em suma, o meio primário de construção dos personagens como sucessão de blocos de comportamentos registrados na continuidade. Por outro lado, a mobilidade constante da câmera, seu movimento de aproximação e distanciamento dos personagens e a colaboração destes em variáveis relações espaciais entre eles e o fundo tornam a câmera, com sua “presença” evidentemente e perceptível, uma protagonista ativa da situação na tela (...). A câmera móvel, no termos utilizados por Antonioni, é, portanto, o procedimento técnico capaz de evidenciar a presença de um olhar que não estabelece apenas relações (mesmo espaciais) entre os personagens e entre os personagens e o mundo ao redor (CUCCU, 2017, p. 150-151).

Sendo assim, nem Cuccu e nem Viazzi pecam por falta de conhecimento dos métodos de análise ou da teoria do cinema. A diferença entre eles está no procedimento de análise da imagem cinematográfica. Cuccu parte de uma análise de ordem autoral, em que o diretor como

autor no cinema possui papel fundamental, e Viazzi de ordem política e sem a figura do autor, enquanto entidade subjetiva.

Nesse artigo de 1976, Cuccu (2017) escreve que a caracterização do cinema de Antonioni meramente por aspectos formais e históricos, usada principalmente por críticos italianos, revelou-se insuficiente para definir o estilo desse diretor. Segundo ele, esse reducionismo do estilo individual de Antonioni a modelos formais mais gerais, incentivado pela crítica de cinema em prol de uma polêmica estética e político-cultural, põe a interpretação do cinema desse diretor num nível superficial e raso, limitando-a apenas a elementos estilísticos.

Nesse sentido, para o crítico, as análises de cunho estruturalista, vinculadas principalmente aos críticos italianos, têm se mostrado insuficientes para definir de maneira completa a estrutura do cinema de Antonioni, seu caráter original e sua diferença com relação a outras formas consolidadas no meio cinematográfico. Segundo Cuccu, esse equívoco interpretativo da crítica de cinema se originou do uso equivocado de um modelo de referência, inspirado principalmente na definição de cinema moderno elaborada por André Bazin em seu estudo sobre a evolução da decupagem. De acordo com Cuccu, essa primeira definição de cinema moderno se baseou principalmente no uso da *tournage en continuité* (“tomada em contínuo”). Para ele, tal posicionamento unificou numa mesma categoria formas distintas de fazer cinema: autores totalmente opostos e modelos formais originais foram generalizados em um único modelo de cinema moderno, baseado apenas na utilização da *tournage en continuité*.

Na década de 1950, André Bazin (2018) publicou dezenas de artigos sobre o cinema neorrealista. Neles, o termo *tournage en continuité*, que na tradução brasileira também pode significar plano-sequência ou tomada contínua, foi utilizado principalmente para categorizar o realismo francês e a predileção do crítico por diretores que fazem uso desse procedimento estético, como um recurso realista e de grande repercussão no meio cinematográfico. Em 1949, Bazin escreve: “entendemos *grosso modo* que [o realismo] quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, compatível com as exigências lógicas da narrativa cinematográfica e com os limites atuais da técnica” (BAZIN, 2018, p. 317). Dessa forma, para Bazin, o cinema “opõe-se claramente à poesia, à pintura, ao teatro e se aproxima cada vez mais do romance” (BAZIN, 2018, p. 317). De acordo com esse crítico francês, para a época, a utilização da tomada contínua, algo praticamente esquecido no cinema pelos diretores europeus, marcou profundamente a história dessa arte ao propor trazer um novo tipo de realismo à imagem cinematográfica. Sendo assim, para Bazin, o uso da tomada contínua no cinema moderno foi

uma grande revolução, mais importante até mesmo do que a evolução do som, que o diferenciaria, por fim, das outras artes.

No entanto, na obra de Bazin (2018), a utilização da análise pela tomada contínua não se deu da mesma maneira para referenciar e para analisar todos os tipos de cinema e diretor que nasceram após a década de 1940 na Europa. Por exemplo, segundo esse crítico, no cinema neorrealista, o plano contínuo foi utilizado de forma a transparecer diversas realidades subjetivas convivendo dentro de uma mesma realidade, o da imagem cinematográfica. Já em seus últimos ensaios, ele defende que, entre as principais características do cinema moderno estão o seu rompimento com a narrativa clássica de um cinema ação, oriundo da narrativa literária clássica, e um revisionismo geral sobre as possibilidades do uso da imagem cinematográfica para produzir sentimentos e formas cada vez mais subjetivas e complexas de experiências com o objeto cinematográfico. Nesse sentido, ele também escreve que os italianos foram os que melhor adaptaram o espírito do cinema moderno, uma vez que teriam feito jus a um sistema dramático não mais baseado na narrativa, e sim no estilo do autor.

Frequentemente, Quando Bazin (2018) emprega a palavra “espírito” em seus ensaios sobre cinema, ele não se refere propriamente à estrutura da obra e nem às suas formas, mas a um sentimento perceptível pelo estilo da obra:

Na decupagem cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao da narrativa romanesca clássica), o fato é atacado pelo material, dividido, analisado, reconstituído: sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas parece ainda ausente que multiplicará seu paralelepípedo. Os fatos, em Rossellini, ganham sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de atenção, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quiser, a moral da história. Uma moral à qual a mente não pode precisamente escapar, pois ela vem da própria. A pureza de linha dessa narrativa não deve nada aos procedimentos de composição clássica para uma narração desse gênero (BAZIN, 2018, p. 328).

Portanto, ao contrário de o que aponta Cuccu (2017), as particularidades de cada diretor moderno não parecem estar ausentes das análises de Bazin (2018). Pelo contrário, ele acredita que o significado está ali, na contemplação da imagem, e tampouco deduz a existência de um único modelo de interpretação para o cinema moderno²⁶ – apesar de sempre ir se adequando e expandindo o conceito de neorrealismo italiano para tratar dos filmes produzidos na Itália.

²⁶ André Bazin morreu em 1958, muito antes de os filmes da trilogia da incomunicabilidade viessem a ser lançados, o que impossibilita afirmar qual seria seu posicionamento a respeito dos novos filmes de Antonioni.

No mesmo artigo, Cuccu (2017) escreve que o cinema de Antonioni deve ser pensado por meio da valorização gestual e cinética do comportamento, das relações espaciais e das escolhas de distância e direção. Segundo o crítico, essas características repercutem no fluxo comportamental dos personagens, na experiência cinematográfica e no modo que o diretor usa a imagem. No entanto, para ele, qualquer definição que explique todas as contradições, suas origens e causas, se torna insuficiente devido à pluralidade e à forma orgânica do cinema de Antonioni. Sendo assim, para Cuccu, a crítica, em vez de se ater a conceitos generalizantes, deve se atentar aos aspectos individuais de cada filme e às questões de autoria.

Em suma, Cuccu não critica a nomeação e intitulação de “cinema moderno”. Pelo contrário, ele é contra o reducionismo aplicado por alguns críticos à análise do estilo de Antonioni, que privilegia muito mais os aspectos técnicos do que o cinema em si. Nas considerações finais, Cuccu escreve

Em conclusão, uma análise baseada na oposição entre *cinema de montagem* e *cinema de não-montagem*, seja ela formulada nos termos “estéticos” pela cultura italiana, seja em termos “histórico-fenomenológicos” pela cultura francesa, apresenta-se como insuficiente do ponto de vista da teoria que a respalda e pelo modelo de referência demasiado generalizantes. Neste caso, a análise limita-se a identificar aspectos fragmentários, heterogêneos e genéricos, permanecendo incapaz de explicar realmente um modo de fazer cinema original em suas características e em seu desenvolvimento, uma maneira de filmar que requer uma forma peculiar de fruição por parte do espectador, justamente graças à sua originalidade estrutural. Assim, torna-se mais difícil compreender os desdobramentos de “conteúdo (humanos e políticos-culturais), e, portanto, *ler*, isto é, interpretar de modo errado. Ou, se a palavra “interpretar” não agradar por ser ultrapassada, diremos que o risco é não colocar esta forma de cinema no lugar da cultura contemporânea que lhe pertence (CUCCU, 2017, p. 157).

Por fim, para Cuccu (2017), a interpretação do cinema de Antonioni, seja por meio de modelos formais e estruturais, seja pela análise de sua obra segundo pontos de vista ideológicos, teriam induzido o meio crítico italiano a um engano sobre o conteúdo, o tema e a forma dos filmes desse diretor, o que resultou na assimilação de um estilo de incomunicabilidade para o seu cinema.

5 O CINEMA DE ANTONIONI PARA DELEUZE

Gilles Deleuze publicou *Cinema 2: A imagem-tempo* (2018b), em 1985, quase vinte anos após o lançamento de *O Eclipse*. No primeiro livro da série, *A imagem-movimento* (2018a), o nome de Antonioni é referenciado sobretudo para distinguir os princípios do cinema clássico dos princípios do cinema moderno. No entanto, é apenas no segundo livro que o autor, ao aprofundar o conceito de imagem-tempo e cinema moderno, detalha com mais precisão o estilo e o cinema desse diretor.

5.1 A FILOSOFIA DE DELEUZE E A DISCIPLINARIZAÇÃO DE SEUS ESCRITOS

Segundo Jorge Vasconcellos (2005), o grande tema da filosofia de Gilles Deleuze é o pensamento. Para esse autor, o exercício do pensamento e a possibilidade de novas formas de expressão de pensar marcam toda a sua obra. De acordo com o autor, a filosofia de Deleuze “é um permanente diálogo e uma conjugação entre o filosófico e o não-filosófico, e a não-filosofia desempenha um papel preponderante em seu pensamento, não apenas com relação ao estilo de sua escrita, mas fundamentalmente de modo problemático” (VASCONCELLOS, 2005, p. 1218). Desse modo, para o estudioso, a não-filosofia teria sido utilizada, na obra de Deleuze, como linha de fuga em face das armadilhas impostas pelas representações clássicas.

A publicação de obras direcionadas ao campo disciplinar da filosofia, como *Nietzsche e a filosofia* (1987), *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*; a abertura de congressos e eventos que levam o seu nome, como o *I Encontro Deleuze e Guattari: desejo e política* (2019), pela USP; e a publicação de trabalhos cujos objetivos são revisar e aplicar os seus conceitos, ocasionam involuntariamente na disciplinarização dos escritos e dos pensamentos de Deleuze, de modo que dezenas de pesquisadores, baseados na ideia de um autor, revisam suas ideias e conceitos a fim de produzir conhecimentos novos e encontrar aplicabilidade para os seus dizeres. Segundo Foucault (1996), a revisão de conceitos e ideias e o uso dos termos e conceitos de um mesmo autor para elaboração de novos conhecimentos são fundamentos da disciplina. O próprio artigo de Vasconcellos, *A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia* (2005), que sugere uma superação de uma filosofia tradicional por meio dos escritos de Deleuze, acaba por fazer uma revisão dos conceitos de Deleuze pela ideia de autor ou função-autor, em que se procura estabelecer uma linha de pensamento, na qual se defina, pelo estudo das obras deste filósofo, a “ideia de intercessores” e “não filosofia”, e do ponto de vista da

disciplinaridade, ao sugerir o modo como esses conceitos podem ser aplicados no campo da filosofia.

