



# O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO MODERNISTA DE ANTONIONI:

o filme *A Noite* (1961) e a  
cidade modernista sob o olhar  
de Michelangelo Antonioni

LEONARDO BARBOSA CERQUEIRA DUARTE

Arquiteto e Urbanista formado pela UFBA (1999), bacharel em Artes Cênicas / Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA (2008), especialista em Arte e Patrimônio Cultural pela Faculdade do Mosteiro de São Bento da Bahia (2013), mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA (2023) e doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA.

## RESUMO

O presente artigo propõe um olhar sobre a configuração do drama no filme *A Noite* (1961), do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, tendo como foco desta observação a visão do cineasta sobre o projeto civilizatório moderno, que tem a cidade como o seu maior advento. O trabalho faz referência à peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, abordada aqui, tal como o filme de Antonioni, dentro do paradigma da modernidade, no qual subjaz um conflito entre a razão e as pulsões. As reflexões aqui propostas se apoiam em pensadores do cinema, do teatro e da filosofia, tais como David Bordwell, Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Sarrazac, José Garcez Ghirardi, Sérgio Paulo Rouanet, entre outros.

## PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Cinema. Antonioni. Modernismo.

## ANTONIONI'S MODERNIST SUMMER NIGHT DREAM: THE FILM THE NIGHT (1961) AND THE MODERNIST CITY UNDER THE EYES OF MICHELANGELO ANTONIONI

### ABSTRACT

*This article proposes a look at the configuration of the drama in the film *The Night* (1961), by Italian filmmaker Michelangelo Antonioni, with the focus of this observation being the filmmaker's vision of the modern civilizing project, which has the city as its greatest advent. The work makes reference to the play *A Midsummer Night's Dream* by William Shakespeare, discussed here, as well as Antonioni's film, within the paradigm of modernity, in which there is a conflict between reason and drives. The reflections proposed here are based on thinkers from cinema, theater and philosophy, such as David Bordwell, Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Sarrazac, José Garcez Ghirardi, Sérgio Paulo Rouanet, among others.*

### KEYWORDS:

*Dramaturgy. Cinema. Antonioni. Modernism.*



# INTRODUÇÃO: ANTONIONI, O POETA DA ANGÚSTIA MODERNA

O drama da angústia moderna encontrou no cinema um profícuo lugar de expressão de suas nuances. O cinema, que traz consigo todo um aparato industrial para a realização de seus produtos, os filmes, foi sagazmente proclamado no início do século XX como a “sétima arte”<sup>1</sup>, a arte da modernidade, a arte das máquinas, da velocidade, da vida na metrópole, a arte reivindicada pela burguesia triunfante da era industrial. E, ao longo da sua recente história, um cineasta destacou-se por traduzir em seus filmes a angústia da existência humana no contexto da modernidade. Este foi Michelangelo Antonioni, nascido em Ferrara, norte da Itália, em 1912 e falecido em 2007 na cidade de Roma.

Entre os filmes do diretor, que tanto contribuíram para o desenvolvimento do moderno cinema europeu, três deles ganharam mais notabilidade: *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), *A Noite* (*La Notte*, 1961) e *O Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962), que juntos viriam a compor a (assim chamada pela crítica internacional) “trilogia da incomunicabilidade”. Esta denominação, no entanto, tendeu a encaminhar as abordagens desses filmes quase sempre pelo viés da caracterização da relação entre seus personagens, marcada por uma dificuldade de comunicação. Por conseguinte, não davam conta da complexidade da obra de Antonioni, por deixar de lado um aspecto fundamental: a relação dos personagens com o entorno no qual estão inseridos. O ambiente cultural, o espaço modificado pela intenção humana dentro de um paradigma fundado na sociedade industrial, importante elemento da obra do cineasta, foi abordado na maioria das vezes por críticos e pesquisadores como um mero formalismo ou um traço estilístico de sua *mise-en-scène*. É a partir da leitura da relação dos personagens com o entorno no qual estão inseridos que pretendo promover uma abordagem da obra deste cineasta. Pretendo também demonstrar que esta característica que se dá na materialidade do filme, a forte presença do entorno em que estão inseridos os personagens, é um importante elemento que compõe a tessitura de uma dramaturgia proposta pelo diretor/roteirista.

