

As marcas da história no corpo da personagem: uma análise do filme *O deserto vermelho*¹

Marcia Carvalho

No conjunto dos cineastas italianos surgidos depois da guerra, Michelangelo Antonioni destaca-se pelo seu estilo de filmar mais atento à dimensão plástica da representação do que pela construção narrativa. A sua cuidadosa composição de imagens recorre à escolha precisa de planos, cenografia, espaços naturais ou fabricados e atores para elaborar cada enquadramento como se estivesse diante de uma “pintura”.

Em geral, os seus filmes contêm situações de crise com um descambar de certos valores e culpabilidades, sobretudo da parte de expoentes de uma geração jovem em ambientes burgueses. Mas, ao contrário de muitos diretores contemporâneos ao seu cinema, Antonioni não cria uma fala política explícita em seu gesto de narração, interligando a experiência social com aspectos da economia e ideologia. No entanto, os seus filmes sugerem um olhar sobre o mundo moderno com uma mistura de fascinação e recuo diante das transformações históricas, cristalizadas na tela por meio de metáforas e significações gerais que são transmitidas pela mediação dos ambientes, das situações e do comportamento das personagens.

Antonioni iniciou sua carreira no cinema colaborando na redação da revista Cinema e com a realização de curtas-metragens no gênero de documentário no período de 1943 a 1950. O seu primeiro filme foi *Gente del Po* (1943-1947), seguido de *Nettezza urbana* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949), *Superstizione* (1949), *Sette canne un vestito* (1949), *La villa dei mostri* (1950) e *La funivia e Faloria* (1950). Antonioni também colaborou em alguns roteiros tais como *Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942); *Caccia tragica* (Giuseppe de Santis, 1947) e *Lo sceicco bianco* (*Abismo de um*

sonho, Federico Fellini, 1952). Além disso, foi assistente de direção em *Les visiteurs du soir* (*Os visitantes da noite*, Marcel Carné, 1942).

O seu primeiro longa-metragem foi *Cronaca di un amore* (*Crimes d'alma*, Antonioni, 1950). Porém, foi com os filmes *A aventura* (1959), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) que o cineasta italiano se impôs como um dos criadores mais originais do cinema denominado moderno (Cucco, 1973; Souza, 1998).

O filme que nos interessa aqui é justamente o filme posterior a esta consagrada “trilogia” e o primeiro longa-metragem colorido de Antonioni, intitulado *O deserto vermelho* (1964). Este filme conta o drama de uma personagem feminina chamada Giuliana, interpretada por Monica Vitti, uma jovem esposa de um engenheiro químico chamado Ugo (Carlo Chionetti), que após tentar suicídio se envolve com um amigo de seu marido, Corrado (Richard Harris), e enfrenta uma doença misteriosa de seu filho, Valerio.

Neste filme, os espaços externos ou públicos e a arquitetura dos espaços privados tornam-se estados da alma da personagem feminina protagonista. Essa projeção do mundo interior de Giuliana no espaço é comprovada pela maneira como os processos subjetivos e abstratos, tais como os sentimentos de angústia e de solidão se concretizam em coisas, acontecimentos, objetos, que os espectadores podem reconverter em subjetividade.

Entretanto, o que mais nos chama a atenção, do ponto de vista formal, é a elegância figurativa na composição dos personagens em relação a esta organização dos ambientes e das paisagens. Os elementos espaciais e a presença cênica dos corpos dos personagens manifestam uma intrigante relação de desentrosamento, principalmente se examinarmos o modo como a personagem responsável pelo foco narrativo do filme demonstra suas “desorientações existenciais” através do uso do corpo como suporte da ação dramática.

Giuliana contracenava um estranhamento com as paisagens, tanto com as paisagens físicas (as ruas, as casas, a fábrica, o cais) quanto humanas (a família, os amigos e transeuntes). E é através da presença de seu corpo e a sua constante evasão pelo espaço que se traduz um “desejo de fuga” desta personagem diante das partes do mundo que são providas de uma “atmosfera afetiva” que co-habitam suas composições plásticas. Nesse contexto, o dado que se torna uma chave de análise para se compreender a caracterização da personagem e de sua estória é essa deambulação de Giuliana pelo espaço.