Em *A ordem do discurso*, Foucault escreve que “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” e fornece uma ampla gama de conceitos, métodos e formalidades para serem utilizadas em um dado campo científico ou do saber” (FOUCAULT, 1996, p. 36). Nesse sentido, apesar da negação da disciplina e da filosofia na obra de Deleuze (VASCONCELLOS, 2005), com base em Foucault, acreditamos que o uso e os dizeres, pela academia, quando não empregados de modo a criar conceitos e pensamentos, assim como sugere esse filósofo, podem levar e levam a um processo de disciplinarização de suas ideias e de seus dizeres, no qual o autor se torna a base para a compreensão de uma ideia e para aplicá-la.

Desse modo, consideramos necessário diferenciar o “fazer filosofia deleuziana” (VASCONCELLOS, 2005), termo utilizado por Vasconcellos para designar o uso criativo da filosofia de Deleuze, que visa a criação de novos conceitos e o uso de mecanismos não filosóficos – os intercessores – para a elaboração e fomentação do pensamento; e o uso convencional de seus escritos, em que o autor e seus conceitos são pensados de modo disciplinar. Nesse sentido, a análise do livro *A imagem-tempo* (2018b), a ser feita a seguir, deve visar uma leitura a partir dos campos disciplinar e do saber, do que essa obra pode oferecer à disciplina, e não uma superação dos conceitos presentes ali ou a criação de novos modos de pensamento a partir do que se escreveu.

Na introdução de *A imagem-movimento* (2018a), Deleuze escreve que seus dois livros têm por objetivo fazer uma taxionomia do cinema e mostrar como ele pode servir à filosofia para pensar e criar conceitos. Sendo assim, apesar da negação a uma escrita filosófica e da aderência de pressupostos não filosóficos para o desenvolvimento do seu pensamento, os meios utilizados para a construção da verdade, em *A Imagem-Movimento* (2018a) e *A Imagem-Tempo* (2018b), por Deleuze, obedecem às formalidades próprias da Filosofia enquanto disciplina: o reconhecimento de um aporte teórico e metodológico, a taxionomia como processo de produção de conhecimento; a revisão de outros pensadores, como Henri Bergson (1859-1941), Charles Peirce (1839-1914) e Friedrich Nietzsche (1844-1900); a elaboração de uma pressuposição filosófica, de como o cinema pode servir a filosofia, sem ser estritamente filosófico; a criação de novos conceitos, como imagem-percepção, imagem-ação, imagem-cristal, entre outros; e a aceitação dos pares, o reconhecimento de seus escritos pela academia. Outro aspecto a ser

considerado é o nível de formação e reconhecimento no campo do saber de Deleuze, o que o coloca em um patamar diferente daquele que se encontra a crítica de filme, destinada a escrever em revistas e editoriais sobre cinema. Seu trabalho sobre cinema se insere no campo disciplinar da Filosofia e das verdades institucionalizadas e consensuais disseminadas pelo saber e avaliados pela disciplina, a respeito das coisas e dos seres.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (1996) afirma:

A organização das disciplinas se opõe tanto ao princípio do comentário como ao do autor. Ao do autor, visto que uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade, estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor. Mas o princípio da disciplina se opõe também ao do comentário: em uma disciplina, diferentemente do comentário, o que é suposto no ponto de partida, não é sentido que precisa ser redescoberto, nem uma identidade que deve ser repetida: é aquilo que é requerido para a construções de novos enunciados. Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinitivamente, proposições novas (FOUCAULT, 1996, p. 30).

Desse modo, o material discursivo de Deleuze sobre cinema, como pesquisador e filósofo, cria pressuposições e novas formas de pensar os objetos e os conceitos; e institucionaliza novos pontos de vista, metodologias e teorias para análise e estudo do objeto cinematográfico.

Segundo Foucault, toda e qualquer produção do discurso, na modernidade, nasce da vontade de dominar um acontecimento aleatório e esquivar de sua pesada e “temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Foucault nomeia essa vontade de conhecer e dominar os objetos e os acontecimentos como uma vontade de verdade. Para ele, a vontade de verdade,

como outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçado e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mas profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuída (FOUCAULT, 1996, p. 17).

Conforme Vasconcellos (2005), os livros de Deleuze sobre a arte cinematográfica “liberaram conceitos de ordem filosófica para pensar o cinema, os quais, por sua vez, constituem conceitos estritamente filosóficos” (2005, p. 1224). Sendo assim, a consagração de

Deleuze como um dos grandes nomes da filosofia contemporânea, no mundo ocidental, pelas instituições e saberes, fez dos seus livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* “verdadeiros” tratados filosóficos e científicos sobre cinema e análise de filme; e de Deleuze portador de um método de trabalho confiável, feito a partir de uma análise detalhada e minuciosa da documentação. Pela influência de Deleuze no campo do saber, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* são constantemente referenciados em publicações de revistas digitais e em textos científicos sobre cinema (AUMONT; MARIE, 2004; MOSTAFA; AMORIM; SABBAG, 2018; PEREIRA, 2018; PINHEIRO, 2012; WESCHENFELDER, 2009).

Vale ressaltar que, a maioria dos textos, publicados em revistas digitais e disponíveis em acervo sobre o cinema de Antonioni e Deleuze,²⁷ não faz o uso do conceito de uma “não filosofia”, aos moldes deleuzianos, para a criação de novos pensamentos, mas obedece a princípios disciplinares: a necessidade de estabelecer a ideia segundo um autor; a utilização do termo segundo um autor; o autor como ponto de verdade; e a reatualização do que se sabe sobre determinada coisa, ao mesmo tempo em que são apresentadas novas formas e métodos de interpretação do mesmo objeto.

5.2 IMAGEM-TEMPO

O livro *A imagem-tempo* (2018b) não trata apenas do cinema de Antonioni. Nele, Deleuze estuda e analisa os filmes de diversos diretores de cinema, das décadas de 1940-1980, como Federico Fellini, Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini. Nesse estudo, o autor identifica o surgimento de uma nova imagem no cinema do pós-guerra, a “imagem-tempo”. Para ele, a imagem-tempo foi um fenômeno cinematográfico responsável por criar experiências e subjetividades inéditas em seus espectadores e nos modos de pensar e fazer cinema. De acordo com Deleuze, esta nova imagem não mais funciona por impulsos sensoriais motores, mas por experiências óticas e sonoras puras. Segundo ele, a partir do pós-guerra, a imagem-tempo se transformou num modo genuíno de fazer cinema, que levou o nome de cinema moderno, e que transformou toda a história do cinema.

Nesse sentido, *A imagem-tempo* pode ser caracterizada tanto como um discurso aberto, para fomentar novos pensamentos, quanto como um discurso disciplinar, construído com o

²⁷ (MOSTAFA; AMORIM; SABBAG, 2018; PEREIRA, 2018; PINHEIRO, 2012; WESCHENFELDER, 2009)

intuito de classificar e taxinomializar o surgimento de um novo fenômeno no cinema, a “imagem-tempo” – antes compreendida apenas como um estilo de filmagem do cinema moderno, sem nome próprio, entendida pelos críticos de cinema, muitas das vezes, apenas como o uso prolongado do plano sequência, sem grandes implicações filosóficas, teóricas e sensoriais.

Segundo Foucault, as grandes mutações científicas e o surgimento de novos conceitos “podem (...) ser lidas, às vezes, como consequências de uma descoberta, mas podem também ser lidas com a aparição de novas formas na vontade de verdade” (FOUCAULT, 1996, p. 15). Nesse sentido, a descoberta ou identificação da “imagem-tempo”, por Deleuze, como um fenômeno físico que surge na década de 1940, pode ser vista como uma nova forma da vontade de verdade de dominar o cinema no campo disciplinar. Críticos de cinema, como Lorenzo Cuccu, anos antes, já tentavam identificar e classificar o cinema de Antonioni como algo inédito no campo do saber, sem, no entanto, dar nome às formas ou elaborar um método específico de estudo. Sendo assim, o discurso produzido por Deleuze não se diferencia daquele levado a cabo pela crítica de filme apenas devido à sua materialidade, lugar de divulgação e reprodução, e ao campo intelectual de pertencimento - das ciências -, mas também por um novo campo de estudos que se abriu a partir das definições e classificações criadas por ele para a análise do cinema moderno e da estética de Antonioni.

Além do mais, o material produzido, fruto da função autor, de um projeto teórico elaborado por pessoas a partir da ideia de um autor consciente e dominante de sua obra, na maioria das vezes, serve para uma suposta extensão do pensamento do autor, para pesquisadores e cientistas, e não como um ponto de diferença, ou seja, como um produto de outro discurso e das estratégias que deram origem a ele (FOUCAULT, 1996; 2001). Sendo assim, do ponto de vista de algumas correntes literárias, as interpretações de Deleuze, destinadas a ser uma pesquisa filosófica e disciplinar do cinema de Antonioni, constituem um discurso de quem seja o autor da obra, Antonioni, e da possibilidade de extensão de seu pensamento (estética e obra) para fora dos seus escritos. Desse modo, o discurso de Deleuze, pelas suas características formais estruturais, muitas vezes, é utilizado no campo disciplinar para explicar determinado autor e para sugerir novas estratégias discursivas para compreender seu cinema e seu estilo.

Na contramão dos ensaios e reportagens contemporâneos ao lançamento dos filmes *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*, em *A imagem-tempo*, Deleuze (2018b) é contra a centralidade que os termos incomunicabilidade e alienação vieram a adquirir na interpretação do cinema de Antonioni. Uma possível explicação para essa semelhança entre as ideias de Deleuze e as intenções de Antonioni é o maior acesso do filósofo à documentação produzida pelo cineasta –

Deleuze cita frequentemente as entrevistas, reportagens e escritos de Antonioni no corpo do texto ou em notas de rodapé, algo raramente visto nos artigos e ensaios produzidos entre as décadas de 1950 e 1960 –, além do contato com os signos cinematográficos presentes na obra de Antonioni. Deleuze, logo nas primeiras páginas do livro, ao citar Antonioni e Roberto Rossellini, ambos cineastas italianos que começaram a fazer cinema quase ao mesmo tempo, argumenta que esses diretores suscitaram em seus filmes “problemas mais elevados, mais importantes que os lugares-comuns sobre a solidão e a incomunicabilidade” (DELEUZE, 2018b, p. 19). Tal argumento, de que a incomunicabilidade não deveria ser considerada a questão principal dos filmes de Antonioni, volta a se repetir outras vezes no livro, sobretudo quando o nome desse cineasta é citado.