---

<sup>1</sup> O título de “sétima arte” atribuído ao cinema tem origem no *Manifesto das Sete Artes* (1923), do crítico de arte italiano Ricciotto Canudo (1877-1923). O manifesto parte do sistema das cinco artes hierarquizadas por Hegel em seus *Cursos de Estética* (1820-1821), a saber, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia, e acrescenta a dança e o cinema respectivamente enquanto sexta e sétima artes.



O filme a que pretendo dedicar esse olhar é o segundo da trilogia, *A Noite* (*La Notte*, 1961), oitavo longa de Michelangelo Antonioni, que também assina o roteiro com Tonino Guerra e Ennio Flaiano. O filme é estrelado pelo ator Marcello Mastroianni (ícone do cinema italiano), pela atriz francesa Jeanne Moreau e pela atriz italiana Monica Vitti, que também esteve presente nos dois outros filmes da trilogia.

A partir dessa observação, veremos que o filme *A Noite* pode ser considerado como o olhar do cineasta para o advento maior da modernidade, a cidade. E a cidade para a qual Antonioni olha é a que reflete os fracassos de um modelo idealizado pela utopia moderna: a cidade industrial, com todas as suas facilidades e os seus problemas; a cidade da era da máquina, dos automóveis, da velocidade; a cidade cujo passado é deliberadamente apagado (ou destruído) pelas exigências de um novo tempo; a cidade da explosão demográfica, da violência urbana; a cidade que sonha, de modo inocente e escapista, com a conquista espaço.

Em *A Noite*, a cidade, mais que um pano de fundo, corporifica o estatuto e o contrato social da civilidade moderna, com todo o seu normativo a serviço de um projeto civilizatório. Protagonista velado, a cidade vista por Antonioni é como um *leviatã* que dita o ritmo da vida em sociedade, e que deve ser obedecido, à custa dos sacrifícios dos desejos e das pulsões de seus integrantes, em prol da segurança e do bem-estar de todos.

---

## O “MAL-ESTAR NA MODERNIDADE” VISTO PELO CINEMA CONTEMPLATIVO DE ANTONIONI

---

A modernidade idealizada pelo mundo ocidental foi objetivo de um projeto civilizatório cujas origens remontam aos séculos XVII e XVIII.



Rouanet (1997) define esse projeto como um programa voltado à emancipação da humanidade, com raízes iluministas e assentado sobre três pilares básicos: o racionalismo, o individualismo e o universalismo. O **racionalismo** está na crítica da religião e das tradições herdadas, na afirmação da razão como fundadora de uma nova ordem e na aposta na ciência como a grande solução para todas as instituições humanas; o **individualismo** está na afirmação da autonomia do indivíduo, no seu desprendimento do sentido comunitário e no rompimento com as cosmovisões locais; o **universalismo**, por sua vez, está na idealização de uma cultura universal que supostamente eliminaria todas as formas de preconceito e também os particularismos locais.

Para o autor, decorre desse contexto o *mal-estar moderno*, que deriva do desconforto já apontado por Freud<sup>2</sup> enquanto consequência da repressão das pulsões exigidas pela vida social. Mas esse mal-estar ganha uma forma atualizada, que se manifesta como um grande ressentimento contra a civilização moderna e aqueles princípios que a forjaram. No projeto moderno civilizatório, há um grande paradoxo: se, por um lado, ele tem cunho iluminista (e, portanto, emancipatório), por outro lado, ele é repressivo, pois seus normativos estão assentados em ideais coercitivos e condicionantes que operam principalmente na agressividade e na sexualidade inatas ao indivíduo.