Estas considerações podem ser comprovadas diante da presença no filme de uma característica fundamental do cinema dito moderno que é o “desencaminhamento” de sua personagem principal. Segundo Guy Hennebelle:

O desencaminhamento que caracteriza o cinema moderno é geralmente caracterizado pela representação de um “herói problemático” negativo. O

personagem principal também era problemático no romance burguês clássico, mas era “positivo” no sentido de que exprimia as aspirações de uma classe em ascensão: no romance e no filme “modernos”, o personagem questiona o mundo interrogando-se sobre o seu próprio destino, sua própria identidade, sua própria finalidade. Seus traços signaléticos são tão precisos quanto os de um documento de estado civil: errância, angústia, amoralismo, instabilidade dos sentimentos, solidão, ausência de perspectiva, sentimento trágico da vida e da morte, inclusão numa ou noutra das frações da grande ou da pequena-burguesia, vazio afetivo, dificuldade de comunicação, impossibilidade de se engajar em qualquer causa e finalmente, conforme o caso, fatalismo tecnocrático ou abulia (Hennebelle, 1978:190-191).

Ao levar em conta que a dissolução do herói no cinema moderno é acompanhada pela dissolução da narrativa tradicional, nota-se neste filme uma desconstrução narrativa feita através da fuga da personagem pelo espaço. Giuliana se sente profundamente perdida e inadequada ao mundo, mas não consegue agir para modificar a situação em que se encontra. Assim, o filme se concentra fundamentalmente na descrição clínica deste “mal estar” vivido pela personagem protagonista, evidenciando uma espécie de “exclusão” desta figura feminina que perdeu o sentido de unidade de seu próprio corpo e de sua própria vida.

Segundo Annie Goldmann, este “mal estar” da personagem carrega uma descrição de uma consciência sobre as forças de desintegração relacionada à sociedade industrial moderna (Goldmann, 1971:185). Nesse sentido, parece-nos que é o desentrosamento entre o corpo e o espaço que constrói no filme esta relação entre vida e espaço modernos, trazendo um enraizamento social que é realizado principalmente a partir da movimentação das personagens que pontuam a nossa percepção do enredamento da narrativa. Com isso, os aspectos mais relevantes deste filme não se restringem a uma leitura simplista sobre a incomunicabilidade e a neurose de Giuliana e sim sobre a possibilidade de se equacionar esta chave de análise da subjetividade e certos aspectos históricos que envolvem esta obra.

É possível, portanto, apontar em *O deserto vermelho* a presença de um olhar sobre a realidade social que enfatiza o desajuste humano em relação às transformações operadas no espaço nacional italiano, ou no mundo contemporâneo, no intervalo temporal entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, no momento de afirmação da cultura de massa e da consolidação do processo industrial (Ginsborg, 1990:210-253).

Para compreender esta leitura do filme é preciso lembrar aqui as imagens de sua abertura e de seu encerramento. O filme se inicia curiosamente com uma imagem fora de foco na qual se pode reconhecer os contornos de instalações de uma fábrica expelindo vapor de fumaça. Ouve-se uma música composta pela junção de uma voz feminina e muitos ruídos (ou um conjunto de sons irreconhecíveis). Iniciam-se, então,

os créditos sobrepostos a várias tomadas desta fábrica, com ênfase nos contornos de algumas escadas, e nas linhas e curvas de canos e tubulações. Os créditos terminam com a imagem de um navio que parte. Em seguida, vê-se uma chama de fogo sendo expelida por uma torre de concreto. E com os planos mais abertos passa-se a ver, de um lado, vários operários em greve e, de outro, Giuliana e seu filho se aproximando.

A partir daí é possível acompanhar uma tentativa desesperada desta personagem de escapar da sensação ou situação que a coloca afastada do mundo ou isolada em meio a um grupo social. A inquietude de Giuliana carrega um medo sem objeto determinado, um sentimento de ameaça impreciso. E esta exasperação existencial é narrada por meio de uma câmera que segue o seu comportamento à deriva ao longo de todo o filme, revelando a sua incapacidade de estabelecer vínculos com a realidade exterior e de se relacionar facilmente com os outros personagens e com o ambiente.

Já o final do filme encerra a estória onde ela começou. Giuliana e seu filho perambulam nos arredores da fábrica (vestidos com as mesmas roupas do início), com os cabelos ao vento e a poluição do ambiente. Também estas imagens das instalações da fábrica perdem o foco em alguns momentos. Vê-se, então, Giuliana com seu filho ao saírem do quadro deixando uma imagem fixa da estrutura da fábrica que não cessa de soltar fumaça e poluir o meio ambiente.