Nessa obra, destinada a refletir sobre a ascensão da “imagem-tempo” nas produções fílmicas do pós-guerra, Deleuze (2018b) apresenta o cinema de Antonioni como uma produção neorrealista, caracterizada pelo uso da banalidade cotidiana e da imagem-tempo em tela. Para ele, o cinema de tal diretor suscita reflexões para além da “incomunicabilidade”, como um cinema de vidência, o corpo de memória e a doença de Eros, temas desenvolvidos a partir do uso e da exploração da imagem-tempo. Alguns desses temas já haviam sido trabalhados por alguns críticos de cinema italianos - caso do cinema de vidência em Antonioni, descrito por Cuccu, e do cinema corporal, discutido por Viazzi.

Deleuze (2018b) classifica a produção cinematográfica anterior à Segunda Guerra Mundial como “cinema clássico”. Segundo o autor, o cinema clássico é uma categoria estética de filmes, iniciada ainda no cinema mudo, em que a montagem, ao se efetuar a partir da ação e reação, fabrica estímulos sensório-motores que guiam a percepção do espectador. Segundo esse filósofo, na montagem clássica, os cortes são estabelecidos a partir de regras de continuidade fílmica (os *raccords*) e subordinados ao princípio de um mundo unitário, a partir de um padrão que se realiza por meio de cortes racionais entre os planos.

O cinema dito clássico age antes de mais nada por encadeamento de imagens, e subordina os cortes a esse encadeamento. Segundo a analogia matematicamente, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido em que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda. É o caso da “fusão”, em suas diversas formas. Mas, mesmo quando há corte óptico puro, e mesmo quando há falso-*raccord*, o corte óptico e o falso-*raccord* funcionam como meras lacunas, isto é, como vazios ainda motores que as imagens encadeadas devem transpor. Em suma, os cortes racionais sempre determinaram conexões comensuráveis entre séries de imagens, e constituem com isso toda a rítmica e harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram as imagens associadas em uma totalidade sempre aberta (DELEUZE, 2018b, p. 311).

Para Deleuze (2018a), a imagem-movimento, marca predominante do cinema clássico, é construída pela montagem racional, ordenada e programada, que nos dá a sensação da passagem e transformação do tempo, e é responsável pela fluidez e mudança dos seres e das coisas. Desse modo, no cinema clássico, a montagem se efetua como a maneira ordenada, racional e planejada de um todo que se volta para si mesmo e que está em constante transformação.

Segundo o autor, depois da Segunda Guerra Mundial, para alguns diretores, o plano unidade narrativa e a estrutura básica da montagem, comum no cinema clássico, deixou de ser uma categoria espacial para transformar-se numa categoria temporal. Essa mudança no processo da montagem levou o nome de cinema moderno.

Ora, o cinema moderno (...) se definirá idealmente por uma subversão que desencadeia a imagem, e faz o corte começar a valer por si mesmo. O corte, ou interstício entre duas séries de imagens, já não faz parte de uma série e nem de outra; é o equivalente de um corte irracional, que determina as conexões não comensuráveis entre imagens. Também não é, portanto, uma lacuna que as imagens associadas devessem transpor; as imagens certamente não são entregues ao acaso, mas só há reencadeamentos submetidos ao corte, em vez de cortes submetidos ao encadeamento (DELEUZE, 2018b, p. 311).

Todavia, a ascensão da imagem-tempo no cinema do pós-guerra não representou o fim do cinema clássico e nem da imagem-movimento, pois aquele continuou a ser o preferido das massas, e a imagem-movimento continuou a coexistir com a imagem-tempo.

Deleuze (2018b) inicia *A imagem-tempo* mencionando André Bazin, importante defensor do realismo e um dos primeiros a defender a produção italiana da década de 1940 como uma categoria estética:

Contra aqueles que definiam o neorealismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, para ele, de uma nova forma de realidade, supostamente dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real já não era representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neorealismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem fato”. (...) O neorealismo produzia um “mais da realidade”, formal ou material. Entretanto não temos certeza de que o problema possa ser colocado no nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo (DELEUZE, 2018b, p. 11).

A definição do neorealismo na obra de Bazin é mais complexa do que Deleuze sugere na citação anterior. Ela pode ser dividida em três momentos. Cada um deles prioriza algumas características para definir o neorealismo, o social, a reportagem e o estético, em decorrência de mudanças estéticas no próprio cinema neorrealista e dos problemas apresentados no meio crítico. Na primeira fase, Bazin considera o neorealismo como um movimento de classes que, no contexto de uma sociedade em crise, surgiu da necessidade social e econômica de reinventar o cinema; na segunda, ele atribui um caráter documental e de reportagem ao movimento, a imagem passa a refletir a realidade em sua maneira mais abrupta, sem a preocupação em se seguir uma narrativa linear e em dar um desfecho para a história; e, na última, ele considera o neorealismo como uma nova tendência de relatar a realidade, em que a realidade de um indivíduo atua em conjunto a outras realidades, todas plenamente válidas e importantes, e em que as causas sociais não mais podem dar conta de definir o neorealismo.²⁸ Além do mais, as diversas definições do neorealismo em Bazin, que configura as variações temporais do próprio movimento, nascem também em resposta às desavenças entre os críticos italianos e franceses em relação ao conceito de neorealismo.

É na terceira fase, ao falar sobre uma nova fase do neorealismo italiano, denominada como neorealismo interior, que Bazin (2018) caracteriza Antonioni como neorrealista:

Em contrapartida, é lícito chamar de neorealismo um filme como *Crimes d'alma* [Cornoca di un amore, 1950], de Michelangelo Antonioni, pois, apesar dos atores profissionais, da arbitrariedade policial do enredo, de certos cenários luxuosos e dos trajes barrocos da heroína, o cineasta não recorre a um expressionismo exterior aos personagens, ele funda todos os seus efeitos sobre a maneira de existir, de chorar, de andar e de rir deles. São prisioneiros do dédalo da trama como os ratos de laboratório que são obrigados a passar por um labirinto (BAZIN, 2018, p. 368).

Bazin morreu em 1958, bem antes do lançamento da trilogia da incomunicabilidade. No entanto, nesse texto, publicado em 1952, o autor já correlacionava de maneira genérica o cinema de Antonioni a um “cinema de sentimentos”. Mais tarde, este termo foi largamente explorado

²⁸ André Bazin não deixou nenhum material teórico sobre o seu pensamento. Mesmo que seus textos revelem um profundo apego a métodos e fórmulas teóricas para pensar e fazer o cinema, a maioria deles são ensaios e críticas de filmes, o que dificulta falar em uma coesão de seu pensamento e aprofundar alguns conceitos para além da menção a artigos e ensaios, como o neorealismo. Neste sentido, as três fases aqui assinaladas são divididas pelo espaço temporal e pelas mudanças discursivas, data das primeiras publicações sobre o neorealismo até os últimos textos que antecedem sua morte. Vale lembrar que tais fases tiveram com base o estudo do livro “O que é o Cinema?”, uma coletânea de ensaios publicados por André Bazin durante sua carreira como crítico, que foi discutido no grupo de estudos “Filosofia do Cinema” (UEL), coordenado pela Profa. Dra. Andrea Chacel.

pela crítica de cinema e até mesmo pelo diretor para definir, como vimos anteriormente, os sentimentos como tema central de *A Aventura*, *A Noite*, *O Eclipse* e *O Deserto Vermelho*.

Na entrevista de 1961, ao falar sobre um dos seus primeiros filmes, *Crimes da Alma* (1950), Antonioni menciona como infeliz a classificação dada pelos críticos franceses à primeira fase do seu cinema, “quiseram [esses críticos] muito benignamente definir como uma espécie de neorealismo interior” (ANTONIONI, 2017, p. 67). Nessa mesma entrevista, Antonioni diz que o objetivo de seu cinema não é descrever a jornada do homem em busca de sua bicicleta, referenciando o famoso filme do diretor italiano De Sica, *Ladrões de Bicicleta*, exemplo citado também por Bazin (2018) para definir o neorealismo italiano, e sim o que se passa no interior dos personagens, seus sentimentos, agonias e aflições. Portanto, para Antonioni, a classificação de diretor neorealista, dada pelos críticos franceses, foi insuficiente, desde o início, para falar e designar o seu cinema.

Deleuze, por sua vez, em seu segundo livro sobre cinema, insiste em classificá-lo como neorealista. Para o autor, o que define o neorealismo é a “ascensão de situações puramente ópticas (...), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo” (DELEUZE, 2018b, p. 13). No neorealismo a montagem ocorre com frequência sobre rupturas e cortes irracionais frouxos que surgem de ações, e não pelo resultado de um sistema de estímulo e resposta sensório-motor.

É nesse sentido que Visconti, Antonioni e Fellini pertencem plenamente ao neorealismo, apesar de todas as diferenças entre eles. (...) No antigo realismo ou de acordo com a imagem-ação, os objetos e os meios já tinham uma realidade própria, mas se tratava de uma realidade funcional, estreitamente determinada pelas exigências das situações, ainda que estas fossem tão poéticas quanto dramáticas. (...) desde *Obsessão* já aparece o que nunca mais deixará de se desenvolver em Visconti: os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os fazem valerem por si mesmos. É preciso, portanto, que não somente o espectador, mas também os protagonistas, invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasça, irrompendo em uma vida cotidiana preexistente. (...) Tanto assim que a situação não se prolonga diretamente em ação: não é mais sensório-motora, investida pelos sentidos, antes de a ação se formar nela, utilizar e afrontar seus elementos. Tudo permanece real nesse neorealismo (quer haja cenário ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e da ação, já não é um prolongamento motor que se estabelece, mas, antes, uma conexão onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos. Dir-se-ia que ação flutua na situação, mais do que a arremata ou condensa (DELEUZE, 2018b, p. 15).

De acordo com Deleuze (2018), o aparecimento da imagem-tempo, responsável pelo rompimento do esquema sensório e o surgimento de situações óticas e sonoras puras, inaugurou

o neorealismo e toda uma maneira de fazer e pensar o cinema moderno. Conforme o autor, nesse tipo de cinema, situações de vidência passaram a ser comuns e a ganhar cada vez mais destaque:

a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Mais do que reagir, ele registra. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais do que engajado em uma ação (DELEUZE, 2018b, p. 13-14).

Sendo assim, para o filósofo, as situações de errância e perambulação, vivenciadas pelos personagens no cinema moderno, os forçam a assumir uma postura de vidência em relação aos acontecimentos da trama. O espectador também assume uma posição de vidência em relação à trama e, mais do que isso, ao que está em tela, uma vez que a imagem não o guia mais para lugar nenhum, e ele precisa juntar esforços para perceber e ler o que está diante dele. O espectador lê as imagens do mesmo modo que aquele que lê um livro ou uma pintura, e sua percepção não mais é guiada por estímulos sensório-motores. Da interação de vidência com o mundo, personagem e espectador são acometidos pelos mais diversos sentimentos, como angústia, felicidade, melancolia (DELEUZE, 2018b).