Antes de abordar o filme de Antonioni, julgo importante trazer outras duas referências. A primeira trata-se de uma obra contemporânea à trilogia do cineasta, *Crítica da Razão Dialética*, livro escrito em 1960 por Jean-Paul Sartre. Nele, o pensador francês vê a história da humanidade enquanto uma arena de oposições e vê também a história de um indivíduo enquanto uma arena de oposições. Ou seja, inserido num conflito, o ser humano é também um conflito, o que faz da sua interioridade um lugar de confrontos e nunca um lugar pacífico, já que nunca está em paz. Sartre conclui, portanto, que o indivíduo é sempre um estranho dentro de si mesmo. Essa contenda faz da realidade contemporânea uma realidade dramática, e, por isso, somente procedimentos dramáticos poderiam descrevê-la. Ao drama, portanto, cabe o papel de uma espécie de espelho crítico da sociedade, no qual o indivíduo deve reconhecer-se e, conseqüentemente, reconhecer também os fatores aos quais a sua existência se sujeita. O espelho, enquanto objeto designado à contemplação e à reflexão, é a metáfora da qual me aproprio aqui para uma leitura da obra de um dos maiores cineastas da história do cinema.

---

<sup>2</sup> Conceito no livro *O Mal-Estar na Civilização* ou *O Mal-Estar da Cultura*, publicado pela primeira vez em 1930.



A última referência que trago antes da abordagem do filme diz respeito à herança que Antonioni traz do Neorealismo Italiano<sup>3</sup>, movimento que instaurou no cinema uma nova abordagem dramatúrgica da realidade. Para Deleuze (2005), essa nova abordagem se deu para além do conteúdo social, mas, sobretudo, nos aspectos estéticos e formais dos filmes. Um desses aspectos diz respeito ao personagem, que passa a se manifestar como um mero espectador da realidade. Mais que reagir às situações, o personagem neorrealista registra essas situações, convidando o espectador a fazer o mesmo. O espectador não mais se identifica com o personagem, mas usa o olhar deste para contemplar a realidade. Desse modo, Deleuze (2005) caracteriza o cinema neorrealista como sensitivo, vidente, pois se desenrola a partir dos olhares catalisados pelos personagens e não mais por ações deflagradas por estes. Ao invés de engajado numa ação, o personagem neorrealista está entregue a uma visão, que é capaz até mesmo de provocar-lhe uma obsessão.

O cinema contemplativo e reflexivo de Antonioni traz essa herança neorrealista e a põe a serviço de sua poética dramatúrgico-filosófica. O olhar de seus personagens ganha importância no contexto do drama. É através dessa faculdade (prehe das emoções) que se produzirá sentido ao que é mostrado em cena. E é através do olhar dos personagens que a cidade, o grande advento da modernidade, será abordada em *A Noite*.

---

## UM DIA NA VIDA ORDINÁRIA DE UM CASAL BURGUEÊS

---

*A Noite* parte de uma premissa simples. Trata-se de um dia na vida de um casal burguês, Giovanni (Marcello Mastroianni) e Lidia (Jeanne Moureau), cujo relacionamento de dez anos se desgastou, perdeu seu encanto. Durante esse dia, o casal passará por eventos que intensificam e aumentam a distância emocional que os separa.

---

**3** O Neorealismo Italiano surgiu do desejo de uma nova geração de cineastas da Itália dos anos 40 de se libertarem das convenções do cinema comum, negando a colossal indústria cinematográfica erigida por Mussolini. Os adeptos desse movimento buscavam um novo realismo, que revelaria as condições sociais de seu tempo. Com a escassez de recursos, as produções eram feitas em cenários reais, com iluminação natural e, por vezes, com o uso de não atores para o elenco, características que davam aos filmes um aspecto de documentário. Quanto à forma narrativa, os filmes caracterizavam-se pela construção de tramas a partir de casualidades da vida, gerando finais abertos, que divergiam dos finais fechados hollywoodianos (Bordwell; Thompson, 2021).



Para abordar o filme, partirei da metodologia da análise fílmica proposta por Goliot-Lété e Vanoye (2011), método consolidado de pesquisa científica sobre o cinema, e que leva em consideração não somente o discurso do filme, mas também a sua materialidade, sua forma.

E começarei pela imagem que marca a abertura do filme, a imagem de uma cidade. Os créditos são mostrados sobre o envidraçado de um prédio moderno em construção que reflete uma grande cidade marcada por grandes vias de trânsito, viadutos e muitos outros prédios também em construção (Figura 1).

