



O Deserto Vermelho (Michelangelo Antonioni, 1964). Fonte: Divulgação.

Papéis sociais e a incomunicabilidade em *O Deserto Vermelho*

Matheus Strelow Saraiva¹

Graduando em Cinema e Audiovisual na UFPel

Resumo: O presente artigo analisa o filme *O deserto vermelho*, de Michelangelo Antonioni, através do ângulo das relações interpessoais, estabelecendo uma conexão com os escritos de Richard Sennett relativos à crescente impessoalidade dentro da sociedade urbana e os papéis sociais exercidos pelo cidadão moderno.

Palavras-chave: Michelangelo Antonioni; O deserto vermelho; O declínio do homem público

Abstract: *The following article intends on analyzes the film Red desert, by de Michelangelo Antonioni, through the lens of interpersonal relationships, establishing a connection with the writings of Richard Sennett, regarding the crescent impersonality within the urban society and the social roles exerted by the modern citizen.*

Keywords: *Michelangelo Antonioni; Red desert; The fall of public man*

COMPROMISSO NÃO HONRADO

No final de *O eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), os dois personagens principais, interpretados por Monica Vitti e Alain Delon, combinam encontrar-se em uma esquina. A câmera de Michelangelo Antonioni os aguarda. O filme, assim como os dois anteriores do realizador, *A aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) e *A noite* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961), explora as relações falhas de privilegiados personagens com seus semelhantes e com o ambiente urbano. Encerrando a que viria a ser chamada a *Trilogia da incomunicabilidade*, Antonioni potencializa tais relações ao não permitir que as personagens se encontrem. Sua câmera passa a observar detalhes desta esquina, os tapumes

¹ strelowmatt@gmail.com

de uma construção, a linha do ônibus que passa pela rua, os postes que se acendem ao anoitecer. Refêns do ritmo rápido da modernidade, representado nesta obra através da bolsa de valores, a estas pessoas, as convenções como os compromissos pessoais já não carregam o mesmo peso. E ao espectador resta esperar até que o filme se conclua, e a promessa se mantenha não cumprida. Em *O declínio do homem público*, Richard Sennett procura estabelecer um histórico da evolução - ou involução - das relações humanas diante de um espaço urbano. Falando especificamente de *O eclipse*, sua sequência final já carrega uma forte conexão com os escritos de Sennett sobre o narcisismo na esfera da sexualidade:

O simples fato de um compromisso por parte de uma pessoa parece, para ele ou ela, limitar as oportunidades de experiências “suficientes” para saber quem ele ou ela é e encontrar a pessoa “certa” para complementar quem ele ou ela é. Todo relacionamento sexual sob a influência do narcisismo torna-se menos satisfatório quanto maior for o tempo em que os parceiros estiverem juntos. (SENNETT, 2014, p.23)

Convém lembrar o fato de que Antonioni retrata personagens que frequentam o âmbito financeiro de Roma, palco de cosmopolitas da alta classe e vitrine da ostentação de peças de roupa caras. Materializa-se o “compromisso” do relacionamento amoroso urbano no próprio “compromisso” do encontro do casal na esquina. A decisão da câmera de observar seus arredores, o ambiente urbano que rodeia o ponto de encontro, estabelece a imposição das condições modernas do domínio público sobre estes personagens. É a conclusão final de um conceito explorado profundamente através das três obras.

Progredindo naturalmente a partir dos temas sugeridos pela *Trilogia da incomunicabilidade*, Antonioni exploraria a ideia do ser social moderno através de outro ângulo. Em seu primeiro filme colorido, *O deserto vermelho* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964), o qual o presente artigo pretende analisar, Antonioni procuraria aplicar seus estudos e conceitos relativos à expressividade das cores. Sua constante investigação do dispositivo se estenderia

ao longo de sua carreira, como com *O mistério de Oberwald* (Il mistero di Oberwald, Michelangelo Antonioni, 1980), gravado em vídeo analógico, recurso que permitia a manipulação eletrônica de cores. Philippe Dubois escreve: “Em *O mistério de Oberwald*, Antonioni procurou, com total arbítrio, dotar a imagem de coisas e das pessoas (paisagens e corpos) de um novo corpo de luminescência, uma ‘cor dos sentimentos’ [...]” (DUBOIS, 2011, p.127-128). Tal ímpeto de experimentação com manipulação posterior caracteriza-se a partir de sua própria experiência com *O deserto vermelho*. A fim de explorar por completo as potencialidades da cor, Antonioni, em conjunto com o fotógrafo Carlo Di Palma e o diretor de arte Piero Poletto, fez com que as próprias locações fossem pintadas de acordo com suas exigências. Árvores e até uma rua inteira foram pintados de branco, por exemplo. Tal trabalho extensivo nortearia-se justamente na representação da subjetividade de uma pessoa em relação a sua incapacidade de adaptar-se a sua situação social.