Em *Imagem-tempo*, Deleuze (2018b) escreve que a banalidade cotidiana tornou-se um dos temas preferidos do cinema moderno, porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e à situações clichês, ela pode, “à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta de escapar subitamente às leis” do esquematismo da imagem-movimento, revelar a “nudez, crueza e brutalidade” das ações cotidianas e, assim, criar situações ópticas e sonoras cada vez mais complexas e insuportáveis de serem digeridas (DELEUZE, 2018, p. 15). Desse modo, para ele, o uso da banalidade, no cinema de Antonioni, ocorre devido ao surgimento de uma nova categoria de imagem, a imagem-tempo, percebível, reconhecível e replicável, da qual esse diretor faz uso frequente.

De certo modo, a banalidade cotidiana foi um dos temas preferidos de Antonioni. No entanto, diferente das considerações traçadas por Deleuze sobre a preferência dos diretores modernos por ela, em seus escritos, Antonioni justificou o seu gosto por temas cotidianos e burgueses a partir de sua capacidade de evocar o real, e de sua referência ao grupo de pessoas que ele conhece, por ter nascido e crescido como burguês. Nesse sentido, temas banais e sem grandes viradas no enredo são comuns em seu cinema: em *A Aventura*, vemos a história da jovem que desapareceu, e que não é encontrada; em *A Noite*, um dia com um casamento

fracassado; e em *O Eclipse*, uma breve história de amor, que culmina em um suposto rompimento do casal.

Sendo assim, embora ambos concordem sobre a importância do drama cotidiano para chamar a atenção para o real, Deleuze justifica a banalidade em Antonioni muito mais a partir do surgimento de uma nova categoria de imagem, em que o cotidiano se tornou um lugar favorável para o seu nascimento e desenvolvimento, do que de uma autobiografia do diretor.

Segundo Deleuze (2018b), no cinema de Antonioni, a angústia é experimentada não pelo suspense e ação dos personagens, mas pela não resolução e falta de acabamento da trama. Desse modo, os personagens de seus filmes até chegam a agir sobre dadas circunstâncias, mas suas ações não levam a nada e a lugar nenhum. Essa não resolução e prolongamento de uma situação-problema é, para Deleuze, o que revela a nudez, crueza e brutalidade da imagem cinematográfica e a torna insuportável e difícil de ver e absorver. Assim, para ele, o cinema desse diretor caminha em duas direções:

uma espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade cotidiana; depois, a partir de *O eclipse* [L'elisse, 1962], um tratamento das situações-limite que as impele até paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais dir-se-ia que absorveram as personagens e as ações, para ele só conserva a descrição geofísica, o inventário abstrato (DELEUZE, 2018b, p. 17).

No mesmo livro, Deleuze afirma que os tempos mortos em Antonioni não mostram apenas as banalidades da vida cotidiana, eles colhem as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante apenas constatado enquanto tal, mas não explicado pela narrativa, como a separação de um casal, em *O Eclipse*; o repentino desaparecimento de uma mulher, em *A Aventura*; e os problemas conjugais de um casal, em *A Noite*. Esses acontecimentos não são mencionados, mas vivenciados por um mal estar na imagem (DELEUZE, 2018b, p. 19). Esse método de constatação tem “a função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios” e deles extrair todas as consequências de uma experiência passada, uma vez que, “quando tudo foi dito, quando a cena capital parece terminada, há o que vem depois...” (ANTONIONI, 1958 apud DELEUZE, 2018b, p. 19).

Imagem 6: Lídia vaga pela cidade, em *A Noite*



Fonte: ANTONIONI, 1961.

Segundo Deleuze (2018b), o cinema moderno trouxe para seus enredos as conversas cotidianas. Para o autor, as conversas cotidianas não desencadeiam ações e nem resolvem problemas. Pelo contrário, elas são efêmeras e dizem muito mais acerca daquele momento do que sobre qualquer outra coisa. Sendo assim, a falta de resolução da trama por meio de soluções verbais, como ocorre constantemente nos três filmes de Antonioni, em que os personagens tentam a todo custo comunicar algo e não chegam a um consenso e nem a uma atitude do que

se originou do dito, não sugere a incomunicabilidade, mas uma nova categoria de representações para o cinema moderno, o das conversas cotidianas. Portanto, para Deleuze (2018), no cinema moderno se tem uma nova demonstração do ato da fala, não mais como uma forma de conciliar diferenças ou de resolver problemas, mas como conversas, efêmeras e independentes de prática.

Deleuze (2018b) ainda escreve que, em novos termos e conceitos, Antonioni retoma em seus filmes à velha crítica moral nietzschiana. Como visto anteriormente, o diretor acredita que o homem moderno está doente de Eros - não apenas por sua vontade própria ou sua incapacidade de ocasionar soluções aos seus problemas afetivos e amorosos, mas porque Eros adoeceu em decorrência de um novo tempo. Sendo assim, para Deleuze, na cinematografia desse diretor, a doença de Eros não ocorre devido à sua velhice e nem ao seu conteúdo corrompido, mas porque este é tomado na forma pura de um tempo que se parte entre um passado findado e um futuro sem saída. Desse modo, a doença de Eros, em Antonioni, é o próprio tempo e seu eterno retorno, que nunca abandona o passado por completo.

Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze (2018b) diz que no cinema de Antonioni a doença de Eros nasce de uma desatualização do corpo em relação ao cérebro. O corpo, sobrecarregado pelas antigas morais, não consegue mais atender às necessidades do cérebro, composto por uma nova psique, resultado do avanço tecnológico, inteligência e abandono das antigas leis morais. Desse modo, por mais que o mundo tenha avançado e se modernizado, e com essas transformações novas categorias de pensamento e desejos foram acrescentadas e atualizadas, o corpo continua retrógrado - moldado aos velhos costumes e inspirações - e antiquado - incapaz de responder de maneira adequada a esse novo mundo.

Deleuze (2018b) também escreve que ninguém foi mais longe em relatar o corpo do que Antonioni. Segundo ele, a observação prolongada do corpo pelas lentes de Antonioni desencadeia um novo olhar do espectador para ele, que vai além do físico e dos limites que a pele lhe impõe. Desse modo, em Antonioni, a câmera observa o corpo e, por meio da observação dele, revela o interior dos personagens, seus sentimentos, memórias e desejos. Sendo assim, conforme Deleuze, no diretor, o corpo representa um lugar de memória, no qual a pele e os gestos acolhem os acontecimentos anteriores e os sentimentos em relação ao presente, sendo em si mesmo um lugar de retrospectiva, no qual são lançados ao presente toda uma gama de sentimentos mal resolvidos e ainda permanentes nos personagens. Para Deleuze, no cinema desse diretor, pelo corpo observamos a trajetória dos personagens, seus anseios e sentimentos mal resolvidos. Portanto, a atitude do corpo põe o pensamento em conexão com o tempo que

não está presente na tela e nem nas imagens que se seguem, que resulta em ações, mas imerso na experiência de vida dos personagens, de um corpo que é toda hora presente e passado.

Imagem 7: Visita de Vitória ao apartamento de Piero, em *O Eclipse*



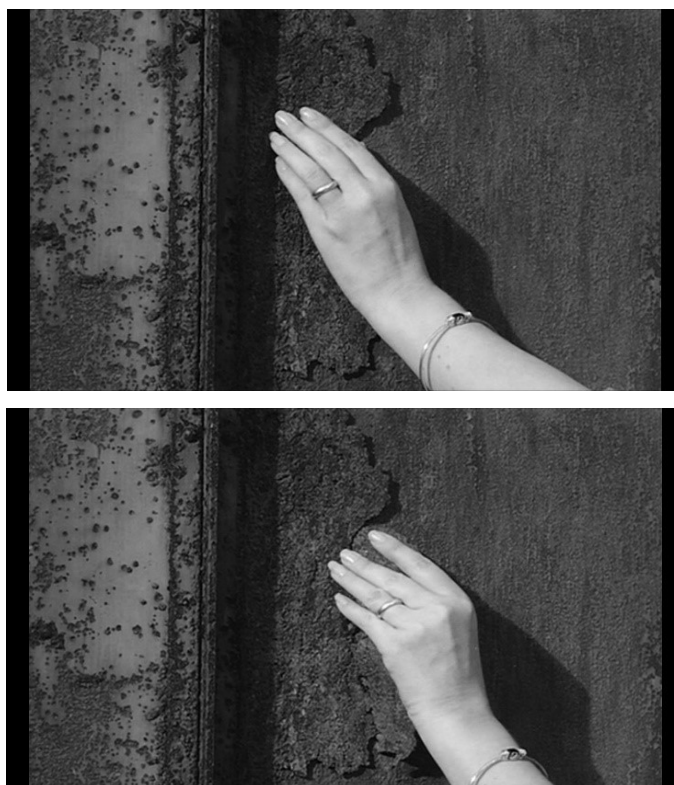


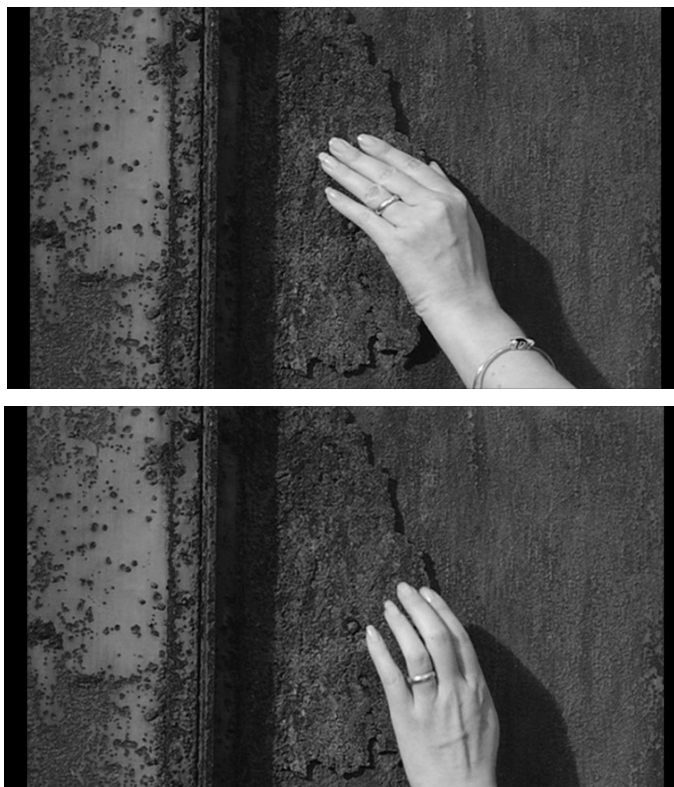
Fonte: ANTONIONI, 1963

No mesmo livro, Deleuze escreve que o que Antonioni mostra é “de modo algum o drama da comunicação, mas o imenso cansaço do corpo, o cansaço que há sob *O grito*, e que propõe ao pensamento ‘algo a incomunicar’, o ‘impensado’, a vida” (DELEUZE, 2018b, p. 273). Sendo assim, para ele, nos filmes de Antonioni, os corpos não são registros de uma presença física ou de uma materialidade, guiada exclusivamente pela função de ser personagem, mas recipientes vivos e autônomos, responsáveis por comunicar o incomunicável, o cansaço dos corpos, os sentimentos e as aflições, que pairam na zona de abstração entre a experiência sensível e o que não pode ser posto em palavras.