A câmera não é estática, ela se desloca verticalmente para baixo, como se fosse um elevador, buscando evidenciar a altura daquele edifício e a continuidade do seu envidraçado, que reflete a cidade durante todo o plano. Essa imagem inicial, urbana, já traz consigo signos da vida moderna: grandes vias de trânsito, grandes viadutos, extensas áreas ocupadas por edifícios modernos ou prédios em construção, algumas poucas áreas não edificadas e quase nenhuma área arborizada. Pela imagem, concluímos se tratar de uma grande metrópole em transformação, ainda sem sabermos que aquela é a histórica cidade de Milão, na Itália.



**FIGURA 1**  
A cidade refletida no envidraçado de uma construção moderna abre o filme.  
Fonte: *La Notte* (1961), cena 01min 14s.



A primeira sequência do filme acontece num hospital onde está internado Tomaso, um amigo do casal de protagonistas. Ele tem uma doença terminal. Giovanni e Lidia, chegando de carro para visitá-lo, ao passar por um canteiro de obras, precisam desviar o carro da trajetória de um guindaste para evitar um acidente, mas não esboçam qualquer reação com o fato. O cotidiano de demolições daquela cidade já lhes parece banal.

Durante a visita no hospital, ficamos sabendo que Tomaso nutre um amor platônico por Lidia. É visível o apeço do enfermo para com a esposa de Giovanni. Ela, angustiada, é a primeira a deixar o quarto do hospital. Depois de uma breve conversa com o amigo, Giovanni também sai, quando é abordado no corredor do hospital por uma ninfomaníaca, também internada. Ele cede à investida e entra no quarto da mulher, mas são interrompidos por enfermeiras que também entram no quarto e os separam.

Giovanni e Lidia saem do hospital de carro e vão a uma cerimônia de lançamento do livro de Giovanni. Essa sequência tem a função dramática de nos informar que ele é um escritor, um artista. Para chegar até o destino, enfrentam o caótico trânsito do centro da cidade (Figura 2). Giovanni já havia dito ao amigo no hospital que, em seus dias, passa a maior parte do tempo dentro de carros, se deslocando.

A tensão entre o casal é expressa pelo semblante de ambos durante o percurso. Eles trocam algumas poucas palavras. Percebemos que aquele relacionamento não está bem. Ao chegar ao local da cerimônia, os convidados que já estão no local estão mais preocupados com o evento social e menos preocupados com o assunto do livro de Giovanni, cujo título é *A Estação: o romance sutil e violento dos nossos anos*.



#### FIGURA 2

O casal e seu conflito interno em meio ao caos do trânsito moderno.  
Fonte: *La Notte* (1961), cena 20min 46s.



Lidia não demora muito tempo no evento. Novamente ela toma a iniciativa de deixar o local sozinha, mas desta vez não espera pelo marido do lado de fora. Ela sai da cerimônia e segue a andar pela cidade. O passeio de Lidia, sozinha, pelas ruas da cidade é uma das sequências mais memoráveis do cinema. Ela vê edificações em ruínas e prédios antigos que convivem lado a lado com prédios modernos (Figuras 3 e 4). A falta de conexão entre o antigo e o novo faz ecoar a falta de conexão entre Lidia e o marido.

### FIGURA 3

Lidia vagueia pela cidade e contempla os vestígios do passado...

Fonte: *La Notte* (1961), cena 28min 16s.



Lidia vai de taxi até a periferia da cidade. Longe da movimentação do centro, a paisagem remete ao abandono e à desolação. Ela vagueia por terrenos baldios e canteiros de obras, presencia uma briga entre membros de uma gangue e assiste a um grupo de jovens soltando foguetes num campo aberto. Resolve parar num velho quiosque onde funciona um bar, e a dona do estabelecimento a informa que dispõe de quartos para uma aventura amorosa. Após beber algo, ela usa um telefone local para pedir ao marido que a busque. Ele chega de carro. Ambos ainda ficam ali por um instante, vislumbrando a paisagem antiga modificada e, nela, os trilhos de um trem que outrora por ali passava.

### FIGURA 4

...que vão, aos poucos, sendo suplantados pelas construções modernas.

Fonte: *La Notte* (1961), cena 32min 44s.