Em uma entrevista concedida a Jean-Luc Godard, na revista *Cahiers du Cinéma*, Antonioni explica que ao filmar *O deserto vermelho* e analisar o caso de Giuliana, foi obrigado a tratá-lo de maneira diversa do que fizera em seus filmes anteriores e confrontá-lo com o meio social. A crise que a protagonista atravessa é, segundo ele, muito grave e afeta “não apenas as suas relações epidérmicas com o mundo”, mas a sua percepção profunda do meio ambiente, das pessoas, dos sistemas de valores (Godard, 1964:8-17).

Roland Barthes, em seu texto escrito em homenagem a Antonioni, intitulado “Cher Antonioni” (1980), também destaca este trabalho moderno do diretor em relacionar o mundo externo e a subjetividade na confecção de um drama. Para Barthes, o estilo moderno de Antonioni está afinado à dificuldade ativa de viver as modificações do tempo, não somente no nível da grande história, mas também no interior de uma pequena história onde a existência de cada um de nós é levada em conta. O que aponta um abandono das antigas questões do pós-guerra e a formulação de um novo questionamento, com conteúdos igualmente históricos, por meio da construção de dramas que são, segundo a própria definição de Antonioni, indiferentemente psicológicos e plásticos.

Assim, levando-se em conta que a história social também engloba uma história das subjetividades é possível dissecar esta introspecção existencial proposta por Antonioni ao realizar um estudo sobre a organização do espaço deste filme e a sua relação com a psicologia da personagem feminina para entender o contexto social que estas formas suscitam.

De fato, as ruas ou o interior das casas e da fábrica são filmados de modo atrelado à construção da angústia de Giuliana, com uma intensa relação entre a subjetividade e a elaboração espacial e cenográfica. Isto significa dizer que o critério da composição dos planos é a ressonância do processo subjetivo.

São os espaços, os objetos e as pessoas que torturam Giuliana. E isto nos é dado a ver através da predominância de um espaço opressor ou uma espécie de autonomia incontrolável das formas em relação ao corpo, fundamentado pela utilização recorrente de imagens sem profundidade de campo, que colocam a personagem em contato mais intenso com as coisas, os objetos, a matéria.

Pode-se observar a este respeito a organização dos espaços internos. Nela verifica-se certa fascinação pelas cores e formas revelada pela câmara ao explorar as linhas e os contornos dos espaços e objetos cenográficos tanto da fábrica onde Ugo e Corrado trabalham, como também da casa de Giuliana.

No ambiente da família, Giuliana enterra seu corpo em uma cadeira no meio da sala, ou se esquia de tubulações e outros objetos cenográficos que compõem a decoração da casa em sintonia com a arquitetura que vemos na fábrica. Desse modo, podemos notar que os ambientes interiores são repletos de barras e objetos tubulares que atrapalham a visão. Há também o uso de molduras internas tais como paredes divisoras de ambientes, além de portas e janelas que recortam as imagens ou o campo de visão de dentro para fora.

Em contrapartida, a “loja” de Giuliana, onde ela não sabe sequer o que irá vender, destaca-se por uma deterioração do ambiente. Visto que a sua localização é numa rua deserta, e trata-se de um imóvel vazio, com as paredes descascadas e ainda não pintadas. É um espaço “desconstruído” ou “em construção” como a própria identidade da personagem Giuliana.

Nada obstante, os ambientes externos são sujos e poluídos, como podemos ver nos arredores da fábrica, repletos de lixo industrial e com excesso de fumaça no ar, ou no cais de água e vegetação escuras. É neste ambiente contaminado que Giuliana circula com os amigos, como é o caso emblemático da sequência da cabana de Max. Nesta cabana de interior vermelho, localizada em um cais enevoado e poluído, instaura-se um erotismo corrosivo entre as personagens em meio ao mal-estar deste grupo de amigos burgueses diante do caso clínico de depressão e tentativa de suicídio de Giuliana.

Torna-se elucidativo, então, examinar a importância da presença cênica dos corpos no filme através da relação de Giuliana com os outros personagens, principalmente com o marido Ugo e com o amante Corrado. O comportamento do marido enfatiza a sua indiferença em relação a ela com o seu corpo mais fechado em seu papel social, de marido e burguês integrado ao sistema. Afinal de contas, não se pode esquecer que Ugo é engenheiro químico e brinca distraidamente com os novos brinquedos eletrônicos de seu filho.