Segundo Deleuze, a arte de Antonioni “é como o entrelaçamento de consequências, continuações e efeitos temporais que resultam de acontecimentos no fora de campo” (DELEUZE, 2018b, p. 43). Dessa maneira, ao tratar a imagem óptica e sonora como algo também legível, as imagens se tornam, em Antonioni, sintomas de um tempo inacabado que repercute sempre no presente. Para Deleuze, no cinema desse diretor, o presente e o passado, o aqui e o noutro lugar, fabricam elementos e conexões interiores que devem ser lidos e decifrados. Portanto, baseado em Noël Burch, Deleuze escreve que, para que esses elementos possam ser lidos e decodificados, o espectador deve ler a imagem cinematográfica da mesma maneira que se lê um livro.

Imagem 8: Lídia descascando a parede, em *A Noite*





Fonte: ANTONIONI, 1961

Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze (2018b) escreve que Antonioni apresenta em seus filmes o mundo em diálogo com os sentimentos e comportamentos dos seus personagens. Para o autor, o posicionamento do diretor na forma de encenar e dar vida ao mundo vem de sua formação marxista e materialista. Todavia, diferente do marxismo tradicional, para este filósofo, o posicionamento de Antonioni nunca chega a ser nítido, ele está sempre em aberto. Pois, segundo ele, a ausência de uma ação que coloque fim ou renove o problema impõe à imagem um estado puramente observatório, nunca conclusivo.

Para Deleuze (2018b), as imagens objetivas de Antonioni, que acompanham um devir, deixam de sofrer rupturas rápidas, intercalações, injeções infinitesimais de atemporalidade, para gerar inquietude. No filme *Il grido* (1957), Irma não é apenas o pensamento subjetivo que atormenta Aldo, protagonista central da trama, interpretado por Steve Cochran, que foge para esquecê-la, mas o olhar imaginário sob o qual a fuga acontece e liga seus próprios segmentos: “olhar que volta a ser real no momento da morte” (DELEUZE, 2018b, p. 22). Em “A aventura”, o uso dos movimentos descoordenados da câmera, faz pesar sobre o casal protagonista, Claudia e Sandro, um julgamento invisível da garota desaparecida, Ana, antes namorada de Sandro, que inflige e perpetua uma sensação de serem vigiados, quando o casal foge alegando ir procurá-la.

Sendo assim, para esse filósofo, no cinema de Antonioni:

O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e nos dá novamente a realidade. É como um circuito que troca, corrige, seleciona e volta a nos arremessar para dentro dele (DELEUZE, 2018b, p. 22).

Segundo Deleuze, a partir de *O Eclipse* o espaço qualquer atinge uma segunda forma, a de espaço vazio ou abandonado. Para esse autor, a partir daí, no cinema de Antonioni, de consequência em consequência, as personagens gradativamente sofrem menos da ausência um do outro do que da ausência de si mesmas. Sendo assim, a obra de Antonioni substitui o drama tradicional por “uma espécie de *drama óptico* vivido pela personagem” (DELEUZE, 2018b, p. 22). Dessa maneira, a trama não apenas passa de um espaço desconectado a um espaço vazio, mas, ao mesmo tempo, de uma pessoa que sofre com a ausência de outra a uma pessoa que sofre de modo ainda mais radical com uma ausência de si mesma e do mundo, como no caso de Vitória, em *O Eclipse*.

Deleuze (2018b) escreve que o prolongamento da imagem, em Antonioni, reside na tentativa de captar a verdade por trás da própria imagem, seu último olhar ou gesto, que diga alguma verdade sobre si, enquanto personagens da trama, ou sobre o mundo que os cerca. Esse último gesto, para Deleuze, revela mais que qualquer palavra que o personagem possa dizer ou mais que qualquer atitude que ele possa tomar. Tais observações são similares às considerações de Antonioni sobre sua cinematografia e estilo descritas na entrevista de 1961. Deleuze usa até mesmo a passagem filmica mencionada por Antonioni em resposta a uma das perguntas da plateia, o gesto conciliatório de Claudia no final de *A Aventura*, em que ela põe a mão sobre os ombros de Sandro. Para Antonioni, ao por sua mão sobre ele, Claudia perdoa Sandro pelo que fez, e percebe que, do mesmo modo que ele a traiu, ela traiu sua melhor amiga ao se envolver com o seu namorado. Sendo assim, para Antonioni, o gesto final do filme é conciliador e até mesmo positivo em relação ao final de outras de suas obras. No entanto, ao contrário do que era comum no cinema daquela época, a conciliação não se encontra na palavra dita, e sim no não dito.

Imagem 9: Planos da cena final de *A Aventura*

Plano 1: Sandro está arrependido e chora pelo que fez.



Plano 2: Claudia também chora.



Plano 3: Claudia eleva sua mão para acariciar Sandro, mas desiste.

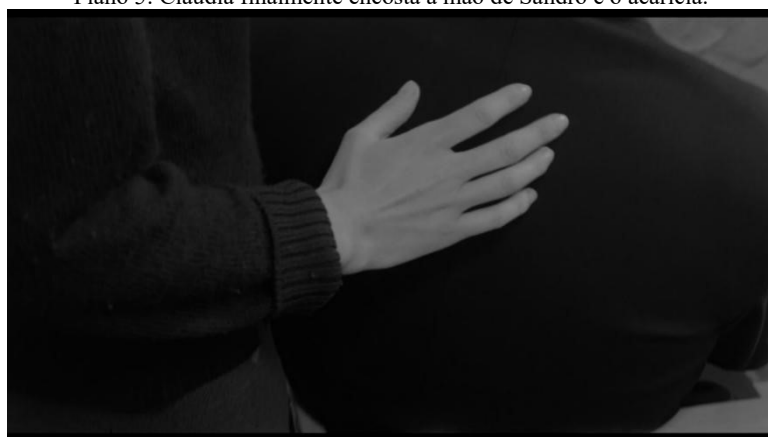


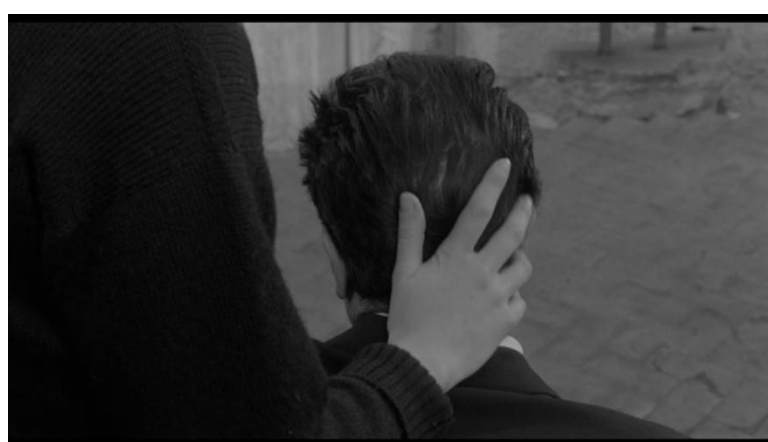


Plano 4: Claudia parece querer se pronunciar sobre algo.



Plano 5: Claudia finalmente encosta a mão de Sandro e o acaricia.





Fonte: ANTONIONI, 1960

Desde as primeiras páginas de *A Imagem-Tempo*, vemos um deslocamento do sentido da incomunicabilidade na obra de Antonioni, de uma não compreensão de si e do outro, comum na crítica das décadas de 1960 a 1980, para a banalidade, vidência, doença de Eros e tempos mortos.²⁹ Desse modo, para Deleuze, de todos os lados, a obra de Antonioni apresenta problemas mais relevantes e mais pertinentes que “os lugares-comuns sobre a solidão e a incomunicabilidade” (DELEUZE, 2018b, p. 19).

²⁹ As várias camadas da imagem são um tema explorado e citado diversas vezes nas entrevistas de Antonioni. O auge da exploração da imagem acontece num filme de 1966, *Blow-Up*, no qual a imagem passa a ser questionada como representante do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos, até mesmo Hawks que não queria teorias, até Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema (DELEUZE, 2018b, p. 404).

Em 2017, apresentei o meu trabalho de conclusão de curso, “O assassinato como obra de arte: A releitura de De Quincey por Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948)”, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), para a obtenção do diploma de licenciatura em História. Na época, tomei a documentação, a maior parte dela escrita por volta de 1980, por críticos de cinema e jornalistas, como verossímil e inquestionável. Nesse período, não conhecia nada sobre a “política dos autores”, muito menos sobre os questionamentos sobre autoria no cinema, no campo da história ou da comunicação.

Os textos selecionados para a pesquisa sobre Hitchcock eram belíssimos e inspiradores. Como não se emocionar com a história de vida de um homem reprimido pela religião e repudiado pelo seu corpo gordo, que encontrou nos filmes uma forma de expressar a sua opinião sobre o mundo? Apesar de bem escritos e com longas análises, algo não batia na documentação. Nesses textos, havia uma espécie de romantização e idealização da figura do autor/diretor de cinema, desde o famoso livro de entrevistas *Hitchcock/Truffaut*, que reunia dezenas de entrevistas com o diretor, a *Alfred Hitchcock: o Mestre do Medo* (1982), do crítico brasileiro Inácio Araújo, lançado em decorrência da morte desse diretor e como uma celebração ao seu cinema.

Quando li *Alfred Hitchcock e seus filmes* (1992), do crítico alemão Bodo Frundt, a impressão que tive não era a de haver lido um texto biográfico e histórico, e sim literário, em que acontecimentos da vida de alguém, até então insignificantes, se tornavam determinantes para a narrativa e o desfecho final. Nesse caso, esse alguém era Hitchcock, e o desfecho final era a criação de cada um de seus filmes. Um exemplo disso são as viagens de Hitchcock com sua mulher, que resultaram na produção de *Rich and Strange* (1932), no qual, segundo o crítico, ele discute os seus dilemas conjugais e seus problemas pessoais com sua mulher. Frundt escreve que “Hitchcock fez poucos comentários sobre esse filme. Limitou-se a dizer que ‘gosto muito’. Evidentemente ele revela muitos traços autobiográficos: Fred e Emily (Alfred e Alma – a semelhança dos nomes é notável) são de condição humilde e de um momento para outro, veem aberto para eles o grande mundo (dos cineastas)” (FRUNDT, 1992, p. 54). Sendo assim, para

Fruent, Hitchcock colocou nesse filme todas as frustrações vividas nas viagens desse diretor com sua mulher pela Europa e suas decepções e ilusões com a sua vida conjugal. Segundo o crítico, até mesmo Alma Reville, mulher de Hitchcock, que participou como produtora do filme na época, deixou sua marca em *Rich and Strange*: “este filme traz algumas experiências amargas da jovem esposa de Alfred sobre amor e casamento” (FRUNDT, 1992, p. 52).