Já em casa, tomando banho numa banheira, Lidia tenta chamar a atenção do marido, que permanece distante.



# À NOITE, NA CIDADE, A RAZÃO DORME E OS PRAZERES AFLORAM

*BEM, LISANDRO, FIQUE DISTANTE O OLHAR  
DOS AMANTES ATÉ A MEIA NOITE SOAR.*

(William Shakespeare)

Para a noite, o planejado seria uma festa na mansão de um rico industrial, o Sr. Gherardini, que os havia convidado. Lidia, numa nova tentativa de aproximação, propõe outro programa antes da festa. Vão então a uma boate, onde dançarinos fazem uma performance (Figura 5). O casal conversa pouco durante a apresentação, e, ao final, Giovanni diz a Lidia: “A vida seria somente suportável se não fossem os prazeres”.

## FIGURA 5

Um show de dança numa boate é o prenúncio dos prazeres da noite.  
Fonte: *La Notte* (1961),  
cena 50min 12s.





Ao final do show, eles seguem para a festa na casa do industrial. É uma grande casa situada numa área afastada do centro da cidade. A festa acontece num grande jardim na área externa da casa. Lá, a burguesia se entrega aos prazeres: bebidas, jogos, música, danças. No centro da pista de dança, há a estátua de um sátiro (ser mitológico que representa a festividade, os prazeres, a libertinagem).

Num dado momento, entendemos a presença de Giovanni na festa. O industrial o chama pra conversar, e o motivo é uma proposta de emprego. O Sr. Gherardini quer contratar o escritor para romantizar a história de seu legado como industrial. O fato de Giovanni ser um artista, um escritor, dá ao filme um aspecto autobiográfico. Dessa forma, Antonioni aborda a situação do artista no contexto de uma era industrial. No diálogo entre Giovanni, um artista, e o Sr. Gherardini, um industrial, Antonioni confronta tradição e modernidade, arte e indústria, passado e futuro:

GIOVANNI PONTANO - Quantas vezes um escritor se pergunta se escrever não é um instinto inevitável, mas antiquado. Este trabalho solitário, artesanal, o esforço de colocar uma palavra após a outra. É um trabalho impossível de mecanizar. Mas vocês, industriais, têm a vantagem de criar com pessoas reais, casas reais, cidades reais. Têm nas mãos o ritmo da vida e do tempo. Talvez até do futuro.

SR. GHERARDINI - Você é mais um que se preocupa com o futuro. Eu organizo o futuro. Mas me basta o presente. Já tenho muito o que fazer. E, além disso, o futuro, lembre-se, talvez nunca exista.

Repentinamente, cai uma chuva. É quando o filme ganha uma atmosfera onírica e orgiástica. Alguns convidados da festa buscam se proteger da chuva, outros, embriagados, se jogam na piscina. Nesse momento, uma convidada acaricia e beija a estátua do sátiro no centro da pista de dança (Figura 6).



#### FIGURA 6

Uma convidada da festa beija a estátua do sátiro no centro da pista de dança. Fonte: *La Notte* (1961), cena 01h 26min 32s.



Nesse momento do enredo, fazem-se visíveis os contrastes: dia/noite, cidade/campo, razão/prazeres. Em meio à festa, o casal se afasta. Giovanni conhece Valentina Gherardini (vivida pela atriz Monica Vitti), filha do industrial anfitrião da festa. Ela lê *Os Sonâmbulos*<sup>4</sup>, livro do escritor alemão Hermann Broch, o que atrai Giovanni. Lidia, por sua vez, conhece Roberto, um convidado qualquer. Como se quisessem trair um ao outro, Giovanni e Lidia tentam se envolver naquelas súbitas aventuras amorosas, mas nenhuma delas se consumará naquela noite.

Amanhecendo, Lidia utiliza um telefone da mansão para ligar para o hospital onde está internado Tomaso. Ela quer saber do amigo, mas recebe a notícia de que ele havia morrido.