Já Corrado se intriga com o comportamento de Giuliana e passa a acompanhá-la em sua trajetória de perambulação existencial também deixando escapar certos indícios de desajuste e tormento. Numa cena, Giuliana pergunta para ele o que ela deve fazer com os seus próprios olhos, para onde ela deve olhar. E Corrado a responde: “Você diz como devo olhar. E eu digo como viver. É a mesma coisa”.

Contudo, é Giuliana que traz em seu corpo uma mobilidade e instabilidade as quais explicitam o desentrosamento com o papel social que lhe é imposto. Ela não só afirma sentir medo das ruas, das fábricas, das cores, das pessoas, como também revela este desajuste com os objetos e ambientes em seus gestos e posturas do corpo. Assim, a presença cênica do corpo torna-se fundamental para mostrar o desajuste de sua capacidade de percepção e, com isso, revela também uma representação da problemática feminina em erros que antecedem a eclosão do feminismo na Itália.

Esta figura feminina aparece de maneira recorrente em planos de costas que nos possibilitam fitar os seus cabelos desgrenhados e nos levam a questionar se estes planos não correspondem ao desajuste de “identidade” da personagem. Dado que na convenção fotográfica, o retrato de frente corresponde a uma identidade da pessoa.

Também a câmera persegue os deslocamentos de Giuliana no espaço acompanhando os momentos em que ela se esquiva dos móveis ou desliza nas paredes, bem como nos momentos em que ela contorce as suas mãos e pernas revirando o seu próprio corpo. Porém, examinar esta convulsão gestual e este desentrosamento do corpo da personagem em relação ao espaço significa pensar sobre a perturbação do mundo e da agonia existencial do indivíduo diante de novas transformações sociais. Ou seja, trata-se de uma forma de abordar certos sintomas da evolução que se processava entre os novos caminhos da sociedade contemporânea, com as transformações da psicologia, dos sentimentos, e talvez até da moral das pessoas que enfrentavam o desafio de lidar com as aspirações de uma sociedade modernizada e conservadora.

O mal-estar de Giuliana parece nascer da sua dificuldade de ser e de se comunicar e esta sensação nos é transmitida por meio da duração dos enquadramentos que criam um retardamento da ação, deixando pesar sobre o espectador uma espécie de fadiga ou angústia coladas nas imprecações contra a vida dos gestos desta personagem. Assim, a câmera do filme ao perseguir a deambulação de Giuliana demonstra como o espaço social que ela percorre faz a sua crise pessoal explodir.

O que salta aos olhos, portanto, é a estilização da relação “corpo x espaço” que parece construir a expressão dramática de imagens de uma sociedade cujos grandes progressos materiais, principalmente com a industrialização e a cultura de consumo, não são diretamente proporcionais aos valores do ser humano. E em uma primeira leitura, destaca-se o pessimismo diante de uma nova realidade, um olhar sobre a incapacidade de se entender e dominar a condição individual do sujeito em seu processo de adaptação em relação às transformações sociais vigentes.

Não se pode esquecer o didático contraponto visual desta visão pessimista do ambiente poluído pela sociedade industrial criado com as imagens da estória que Giuliana conta para seu filho quando este finge estar com as pernas paralisadas e é hospitalizado. Trata-se da estória de uma menina sozinha numa praia deserta, onde a areia é rosada; o mar é transparente; o céu é azul; e, entre cores tão lindas despontam animais e flores. Mas numa manhã a menina vivencia dois mistérios. O primeiro é a visão de um veleiro que “de longe parecia esplêndido e de perto misterioso”. O segundo é o surgimento de uma voz feminina (tal como a “música” do início do filme, ainda nos créditos) que a menina passa a ouvir e a procurar quem estava cantando. Podem-se ver imagens que exploram este ambiente de cores estonteantes, acrescidas com uma música cantarolada que estava “ora perto, ora longe, e, às vezes, parecia vir do mar ou de uma passagem entre as pedras. Onde as rochas pareciam de carne e naquele lugar a voz era muito doce”.