Nos livros *Hitchcock/Truffaut, Alfred Hitchcock e seus Filmes* e *Alfred Hitchcock: O Mestre do Medo*, publicados na década de 1980,³⁰ Hitchcock aparece como o único responsável por tudo o que está em tela, de modo que nada passava sem sua aprovação. Então, cada cena, cada plano, cada enquadramento tinha um significado, determinado pelo diretor e pela sua história de vida. No entanto, enquanto eu lia esses textos, uma dúvida pairava na minha cabeça: um único homem será capaz de determinar e controlar todos os significados presentes em tela? Na época, lembro de ter escrito um parágrafo ou dois sobre a supervalorização da persona de Hitchcock no material crítico e deixado a questão de lado.

Outro ponto é que, nessas biografias, os filmes de Hitchcock estavam interconectados, um para o nascer do outro. Dessa forma, uma produção de início de carreira de Hitchcock, nesse material, determinava e projetava os seus filmes futuros. Sendo assim, seus filmes nunca eram criações isoladas, e sim repetições de um projeto inconsciente do próprio autor, que estava ligado à sua história e filosofia de vida.

Em 2019, entrei no programa de Mestrado em Comunicação, pela Universidade Estadual de Londrina. O tema não estava decidido de início. O projeto precisou ser alterado diversas vezes até chegar em sua versão definitiva. Demorou cerca de oito meses para que eu e meu orientador decidíssemos qual seria o tema. Sabíamos que discutiríamos comunicação nos filmes de Antonioni, mas não sabíamos ainda de que maneira isso seria abordado. Após a leitura do catálogo *Aventura Antonioni* (2017) em uma de nossas reuniões naquelas salinhas do Departamento de Comunicação da UEL, chegamos à conclusão de que nossa fonte primária seria a crítica de cinema e os escritos do autor, e não mais os filmes, como havia sido planejado no início.

Nesse período, tive contato com o livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco (1997). Nele, o autor defende que a interpretação varia conforme as experiências acumuladas pelos sujeitos e que uma mesma obra de arte pode permitir diversas interpretações, sem que uma necessariamente anule a outra. Sendo assim, para Eco, todas as interpretações de uma obra estão

³⁰ Como dito anteriormente, *Hitchcock/Truffaut* teve várias reedições, a que deu a origem a tradução brasileira de 2004, e que eu li na época, foi a última edição, de 1983, que leva o nome de versão definitiva.

contidas nela e refletem os aspectos sociais e culturais da sociedade que a interpreta. Tendo em vista o cinema como uma obra aberta, em uma reunião rápida em um dos corredores da UEL, decidimos não mais buscar pela verdade ou quem estava com a razão acerca dos filmes, diretor ou crítica, mas de averiguar como esses dois sujeitos definiram e pensaram o cinema e a comunicação em seus respectivos tempos. -

Mais tarde, a leitura de *O autor no cinema*, de Jean-Claude Bernardet e Francis Vogner dos Reis (2018), um daqueles livros que se compra esperando encontrar uma coisa, mas se encontra outra, fez ver que, na fala de um crítico ou diretor de cinema, há jogos de poder e modos de fala comuns a cada período e região em que se escreve sobre os filmes. Meses depois, outra leitura iria compor o rol de autores utilizados no corpo do trabalho: o livro *A ordem do discurso*, de Michel Foucault (1996) - indicação do meu orientador. As definições de autor, discurso e comentário crítico, sugeridas por Michel Foucault, serviram para a reflexão, ao longo desse trabalho, sobre o sujeito do discurso, as modalidades de fala e os jogos por trás de cada um deles: de um lado Antonioni, como diretor de cinema, e de outro a crítica, como órgão instituído historicamente, responsável por avaliar e julgar o cinema de arte.

Nesse sentido, o estudo da documentação mostrou que os modos de dizer da crítica italiana e francesa, entre as décadas de 1940 e 1960, em parte, se assemelham ao modelo da “política dos autores”: o diretor aparece como um ser transcendente, como se o filme estivesse de antemão escrito em sua história de vida; e a crítica é responsável por retirar do estudo da vida de um diretor e de sua obra o que este ainda não consegue visualizar por conta própria. Por outro lado, o dizer de Antonioni sobre o seu cinema não parece estar de total acordo com as ideias vinculadas à “política dos autores”, como o diretor sendo o único capaz de transmitir o sentido de um filme, ou como se o filme tivesse sempre o mesmo sentido. Todavia, como vimos, apesar de reconhecer a incapacidade de apontar um único sentido para os seus filmes, os escritos de Antonioni analisados demonstraram um constante interesse desse cineasta em definir o seu cinema para seu público. Desse modo, a documentação assinada por Antonioni também revelou uma dualidade discursiva em seus escritos: de um lado, um diretor apto a aceitar os diversos sentidos presentes em seus filmes; e de outro, um diretor buscando definir a todo o momento, às vezes de maneira mais incisiva, seu estilo e cinema.

No terceiro capítulo, a definição de ritual e confessionário, de Michel Foucault, serviu para pensar o funcionamento de uma entrevista, não como um método confiável para arrancar a “verdade” do confidente, mas como uma atividade ritualística moldada por comportamentos e cordialidades do entrevistado e do arguidor. Como vimos, uma entrevista publicada por uma

revista não é o mesmo que uma entrevista presenciada ao vivo. Nesse sentido, ainda seguindo alguns princípios de Foucault, para realizar a análise das entrevistas, atentamos para modificações instauradas no corpo discursivo de uma entrevista publicada em forma de texto escrito - como edições, ausência dos processos sensoriais e correções - efetuadas pelo corpo do jornal, e não correspondentes à ritualidade de uma entrevista ao vivo ou gravada.

No mesmo capítulo vimos que a aversão de Antonioni a jornalistas e críticos de cinema não o impediu de utilizar as reflexões feitas por eles em seus discursos ou de aceitar algumas de suas recomendações, como na entrevista de 1961, em que o diretor citou um crítico de cinema para explicar o final de *A Aventura*. Nesse sentido, as citações da opinião crítica nos escritos de Antonioni, muita das vezes sem nomear quem sejam esses sujeitos - caso da nomenclatura neorrealista dada a seus filmes pelos críticos franceses -, revelam que a leitura dos textos produzidos por ela por este diretor de cinema foi frequente ao longo da sua carreira e influenciou de certa medida o modo como ele pensou e compreendeu os seus filmes.

De acordo com a documentação, para Antonioni, o seu cinema trabalhou conceitos mais complexos e mais abrangentes do que a alienação e a incomunicabilidade. Para ele, conceber seus filmes apenas por meio de tais vieses seria esgotar todo o potencial artístico de sua obra e de sua vocação como diretor de cinema em criar um estilo próprio. Sendo assim, a leitura de seus filmes por meio de um único viés, seja o da incomunicabilidade ou o da alienação, para Antonioni, trai a vontade e a assinatura do realizador, entendido como um dos poucos capazes de responder por seu estilo.

Também vimos que, a partir da década de 1940, o diretor de cinema como autor da obra foi um sujeito institucionalizado pelos diversos grupos e sujeitos que faziam parte da cultura cinematográfica, desde o espectador até a crítica de cinema. Todavia, foi apenas a partir da década seguinte, devido à popularização da teoria do autor, proposta reivindicada pelos *Cahiers*, que o diretor como autor no cinema ganhou ainda mais destaque. Desse modo, estudar o autor, sua vida, seu cinema e seus escritos, para muitos críticos, tornou-se o meio para compreender a obra, o estilo e a estética de um diretor (BERNARDET, REIS, 2018).

De acordo com Bernardet e Reis (2018), algumas das consequências dessa política foram a idealização da ideia do autor, não apenas como sujeito corporal, mas como entidade a ser alcançada por meio do estudo da vida e obra de um diretor; e o apagamento da obra como evento, como fenômeno único, feito e criado num determinado momento e a partir de dadas circunstâncias. Nesse sentido, o filme, para os arguidores da entrevista de 1961, era um evento a ser descoberto a partir do autor, como consta as inúmeras perguntas feitas a Antonioni sobre

sua obra. Para muitas pessoas das décadas de 1940-1960, o estilo de um autor não estava claro para ele mesmo, ele precisava ser descoberto por um terceiro (BERNARDET, REIS, 2018). Daí as afirmações de alguns arguidores, nessa entrevista, para retirar informações e sentidos que supostamente passaram despercebidos na fala do próprio Antonioni e que involuntariamente dizem respeito à sua pessoa.

No mesmo capítulo, ainda acerca da documentação publicada no nome de Antonioni, vimos que, na entrevista de 1961 e no ensaio de 1964, o diretor disse que uma das suas técnicas de filmagem era gravar mesmo depois da cena ter acabado para captar o último gesto. De acordo com a documentação assinada por esse cineasta, seu interesse em filmar o último gesto residia na tentativa de capturar coisas que extrapolassem a própria narrativa: as consequências do passado, a memória dos fatos presentes, coisas mal resolvidas dentro dos personagens, sentimentos prontos a florescer e a morrer. Desse modo, para Antonioni, um pressuposto da incomunicabilidade em seus filmes, como defendido pela crítica, implicava na exclusão de outras possibilidades de percepção de sua obra, que ele como diretor buscou enfatizar tanto na ação discursiva como na linguagem cinematográfica. Apesar disso, seu método de filmagem não esteve desvinculado de juízos e valores históricos: como a popular noção de fazer cinema fazendo, característico da geração de diretores italianos a qual Antonioni pertenceu; ou de deixar o ambiente falar por si próprio, prática comum no neorealismo.

No quarto capítulo analisamos o ensaio *O Grito* (1957), de Viazzi (2017). Esse texto mostra que o tema da incomunicabilidade em Antonioni já estava presente nas discussões acerca do seu cinema mesmo antes do lançamento do primeiro filme da trilogia, *A Aventura*. Nesse ensaio, Viazzi afirma que o cinema de Antonioni retrata de maneira fidedigna os dramas da vida moderna, moldados pela incomunicabilidade e a incapacidade de criar laços que transcendam a superficialidade. Nesse sentido, Viazzi interpreta o distanciamento entre os personagens como um posicionamento político desse cineasta. Para ele, Antonioni é um pessimista que critica a moral de seu tempo e um produtor de dramas sobre a solidão. Sua leitura acerca dos filmes de Antonioni se assemelha às de outros textos produzidos entre as décadas de 1950 e 1980 sobre o cinema desse autor (ARISTARCO, 2017; SOLDATI, 2017): a incomunicabilidade e a alienação aparecem como frutos cada vez mais comuns do tempo presente, e demonstram o pessimismo vivenciado por alguns grupos sociais contemporâneos, a desolação e a solidão do homem e da mulher.