---

## FINDA A NOITE, FINDAM-SE OS PRAZERES

---

*NÃO NOS PODERÁ ALCANÇAR. SE ME AMA,  
FUJA DA CASA DE SEU PAI AMANHÃ.  
É NO BOSQUE, A UMA LÉGUA DA CIDADE,  
ONDE A ENCONTREI UMA VEZ COM HELENA  
NOS SACROS RITOS MATINAIS DE MAIO,  
LÁ A ESPERAREI.*

(William Shakespeare)

A noite termina. As aventuras amorosas que Giovanni e Lidia tentaram foram amores fugazes, passageiros, de uma noite apenas, como uma chuva de verão.

Ao chegar o dia, tal como a luz do abajur que é apagada por Valentina, apagam-se também as paixões, e tudo volta à realidade. É emblemática a cena da silhueta de Valentina à contraluz dos

---

**4** O livro *Os Sonâmbulos*, escrito por Hermann Broch em 1930, considerado um dos pilares da prosa moderna, é uma ficção sobre a história da Alemanha dividida em três partes, desde a época da idealização da razão até o período da completa irracionalidade das guerras. O título faz referência a seus personagens, que vivem num estado entre o sonho e a realidade, em busca de sentido para suas existências.



posta de emprego que recebeu do industrial e sobre a sua intenção em recusá-la. Sentados na relva, ela fala ao marido sobre a morte de Tomaso e da importância do olhar apaixonado daquele em sua vida. Lê também uma carta antiga do marido, escrita numa época em que havia paixão entre ambos. Numa tentativa de se agarrar a um relacionamento já perdido, Giovanni propõe continuarem juntos e tenta beijar a esposa, que a princípio resiste, repetindo “Eu não o amo mais”. A cena final (Figura 8) de um beijo entre os dois, deitados num chão de terra, é uma típica cena que o cinema se acostumou a mostrar como um final feliz, mas aqui soa vazia e sem sentido. E, se a imagem que abre o filme é a imagem de uma cidade, a imagem que o fecha é a de um grande bosque, enquadrado num plano aberto.

primeiros raios da manhã que vêm da janela (Figura 7). A Giovanni e Lidia, que permanecem juntos apesar de tudo, ela diz: “Vocês acabaram comigo nesta noite”. De fato, tudo não passou de um sonho de uma noite de verão.

Com o dia claro, Giovanni e Lidia vão ao grande bosque ao qual o jardim da casa dá acesso. Ele fala sobre a pro-

#### FIGURA 7

Ao final da noite, termina o sonho e retorna-se à realidade. Fonte: *La Notte* (1961), cena 01h 48min 46s.

#### FIGURA 8

Na cena final, o beijo vazio do casal no bosque. Fonte: *La Notte* (1961), cena 02h 01min 15s.





# O DRAMA DA VIDA MODERNA

No cinema contemplativo de Antonioni, os personagens estão inseridos numa sociedade industrial e, mais que agentes de uma ação, são meros espectadores nos convidando a fazer o mesmo. O drama é o espelho da angústia da sociedade moderna. Há aqui um total rompimento com o modelo canônico da narrativa clássica hollywoodiana, conforme descrito por Bordwell:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (2005, p. 278).

Longe disso, o filme de Antonioni acompanha um dia na vida dos protagonistas, envoltos numa relação na qual já se encontra instalado um conflito interno, sem informações sobre a sua origem e sem pistas para a sua resolução. Não há uma lógica causal entre as sequências do filme, que operam como blocos independentes: a visita ao hospital, o lançamento do livro, o passeio de Lidia pela cidade, o show na boate, a festa do industrial.

Quando Sarrazac (2017) afirma que, na modernidade, o “drama na vida” cedeu lugar ao “drama da vida”, refere-se à perda da exclusividade de um modelo de forma dramática centrado num conflito central com um início, meio (no qual há uma tensão crescente), e um desfecho ou fim. Ou seja, o autor argumenta sobre a obsolescência de um drama centrado num recorte autônomo da vida das personagens. Ao invés do “drama na vida”, o “drama da vida” apenas constata a inanidade da vida cujos conflitos já se encontram nela dissolvidos, fragmentados. Nessa dramaturgia em que não há uma progressão dramática estruturada em início, meio e



fim, o que existe são momentos, eventos configurados como quadros autônomos. No drama da vida, o dramaturgo reivindica para si o ideal de Sartre de se aproximar do papel do filósofo. A “desdramatização” a que se refere Sarrazac (2017) diz respeito à transgressão da forma dramática aristotélico-hegeliana, uma das mutações que o drama vem atravessando desde a virada do século XX.

