

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DE CINEMA

ALAIN DELON, A VIRTUDE DO SILÊNCIO

6 e 15 de Outubro de 2025

L'ECLISSE / 1962

O Eclipse

um filme de Michelangelo Antonioni

Realização: Michelangelo Antonioni / **Argumento:** Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini e Ottiero Ottieri, baseado numa ideia de Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra / **Fotografia:** Gianni Di Venanzo / **Música:** Giovanni Fusco / **Canções:** Mina / **Direcção Artística:** Piero Poletto / **Montagem:** Eraldo Da Roma / **Som:** Claudio Maielli e Mario Bramonti / **Assistentes de Realização:** Franco Indovina e Gianni Arduini / **Interpretação:** Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero), Francisco Rabal (Riccardo), Lilla Brignone (a mãe de Vittoria), Rossana Rory (Anita), Mirella Riccardi (Marta), Louis Seignier (Ercoli), Cyrus (o bêbado).

Produção: Interopa Film e Cineriz (Roma) e Paris Film Production (Paris) / **Produtor:** Robert e Raymond Hakim / **Produtor Executivo:** Danilo Marciani (Giorgio Baldi) / **Cópia:** digital, preto e branco, com legendagem em português, 125 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, Maio de 1962 / **Estreia em Portugal:** Cinema Império, 4 de Dezembro de 1963.

L'Eclisse foi o último filme a preto e branco de Antonioni, o último painel da sua "trilogia da crise dos sentimentos" (**L'Avventura**, **La Notte**), o seu último filme com Gianni Di Venanzo, o mais fiel dos seus directores de fotografia.

"Prefiro filmar nos lugares autênticos porque a realidade estimula a minha fantasia" disse por alturas de **L'Eclisse** o cineasta. *Girare dal vero*, em vez de recorrer ao estúdio, é entrar num jogo de influências recíprocas entre a ficção e a própria realidade, incorporando no filme os limites que esta determine. Em **L'Eclisse**, por exemplo, a sequência da repescagem do carro de Piero (Alain Delon) do lago artificial do bairro olímpico de Roma deveria ter ocorrido ao pôr de sol, para que o automóvel emergisse com os faróis acesos, o que provocaria um efeito de luz muito particular. Todavia, quando da primeira tentativa, os cabos do guindaste que tiraria o carro do fundo do lago, quebraram-se, obrigando Antonioni a repetir a sequência no dia seguinte, ao meio-dia, para não perder mais um dia de rodagem, por causa de um pormenor que a produção devia encarar como um mero capricho. Ora, o facto de a sequência ter sido filmada de dia, condicionou todo o passeio de Piero e Vittoria (Monica Vitti), na cena seguinte, nas imediações do lago. O que deveria ter sido crepuscular, passa a ser luminoso e diurno.

Outro exemplo: Só um dos apartamentos, o de Marta, a amiga "queniana", é reconstruído em estúdio, e mesmo nesse caso Piero Poletto, o cenógrafo, reproduziu na íntegra o interior do apartamento de Mirella Riccardi, a actriz que fazia o papel, utilizando os objectos dela, ao ponto do disco de música africana que serve de fundo à dança de Vittoria, ser propriedade da Riccardi.

Se me perguntassem onde é que eu pretendo chegar ao citar estes dois exemplos do método de rodagem de Antonioni, seria incapaz de responder. São, talvez, apontamentos que para mim fazem imenso sentido. Implicam uma atitude e uma consciência do pormenor que calha bem com o ritmo cinematográfico de **L'Eclisse**. E que concorda, afinal, com essa obsessão do concreto

presente no elemento externo que se diz estar na origem de cada um dos filmes do cineasta.