No mesmo texto, Viazzi escreve que, nos filmes de Antonioni, as circunstâncias e o contexto social fabricam os indivíduos e esses não têm outra escapatória a não ser agir da

maneira que agem. Em outras palavras, para esse autor, os personagens dos filmes do diretor vivem sob um determinismo social, que resulta em seus fracassos e desencontros. Nesse sentido, Viazzi considera Antonioni um autor pessimista em relação ao tempo presente e à modernidade. Ele também referencia o autor de maneira diferente da política dos autores. Em seu ensaio, o nome do autor é muito mais utilizado para a confirmação de uma hipótese do que como um sujeito autônomo e subjetivo, capaz de ter uma opinião própria acerca dos seus filmes.

Conforme Raymond Williams (2003), a palavra alienação, na literatura dos séculos anteriores, não se apresentava como um problema interpessoal, e sim de ordem religiosa e coletiva - alienação do homem com relação a Deus e do homem com a comunidade. É apenas a partir do século XVIII que o termo passa a ser aplicado para designar a ausência de si mesmo e do outro e uma incapacidade de criar laços afetivos com o mundo. Segundo Williams (2003), foi também a partir do século XVIII que a palavra alienação – que aparece praticamente em todas as críticas de cinema sobre Antonioni entre as décadas de 1960 e 1980 ao lado da palavra incomunicabilidade (ARISTARCO, 2017; SOLDATI, 2017; VIAZZI, 2017) – tornou-se cada vez mais recorrente na literatura e na arte para designar um fenômeno de isolamento afetivo e a incapacidade de se comunicar com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Dessa maneira, no material crítico publicado pelo catálogo (ARISTARCO, 2017; SOLDATI, 2017, VIAZZI, 2017), a incomunicabilidade aparece como um problema social decorrente do agravamento do capitalismo e das transformações culturais e econômicas ocorridas nos países europeus, os quais produziram sentimentos de apatia e de solidão na sociedade. Portanto, a aparição constante do termo alienação nas resenhas sobre os filmes de Antonioni demonstra a insatisfação de alguns críticos de cinema em relação ao tempo em que viveram e a problema de cunho social, ocasionado pelo advento da tecnologia, que abrange toda a sociedade. Sendo assim, a interpretação do cinema de Antonioni, pela crítica, não esteve desvinculada de experiências pessoais e coletivas que esses homens estabeleceram com seu mundo na época em que viveram.

Já em seu ensaio de 1976, Lorenzo Cuccu trata o autor como uma das poucas entidades capazes de responder por sua obra e por definir o seu cinema. Sua análise aborda temas recorrentes na “política dos autores”: a presença de um estilo que acompanha Antonioni desde os seus primeiros documentários; a defesa de um autobiografismo na obra desse diretor; e a manifestação involuntária da vida desse autor em sua obra. Para ele, o cinema de Antonioni foi abordado no meio crítico em dois sentidos: (I) por uma ideologia do autor, fundamentada nas ideias marxistas; (II) por uma análise estruturalista, na qual se priorizou o uso do conceito de

cinema moderno para o estudo dos filmes de Antonioni. Essas duas abordagens, segundo o crítico, levaram a uma falsa ilusão de que um dos temas centrais do cinema desse diretor fosse a incomunicabilidade. Nesse sentido, para se opor a ideia de incomunicabilidade em Antonioni, Cuccu recorre principalmente às entrevistas e textos escritos pelo diretor.

Cuccu escreve que uma leitura da incomunicabilidade no cinema de Antonioni impede que uma interpretação realista seja feita sobre sua obra, pois desprivilegia os elementos presentes nos filmes em favor de esquemas de pensamento exteriores a ela. No entanto, a própria interpretação de Cuccu está sujeita a esquemas de pensamentos exteriores, não inerentes às obras, comuns na análise de filme da época, principalmente a de cunho francesa, a qual Cuccu teceu inúmeros elogios, como o sistema de pensamento da política dos autores. Segundo o crítico, Antonioni é um exímio observador dos gestos e dos sentimentos. Sua escolha por continuar a filmar após o acontecimento revela outro tipo de narrativa, a dos sentimentos e das interlocuções entre passado e presente. Para ele, no diretor, a câmera gera situações de errância e passeio, e os personagens são observadores de sua própria trama.

Desse modo, a análise dos escritos do autor e da crítica revelou que os mecanismos de diferenciação de estilo e poética de um diretor não estão dados *a priori*, apenas pelo que está em tela, mas precisam ser construídos e amarrados discursivamente, por meio de entrevistas, reportagens, ensaios, resenhas críticas e estudos sobre cinema. Nesse sentido, os ensaios, as entrevistas e resenhas da crítica e do autor, entre as décadas de 1940 e 1980, revelam o uso do discurso verbal, tanto por Antonioni quanto pelos críticos de cinema, para solucionar “problemas de comunicação” da linguagem cinematográfica, como o que a imagem deixou de falar, o que falta ser compreendido na imagem e o que ainda se pode falar sobre ela.

Nesse sentido, a análise da documentação do autor e da crítica reforçou, coincidentemente, um dos pressupostos de Deleuze (2018b) acerca da verbalização da imagem cinematográfica: escrever sobre a imagem cinematográfica é se distanciar da imagem e ao mesmo tempo criar conceitos para entendê-la. Desse modo, a análise dos textos publicados pela crítica e pelo autor sobre o cinema de Antonioni apontou que a resenha crítica e os escritos do autor não são apenas fundamentados na imagem cinematográfica, mas textos escritos e criados a partir de experiências pessoais, do que a imagem pode falar e não apenas do que está presente nela.

No último capítulo, foi analisado o livro *A imagem-tempo*, de Deleuze (2018b), por uma perspectiva disciplinar de como Deleuze ofereceu novos conceitos para se pensar o cinema de Antonioni. Como vimos, apesar da crítica de Deleuze à filosofia e ao pensamento disciplinar,

os artigos e ensaios sobre o cinema do diretor, publicados em acervos virtuais no Brasil, revelam uma disciplinarização dos escritos desse filósofo e a formulação de um princípio de autor, em que a ideia autor é revisada a fim de se descobrir algo novo, e o seu nome e os seus termos são reivindicados para a análise e compreensão de novos objetos. Nesse sentido, analisamos o livro *A imagem-tempo* não do ponto de vista de um fazer filosofia deleuziana, em que as ideias de autor e disciplina poderiam ser facilmente questionadas, e sim do campo disciplinar, em que seus conceitos oferecem uma nova maneira de pensar o cinema e o estilo de Antonioni no campo do saber.

Em *A imagem-tempo* (2018b), Deleuze cita dezenas de entrevistas, artigos e resenhas publicadas em revistas e escritas por diretores e críticos de cinema para a construção de seus argumentos. Esse livro reivindica toda uma tradição que já estava em voga nos circuitos sobre cinema, que, no entanto, não tinha sido integrada por completo ao campo disciplinar, como os conceitos de “errância” e “passeio”, já trabalhados anos antes no ensaio de Cuccu (2017), para compreender o cinema de Antonioni.

Logo nas primeiras páginas, Deleuze (2018b) escreve que o cinema de Antonioni desenvolveu temas mais importantes que os lugares vazios e de incomunicabilidade, como atribuiu a crítica de cinema e o senso comum. Para explicar o cinema de Antonioni, ele recorre a aparição da imagem-tempo no cinema do pós-guerra. Segundo o autor, a partir da década de 1940, alguns cineastas passaram a explorar cada vez mais o uso do plano sequência, o que levou a um rompimento com a linguagem clássica.

De acordo com Deleuze (2018b), a exploração em demasia do plano sequência e as quebras com esquemas sensório-motores induziram a aparição da imagem-tempo em tela, antes vista apenas como um recurso estético muito pouco utilizado pelos cineastas. Para Deleuze, a imagem-tempo foi responsável por libertar o espectador desses esquemas, comuns na linguagem clássica, e induzi-lo a situações óticas e sonoras puras, nas quais a percepção não é mais construída pela indução, de maneira a tornar o espectador refém da narrativa e dos eventos que a circundam, e sim pela exploração vertiginosa da imagem, que permite um alargamento da experiência cinematográfica.

Para Deleuze (2018b), a exploração da banalidade cotidiana e a quebra da narrativa nas obras de Antonioni, principais indutores da imagem-tempo, foram responsáveis por produzir um cinema de corpo e cérebro e um cinema de sentimentos. Segundo ele, para o diretor, sua sociedade avançou, e com ela novas formas de vivência e de experimentação vieram à tona, no entanto, o corpo ainda continuou retrógrado, programado para atender a antiga moral, e o

cérebro atualizável e avançado. Desse modo, para esse filósofo, Antonioni apresenta um problema moral em relação à sociedade que o cerca, na qual os indivíduos, apesar da sua superação moral, continuam reféns de sentimentos retrógrados, passados de pai para filho. Nesse sentido, a imagem de Antonioni é sempre atualizável, de um passado que volta a ser presente e que traz à tona todos os sentimentos ainda não processados e digeridos pela narrativa ou pelos fatos anteriores a ela, como a moral, as antigas leis e os velhos costumes.

Embora não relacione a conversa cotidiana ao cinema de Antonioni, Deleuze (2018b) escreve que, no cinema moderno, as conversas cotidianas não são mais vistas como formas de resolver conflitos, mas como conversas que, por sua natureza efêmera, são rapidamente esquecíveis. Sendo assim, dificilmente a falta de resolução de um problema pela comunicação verbal, nesse livro de Deleuze, seria uma demonstração de incomunicabilidade em Antonioni.

Segundo Eco (1997), a experiência social e cultural é determinante para a significação e interpretação de uma obra, e uma mesma estrutura pode dar sentidos diferentes para leitores diferentes. Sendo assim, podemos afirmar que, mesmo a contragosto do diretor, a alienação pode ser constatada no cinema de Antonioni, nas relações comportamentais e sentimentais dos personagens, uma vez que a própria época permite que uma leitura como essa seja realizada sobre determinados signos e significações presentes em cada um dos filmes da trilogia.

Nesse sentido, a institucionalização de um cinema de incomunicabilidade em artigos, revistas e livros sobre cinema até os dias atuais, a contragosto de Antonioni, demonstra a fragilidade da figura do diretor em significar seu cinema face à diversidade de sentidos presentes em sua obra e ao poder da crítica de cinema, nas décadas de 1940-1960, em consolidar estilos e fundamentar sentidos. Portanto, a análise da documentação mostrou que, por trás das falas do diretor e da crítica, existem jogos de poder que atuam na significação de uma obra para o seu espectador e para a definição de um estilo e de um cinema no campo das artes – dizeres que não são ingênuos e nem inocentes. Desse modo, nesse caso, um cinema de incomunicabilidade em Antonioni e a indexação dos filmes *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse* como uma trilogia da incomunicabilidade se cristalizaram na história do cinema.