Goliot-Lété e Vanoye (2011) salientam que no cinema moderno, que tem Antonioni como um dos seus precursores e cujas origens estão no Neorealismo Italiano, importa menos a intriga que a descrição da sociedade e seus problemas. Os autores comentam também que o foco dado às grandes questões sociais e coletivas, tão caras a esse movimento, passa, a partir do final dos anos 50, para a individualidade, para os problemas psicológicos do indivíduo inserido na sociedade. A personalidade daí resultante confere força à assinatura dos criadores em seus filmes.

Para Aumont (2004), quando um cineasta opta por um “cinema de poesia”, ancorado na percepção de um personagem, esta subjetividade não é operada na esfera linguística (própria dos escritores), mas sim numa esfera estilística, formal. São então a *mise-en-scène*, os enquadramentos, os planos, o tempo, o ritmo, os elementos que ajudam na composição dessa subjetividade. São justamente esses os elementos que Antonioni utiliza para dar forma à sua poesia.

Em *A Noite*, as ruínas e os prédios antigos da cidade que convivem lado a lado com as construções modernas remetem ao conceito de “destruição criativa” levantado por Harvey (2008). Esse conceito parte da ideia de que um novo mundo somente poderia ser criado com a irremediável destruição de boa parte do precedente. Desse modo, reforça-se a necessidade não só da ruptura com o antigo (considerado falho e ultrapassado), mas também da sua destruição. A nova sociedade, sustentada pelo desenvolvimento tecnológico, deveria refletir os valores e ideais progressistas de sua época. Esse tom progressista que revestiu as ações de apagamento do passado e de rompimento com as tradições herdadas, confere ao indivíduo a responsabilidade de ter de construir sua própria história. A angústia daí resultante está no cerne da discussão existencialista de Sartre. O cineasta russo Andrei Tarkovski também tocou nesta questão. Em seu livro, *Esculpir o Tempo* (1988, p. 65), diz: “Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura”.



A primeira sequência de *A Noite*, ambientada num hospital, alude ao espaço dado às emoções no contexto da ordem social moderna. As paixões, os instintos e o afeto, enquanto contrários à razão, são entendidos na modernidade como manifestações doentias. E na cidade moderna, o lugar da enfermidade é no hospital. Para Foucault (1999), a modernidade traz consigo um processo de periferização, marginalização, separação e isolamento do “anormal”, e o hospital, o manicômio e a prisão são, neste contexto, os espaços de segregação de manifestações que fogem ao normativo.

O diálogo entre Giovanni e o industrial remete a um dado histórico levantado por Argan (2006): na modernidade, os empresários recorriam aos artistas porque, apesar de as indústrias conseguirem executar com perfeição os projetos feitos por eles, as máquinas ainda não poderiam criar sozinhas tais projetos. Mas isso não era uma questão de valorização dos artistas, senão a intenção de utilizar o trabalho destes no quadro da economia capitalista.

No filme, o cair da noite marca o momento em que a razão dá vez aos prazeres. Tal qual em *Sonho de Uma Noite de Verão* (1596), peça de William Shakespeare, os personagens também fogem da cidade para a floresta durante a noite para poder dar vazão aos seus desejos. E se, na peça de Shakespeare, a floresta é habitada por seres míticos, no bosque de Antonioni reina o sátiro, ao centro do jardim.

Para o professor José Garcez Ghirardi, em seu livro *O Mundo Fora de Prumo* (2011), os personagens de Shakespeare são modernos (na medida em que sabem que o desejo os constituem), mas estão presos a uma conjuntura político-social ainda medieval. E é dessa tensão entre a subjetividade moderna e as instituições pré-modernas que decorre a potência da obra do dramaturgo inglês. E tal potência ainda fala muito para nós, seres contemporâneos (ou pós-modernos) ainda presos em instituições modernas arcaicas e burocráticas.