Dessa maneira, as imagens de *O deserto vermelho* carregam um pesar abstrato da angústia diante da mecanização das relações humanas e da fuga estéril do vazio existencial de indivíduos incapazes de se engrenarem facilmente num sistema capitalista emergente. E, com isso, o filme narra uma “percepção do tempo” configurada em “poesia plástica”, nos levando a questionar se não poderíamos nos remeter, talvez, ao que Marc Ferro chamou de “uma contra-análise da sociedade”, de busca pelo “não visível através do visível” (Ferro, 1975; 1992).

Em tal perspectiva, seria interessante avançar esta investigação sobre a capacidade deste filme em tornar plasticamente visível este diagnóstico da experiência histórica do processo de industrialização na Itália, e a desertificação da alma devido aos (des)caminhos da sociedade contemporânea, questionando o sentido da passagem deste olhar sobre a consolidação das sociedades industriais de temática a forma enquanto unidade de estilo.

Para isso, acredito, torna-se necessário o desenvolvimento desta análise que focaliza a relação elementar entre corpo e espaço aqui esboçada, acrescida de uma investigação mais apurada da relação entre cinema e história. Também me parece relevante buscar melhor situar o filme na história do cinema, tendo como horizonte um exame de sua singularidade a partir da análise comparativa de outros filmes congêneres, a despeito de pesquisar o modo como outros filmes deste mesmo período histórico, que tratam do mesmo tema, trabalham as operações estéticas de suas concepções visuais em cada contexto nacional específico.

Marcia Carvalho

Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação e da PUC-SP (COGEAE)
profmarciacarvalho@yahoo.com.br

Nota

1. Sou grata à leitura de Mariarosaria Fabris.

Referências bibliográficas

- AMENGUAL, Barthélemy. *Du réalisme au cinéma*. Paris: Nathan, 1997.
- ARISTARCO, Guido. *La disolución de la razón*. Caracas: Ed. Universidad Central de Venezuela, 1969.
- AUMONT, Jacques (Org). *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris: Cinemathèque Française, 1994-1995.
- BARTHES, Roland. Cher Antonioni. In: *Cahiers du Cinéma*, 1980.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BONDANELLA, Peter. *From neorealism to the present*. New York: Continuum, 1991.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: Essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard. *Décadrages: peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/ Éditions de l'Étoile, 1985.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano (del 1945 al miracolo economico)*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CUCCO, Lorenzo. *La visione come problema - forma e svolgimento del cinema di Antonioni*. Roma: Bulzoni, 1973.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Analyse de film, analyse de sociétés - une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette, 1975.
- GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy - society and politics 1943-1988*. Londres: Penguin Books, 1990.
- GODARD, Jean-Luc. La nuit, l'éclipse, l'amore. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 160, 1964, p. 8-17.
- GOLDMANN, Annie. *Cinéma et société moderne - Le cinéma de 1958 a 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*. Paris: Anthropos, 1971.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. (Org). *Le néoréalisme italien*. Paris: CinémAction- Corlet, 1994.
- LAGNY, Michéle. *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- LEPROHON, Pierre. *Michelangelo Antonioni*. Paris: Seghers, 1965.
- _____. *Le cinéma italien*. Paris: Seghers, 1966.
- LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano 1895-1979*. Roma: Riuniti, 1979.
- MICCICHÈ, Lino. *Il cinema nuovo italiano degli anni 60*. Veneza: Marsilio Editore, 1976.
- PRÉDAL, René. *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*. Paris: Cerf, 1991.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

_____. *European cinemas, European societies*. Londres: Routledge, 1991.

SOUZA, Gilda de Mello. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: NOVAES, Aduino (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 399-410.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Resumo

Este artigo busca analisar a função expressiva do corpo em relação à organização do espaço e o tratamento empregado para câmera no filme *O deserto vermelho* (1964) de Michelangelo Antonioni. A principal hipótese desta investigação é a importância da presença cênica do corpo e de seu desajuste com a composição do espaço enquanto característica estilística fundamental, que torna visível uma reflexão sobre experiências sociais e históricas particulares.

Palavras-chave

História e cinema; Análise fílmica; Cinema moderno; Michelangelo Antonioni.

Abstract

This article analyses the expressive function of the body regarding the organization of the space and the treatment employed for camera in the movie *The red desert* (1964) of Michelangelo Antonioni. The principal hypothesis of this investigation is the importance of the stage presence of the body and of his problem with the composition of the space while stylistic basic characteristic what visible compensation a reflection on particular social and historical experiences.

Keywords

History and cinema; Analysis of the film; Modern cinema; Michelangelo Antonioni.