Há alguns anos, ao ver *O Eclipse* pela primeira vez, tive a sensação de que havia uma ausência de comunicação entre os personagens, do mesmo modo que muitos críticos e espectadores do período analisado relataram. Mesmo naquele tempo, sem saber muito bem quem era Antonioni e sem haver lido um dos seus escritos, as imagens pareciam querer falar sobre mais coisas além da incomunicabilidade – como na cena em que Vitória visita um dos apartamentos de Piero. Em determinado momento, ela pega uma caneta na cômoda e a gira de

um lado para o outro: de um lado, ao escorrer a tinta em direção à tampa, vemos uma moça de roupa íntima, e do outro, a mesma mulher, só que agora nua. Por um instante, era como se eu conseguisse ler o pensamento e os sentimentos de Vitória: “Sou eu a mulher vulgar da caneta?”, “Serei eu mais uma das bugigangas a enfeitar o apartamento de Piero?”.

Quando revi o filme, anos depois da primeira experiência e alguns meses depois de ler o catálogo, o meu olhar já não era o mesmo de antes, pois novos direcionamentos de leitura da imagem haviam sido acrescentados e novas compreensões sobre os mesmos signos haviam surgido. Nesse ínterim, eu havia incorporado toda uma gama de conceitos da história do cinema e do que é o cinema que, sem a leitura do catálogo ou dos livros de Deleuze sobre essa temática, que aconteceram quase ao mesmo tempo, eu provavelmente não conseguiria nomear e nem descrever apenas pela observação da imagem. E mesmo que uma pesquisa no *Google* pudesse fornecer informações significantes sobre quem é o autor e o que se pensou sobre os seus filmes, todo um processo histórico teria sido perdido: das modalidades da fala da crítica e do autor às discussões em torno de um cinema de incomunicabilidade em Antonioni.

Em geral, para os amantes do cinema, as críticas de filmes e escritos do autor são leituras apaixonantes e frequentemente requisitadas. Pode ser até mesmo difícil não cair no golpe de tomá-las por verdadeiras e inquestionáveis. No entanto, embora tais textos possam levar o leitor a uma falsa ideia de como se deu o processo de criação de um filme ou qual seja o seu sentido, eles também podem, com muita frequência, suscitar novas reflexões para o pensamento, para a compreensão de um filme e para aplicação de conceitos advindos do cinema no cotidiano social. É diante de uma crítica de filme, ou um depoimento do diretor, ou uma conversa sobre cinema, que o espectador passa a questionar, digerir e revisar tudo aquilo que ele viu em tela. Desse modo, a conciliação de uma leitura dos filmes a partir das ideias de um autor pode levar a uma ampliação dos conceitos e abrir a possibilidade para novas aprendizagens, uma vez que esse material também serve como um processo de rememoração, no qual a imagem volta a se apresentar ao sujeito pela memória, e novos conceitos são englobados e processados para entendê-la.

O material sobre cinema e as trocas em conversas a respeito dele são alguns dos fatores que garantem que o filme, na contemporaneidade, seja uma experiência coletiva e compartilhada, em que milhares de pessoas cotidianamente produzem e revisam significados e encontram neles novas maneiras de pensar, lidar e vivenciar o mundo (KELLNER, 2001). Lembro bem da importância que o termo “banalidade”, tantas vezes mencionado pela crítica de filme e por Antonioni, em seus escritos, teve para me ajudar a lidar com coisas que saíam do

controle, como o término de um relacionamento ou a incapacidade de encontrar um sentido único para a vida.

Ao invés de negligenciar uma ideia de autoria ou adotar uma postura de total oposição a ela, como pressupunham alguns pensadores do século XX, talvez seja mais interessante, para o campo dos estudos da interpretação, admitir os diversos sujeitos participantes da interpretação de um filme em um dado momento histórico e as lutas por trás da cristalização de sua interpretação para nós, contemporâneos – como foi o caso da incomunicabilidade na obra de Antonioni. Lutas essas que não se baseiam apenas na imagem cinematográfica, mas no que se escreve sobre ela e no que está presente no cotidiano, desde a divulgação do filme até os comentários em redes sociais.

Nesse sentido, apesar dos ideais de Eco (1997) defendidos em *Obra Aberta* serem válidos para a compreensão da obra de arte como uma linguagem aberta a novas interpretações, sua metodologia continua a ser insuficiente para uma análise da interpretação como um fenômeno histórico, pois desconsidera que a interpretação é um dado situacional, fruto de um acontecimento discursivo, e os seus intérpretes são atuantes na significação e ressignificação da obra. Desse modo, uma análise ao molde foucaultiano, voltada para categorizar os sujeitos, classificar as falas e admitir a impossibilidade de alcançar uma verdade sobre o objeto, como a realizada aqui, se mostrou muita mais proveitosa, por garantir que todo um processo, desde a fabricação de um filme até a sua exibição no cinema, seja respeitado e não se torne algo desligado da sociedade que o interpreta.

FONTES

ANTONIONI, Michelangelo. Seis filmes. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 33-42

ANTONIONI, Michelangelo. A doença dos sentimentos. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 65-94

ANTONIONI, Michelangelo. Para mim fazer um filme é viver. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 27-32

ARISTARCO, Guido. Crônica de uma crise e formas estruturais da alma. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 315-314

CUCCU, Lorenzo. Nascimento do “estilo-Antonioni” dos curtas-metragens a “Crimes da alma”. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 139-158.

GODARD, Jean-Luc. A noite, o eclipse e a aurora. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 95-106

PASOLINI, Pier Paolo. Defendendo O deserto vermelho. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 361-364.

SOLDATI, Mario. Deserto vermelho celeste e verde. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 365-371

VIAZZI, Glauco. O grito. In: APRÀ, Adriano (org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 289-294

FILMOGRAFIA

A AVENTURA. L'avventura. Direção de Michelangelo Antonioni. Cino del Duca/Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.)/Lyre. Itália/França, 1960. Preto e branco. 142 minutos.

A NOITE. La notte. Direção de Michelangelo Antonioni. Nepi Film/Sofitedip/Silver Films. Itália/França, 1961. Preto e branco. 122 minutos.

O DESERTO VERMELHO. Il deserto rosso. Direção de Michelangelo Antonioni. Film Duemila/Federiz/Francoriz Production. Itália/França, 1964. Cor. 117 minutos.

O ECLIPSE. L'eclisse. Direção de Michelangelo Antonioni. Cineriz/Interopa Film/Paris Film. Itália/França, 1963. Preto e branco. 126 minutos.

O GRITO. Il grido. Direção de Michelangelo Antonioni. SpA Cinematografica/Robert Alexander Productions. Itália/Estados Unidos, 1957. Preto e branco. 116 minutos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. Introdução. In: (Org.) APRÀ, Adriano. **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017.

APRÀ, Adriano (Org.). CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Voa!, 2017.

ARAÚJO, Inácio. **Alfred Hitchcock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do Filme**. Tradução de Marcelo Feliz. Lisboa: 2004.

BAZIN, André. **O que é cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Roberto. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos Reis. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARLO, Carlo di; TINAZZI, Giorgio. (Orgs.) *Fare un film è per me vivere: Scritti sul cinema*. Venezia: La Grafica & Stampa, 2009.

CARLO, Carlo di; TINAZZI, Giorgio (Orgs.). *Sul cinema*. Venezia: La Grafica & Stampa, 2004.

CHATMAN, Seymour B. e DUNCAN, Paul. **Michelangelo Antonioni: A investigação**. Lisboa: Taschen, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução: Giovanni Cutolo. Revisão: Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1997.

EL-JAICK, A. P. G. Dizer ou mostrar, em Wittgenstein, e A Tetralogia da Incomunicabilidade, de Antonioni. **Ouvir ou ver**. v. 13, n. 2, p. 524-536, 31 out. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/36584>. Acesso em: 15 dez. 2019.

FERREIRA, Pedro Henrique. **Dar a ver: entrevista com Adriano Aprà**. 17 ago. 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/dar-a-ver-entrevista-com-adriano-apra/>. Acesso em: 07 jan. 2020.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf. Acesso em: 07 jan. 2020.

FRUNDT, Bodo. **Alfred Hitchcock e seus filmes**. Rio de Janeiro: Ediouro S. A., 1992.

GRÁCIO, Rui Alexandre. Argumento ad Personam. In: **Vocabulário de argumentação**. Disponível em: <https://www.ruigracio.com/VCA/ArgAdPersonam.htm>. Acesso em: 13 jul. 2020.

GOMES, Regina. **Crítica de cinema**: história e influência sobre o leitor. *Crítica Cultural*, volume 1, número 2, jul./dez. 2006. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/93. Acesso em: 07 jan. 2020.

GOTTLIEB, Sidney. **Hitchcock por Hitchcock**: coletâneas de textos e entrevistas. Tradução Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imagem Ed., 1998.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KELLNER, Douglas. Introdução; Guerras entre teorias e estudos culturais. In *A Cultura da M dia*. Bauru-SP: Edusc, 2001, p. 9-74.

LAGNY, Mich le. **O cinema como fonte histórica**. In: Org. N VOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Teorias da publicidade na América Latina: a perspectiva da recep o em Eliseo Ver n. In: MORAES, A. L. C.; LISBÔA FILHO, F. F.; BARCELLOS,

M. A. (orgs.). **História da mídia:** campos da publicidade e da comunicação institucional. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011-1/artigos/Teorias%20da%20publicidade%20na%20America%20Latina%20a%20perspectiva%20da%20recepcao%20em%20Eliseo%20Veron.pdf/view>. Acesso em: 07 jan. 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. In: O olho e o espírito. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOSTAFA, S. P.; AMORIM, I. S.; SABBAG, D. M. A. Eros e a ciência da informação. **Em Questão**, v. 24, n. 1, p. 117-144, 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/72463/44026>. Acesso em: 16 dez. 2019.

NIETZCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise em scène no cinema:** Do clássico ao cinema de fluzo. Campinas, SP: Papirus, 2013.

PARIGI, Stefania. A aventura de Os vencidos. **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: VOA!, 2017. p. 229-257.

PEREIRA, Juliana Rodrigues. **A aventura:** notas sobre o estilo de Michelangelo Antonioni. 110 páginas. Dissertação (Mestrado). Setor de ciências humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2018.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria do cinema. **O Mosaico:** R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez., 2012. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/download/45/pdf>. Acesso em: 15 dez. 2019.

TAKARA, Samilo; LONDERO, Rodolfo Rorato. Mídias e análise do discurso: Michel Foucault, possibilidades e limites metodológicos. In.: SILVA, Dalexon Sérgio da; GOMES, Glaucio Ramos (orgs.). **Análises em (dis)curso:** perspectivas, leituras, diálogos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019. p. 193-210

SALEM, Pedro. **Do luxo ao fardo:** um estudo histórico sobre o tédio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não filosofia. Educação & Sociedade, Campinas, vol. 26. N. 93, p. 1217-1227, Set./ Dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/vxm4Hnh5fhhBMFjpTLLqRbZN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 15 jul. 2021.

WESCHENFELDER, Ricardo. **Vestígios da Imagem:** A Trilogia no Cinema. Curitiba: 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1730-1.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave:** Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires. Nueva Visión, 2003.

ZANATTA, Rafael Morato. Paulo Emílio e a formação dos estudos históricos de cinema na Europa. **Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, vol. 46, N. 52, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6097/609765276002/html/>. Acesso em: 15 jul. 2021.