A relação da angústia moderna com o sonho não se dá aqui por acaso. Freud e Jung já se dedicaram à importância dos sonhos no contexto da modernidade. Para Jung (2020), a civilização moderna submetida à racionalização ficou conseqüentemente à mercê de forças instintivas que, aparentemente sob controle, são as responsáveis por levar o indivíduo às inquietudes e às apreensões. Nessa situação, cabe aos sonhos uma espécie de função complementar ou compensatória. É através deles que o equilíbrio psíquico busca ser reconstituído. Como disse o personagem Giovanni, sem eles, a vida seria somente suportável.



# ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES OU... UMA CONTEMPLAÇÃO

**SAIBAM QUE NEM TUDO É COMO QUEREMOS:  
PENSEM QUE VOCÊS APENAS DORMIAM  
ENQUANTO ESSAS VISÕES APARECIAM;  
É ESTE DÉBIL TEMA ENFADONHO,  
NÃO É NADA MAIS QUE UM MERO SONHO.**

(William Shakespeare)

O escritor italiano Alberto Moravia publicou uma crítica no periódico *L'Espresso* logo após o lançamento de *A Noite*, em fevereiro de 1961. Nela, comenta que o cinema de um modo geral se acostumou a dar importância à ação deflagrada pelos personagens, mas nunca se preocupou com o caos que motivou aquela ação. Esse quadro foi revertido por Antonioni. Mais preocupado com uma representação concreta das coisas do que com o movimento dessas coisas, o diretor italiano preferia eliminar tudo o que produzisse uma ideia de progresso na trama, o que resultava na representação de uma realidade estática e situacional. Para Moravia, isso possibilitava a Antonioni enxergar, como se estivesse diante de um espelho, o único sentimento que o inspirava: a angústia. E conclui: “Entre uma ação rentável, mas enganosa, e uma contemplação agonizante, mas real, é evidente que esta última é preferível” (Moravia, 2017, p. 313).

Seria a “Trilogia da Incomunicabilidade” afinal uma “Trilogia da Angústia”? Pois, em *A Noite*, Antonioni nos convida a contemplar a angústia moderna em seu *habitat* genuíno, a cidade, com o seus espaços construídos, que desumanizam, segregam e afastam, mais do que abrigam ou



aproximam. Mas, nesse *habitat*, ainda cabe a arte enquanto busca de um sentido para a existência, ainda cabem as paixões e os prazeres. Ainda cabe, enfim, o sonho, mesmo que ele seja breve, fugaz, como uma chuva numa noite de verão.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- » AUMONT, Jacques. **A Teoria dos Cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.
- » BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.
- » BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp, 2021.
- » BROCH, Hermann. **Os Sonâmbulos**: uma trilogia romântica. Trad. Wagner Schadeck. Campinas: Sétimo Selo, 2024.
- » DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- » GHIRARDI, José Garcez. **O Mundo Fora de Prumo**: transformação social e teoria política em Shakespeare. Rio de Janeiro: Almedina Brasil, 2011.
- » GOLLOT-LÉTÉ, Ane; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2011.
- » FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- » HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.



- » JUNG, Carl Gustav (Org.). **O Homem e Seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Colins, 2020.
- » MORAVIA, Alberto. O adultério impossível de dois cônjuges cansados. *In*: APRÀ, Adriano (Org.). **Aventura Antonioni**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017. p. 309-313. Disponível em: <<https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/06/AventuraAntonioni.pdf>> Acesso em: 7 dez. 2024.
- » A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Emanuele Cassuto. Intérpretes: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernhard Wicki *et al.* Roteiro: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano e Tonino Guerra. Paris/Roma: Janus Films; Dino de Laurentiis, 1961. 1 DVD (122 min.), *widescreen*, P&B.
- » ROUANET, Sérgio Paulo. Mal-Estar na Modernidade. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo, v. XXXI, n. 1, p. 9-30, 1997.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Poética do Drama Moderno**: de Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » SARTRE, Jean-Paul. **Crítica da Razão Dialética**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Lamparina, 2002.
- » SHAKESPEARE, William. **Sonho de Uma Noite de Verão**. Trad. Rafael Rafaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.
- » TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.