No caso do último filme da “trilogia”, tudo começou em Fevereiro de 1962, em Florença, onde o cineasta foi filmar o eclipse do sol. Dou a palavra a Antonioni: *“Gelo repentino. Silêncio diferente de todos os outros silêncios. Luz térrea diferente de todas as outras luzes. E depois o escuro. Imobilidade total. Tudo aquilo em que consigo chegar a pensar é que durante o eclipse provavelmente se cerram os sentimentos. É uma ideia que tem vagamente a ver com o filme que estava a preparar; uma sensação mais do que uma ideia, mas que defina já o filme quando ainda estava longe de ser definido. Todo o trabalho feito depois, na rodagem, ligou-se sempre aquela ideia, ou sensação, ou pressentimento. Nunca consegui prescindir dela”*.

Cerram-se os sentimentos. É por aí, pela última ponta do novelo dos outros dois filmes da “trilogia”, que começa **L’Eclisse**. **L’Avventura** e **La Notte** terminavam de madrugada, quando as personagens tomavam consciência do seu esgotamento afectivo e só a piedade juntava ainda o que tudo o mais condenara já à separação. Nessa mesma madrugada se inicia a primeira sequência de **L’Eclisse**, a da separação de Riccardo (Francisco Rabal) e Vittoria, esplêndida sequência, *“construída como um adágio amargurado”*, no dizer de Tommaso Chiaretti. Por mais que eu goste das sequências da Bolsa, por mais que eu goste do encontro de Piero e Vittoria na vetusta casa dos pais dele, por mais que eu goste de ouvir a espantosa sinfonia dos telefones no último encontro deles no escritório de Piero, por mais que eu admire a celeberrima sequência final, a separação de Riccardo e Vittoria, essa sequência de 13 minutos, é para mim o mais belo rasgo de **L’Eclisse**: o cansaço de duas pessoas que se torturaram toda a noite, magoadas pela luz, prisioneiras daquele espaço rígido, submissas à espantosa evidência dos objectos. É admirável a forma como o drama humano é “marginado”, como os objectos ganham o primeiro plano, e como a montagem desempenha aqui – anunciando assim o elemento motor do ritmo de **L’Eclisse** – um papel activo no drama, em particular no momento em que Vittoria reordena a disposição de alguns “bibelots”.

A montagem é também a “chave” da sequência final. Sempre achei abominável interpretar-se o que é um espantoso clímax plástico como um final catastrófico, anunciando fins do mundo, explosões nucleares e coisas afins. É verdade que nas mãos de um transeunte se pode ver um jornal que titula a toda a largura da página “A corrida atômica”. E depois? Porque raio é que essa imagem há-de sintetizar os oito minutos de uma sequência em que a luz do sol se vai extinguindo lentamente e em que vemos uma casa em construção, um bidão de água onde flutua uma carteira de fósforos, tijolos, ruas vazias, raríssimos transeuntes que passam, água que corre sobre o asfalto, até ao plano de pormenor do candeeiro que se acende quando a noite por fim tomba. Admito que tudo isto possa ser tomado como simbolizando uma desintegração do homem moderno, um eco até da imagem bíblica do sol que se torna negro, como sustentou Alberto Moravia, mas pessoalmente tomo estas imagens como um belíssimo poema urbano, sempre me parecendo que o lugar do encontro – o solito posto de Piero e Vittoria – ganhava sem os protagonistas uma aura lírica que nunca anteriormente tivera. Talvez fosse belo com eles, sem eles é-o muito mais.

Limito-me, no espaço que me resta, a manifestar a minha admiração pelo trabalho de Monica Vitti, incomparável na dissonância das expressões que é capaz de agarrar – nem sequer falo da voz ou do riso, mas tão só da máscara facial – espantosa no modo como esquia o corpo ou o deixa colar-se a uma parede, ou se protege numa porta. Nunca a vi tão lúcida, na pele de uma personagem para quem, como ela mesma disse, os sentimentos comuns – ciúme, desprezo, ódio, piedade, desespero – são uma carga a lançar ao mar. É dela o filme. E é do vento que nele ganha uma espessura singular. Nem, por isso mesmo, nos podemos surpreender com a dupla panorâmica que sucessivamente liga o rosto dela ao vento que agita as árvores e depois nos leva outra vez ao primeiro plano da cara dela. Já o amor acabou e a preto e branco nunca mais a voltaremos a ver nos filmes de Antonioni.

Manuel S. Fonseca