O DECLÍNIO DA MULHER PÚBLICA

O deserto vermelho acompanha Giuliana, novamente interpretada por Monica Vitti, uma mulher recém liberada de um tratamento médico após um acidente de carro, ao longo de sua deterioração mental frente à industrialização e suas próprias relações. Giuliana é distante de seu marido, Ugo (Carlo Chionetti), um executivo industrial que recebe um sócio para discutir negócios. Sócio este, chamado Corrado (Richard Harris), que vem então a se aproximar de Giuliana. O filme segue uma narrativa simples, a princípio, mas ao longo da projeção vai segmentando-se em grandes sequências. Antonioni rodou o longa em sua cidade natal, Ravenna, onde nos anos 50 um *boom* industrial se instaurou - assim como em toda a Itália.

Giuliana, aparentemente, reage à mudança em seu ambiente, à constante ameaça das emissões tóxicas das impessoais indústrias. Porém essa reação à impessoalidade, em análise mais profunda, não se limita ao impacto ambiental - tratando-se de Giuliana, ambiental diz respeito ao espaço que ela mesma ocupa, não à natureza -, e sim contempla o impacto social, a própria impessoalidade em si. Analisando os papéis públicos, Sennett chama atenção à escola tradicional do *theatrum mundi*, a ideia de que homens são atores dentro da socie-

dade, que por si representa um palco - assim como, o exemplo anteriormente mencionado, a bolsa de valores. Sobre a cidade, escreve:

Num meio de estranhos, as pessoas que testemunham as ações, declarações e profissões de fé normalmente desconhecem a história de quem as faz e não têm experiência de ações, declarações e profissões de fé semelhantes, no passado da pessoa; torna-se portanto difícil para essa plateia julgar, por um padrão externo de experiência. [...] Duas pessoas encontram-se em um jantar; uma conta à outra que está deprimida há semanas, de tal modo que o ouvinte, enquanto plateia, pode julgar da verdade de tais declarações somente pela maneira como o estranho demonstra o sentimento de depressão; até certo ponto, aparecimentos como esse têm um caráter “urbano”. A cidade é uma concentração na qual esses problemas de representação têm toda a possibilidade de surgirem rotineiramente. (SENNETT, 2014, p.58)

Em determinado momento, próximo à metade da projeção, *O deserto vermelho* “estaciona” dentro de um chalé envolto pela névoa do cais, onde Giuliana e Ugo se reúnem com amigos, incluindo Corrado. A sequência, que dura cerca de vinte minutos, representa uma importante catarse que redefine a progressão da personagem dentro da história. Assumindo de vez sua natureza episódica, o filme toma seu tempo para narrar esta jocosa reunião de amigos que logo adquire um cunho sexual. Os corpos se espremem sobre um colchão em um cubículo pintado de um forte vermelho, e através de brincadeiras levemente transgressivas vão perdendo seus limites de contato corporal. Giuliana, em um raro momento, demonstra-se confortável e sorridente enquanto se coloca em evidência diante de seus amigos. Porém após um corte temporal, ela encontra-se isolada, enquanto todos dormem, visivelmente nervosa. Sem a distração da interação social, Giuliana passa por um tempo indeterminado dentro de suas próprias reflexões. A ancoragem de um navio em quarentena provoca a primeira externalização de sua paranoia. Quando os seres humanos com os quais interagia são engolidos pela névoa enquanto a observam, incrédulos, a reação de Giuliana

é fugir de carro. A maneira como os amigos interpretam Giuliana é interessante, pois transparece que sua “performance” foi insuficiente para convencê-los de que suas angústias têm fundamento. Afinal, pouco tempo atrás ela se divertia alegremente junto a eles. O contato humano, sua única distração, é tirado dela. Ugo e Corrado encontram o carro parado diante do mar, prestes a cair. Giuliana insiste que dirigiu até ali por engano, porém a situação é tratada com ambiguidade. Teria ela sentido o ímpeto do suicídio?

TREVAS DO PROGRESSO

Quando conta uma fábula a seu filho - que, neste momento do filme acredita-se estar sofrendo de poliomielite, mais um exemplo de como o filme incorpora a perspectiva de Giuliana -, o espectador tem acesso visual à história de uma menina em uma ilha, com cores vívidas e naturais, uma projeção interna de uma ideia de paraíso. “A visão intimista é impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado. No mais físico dos níveis, o ambiente incita a pensar no domínio público como desprovido de sentido” (SENNETT, p.28). Antonioni compreende e representa essa relação através de sua câmera. Em determinada cena em que Corrado apresenta uma oportunidade de trabalho na Argentina a operários, a câmera observa pedaços do ambiente, assim como na sequência final de *O eclipse*. Enquanto fora de quadro ouve-se o discurso de Corrado, nossos olhos focam em falhas nas paredes, em detalhes de objetos. A câmera do filme corresponde ao fluxo de pensamento de Giuliana, mesmo quando a personagem não está presente em cena. A câmera é Giuliana. E ela não se interessa pela palestra de contratação de operários, pois isso não interessa realmente à essência humana. Resta à câmera observar os detalhes da sala, tentar compreender a edificação que tanto influi no novo comportamento social, por mais que não haja sentido em observar. Enéas de Souza, ao tratar da estratégia de Antonioni em seu livro *Trajetórias do cinema moderno*, já apontava as relações tratadas pelo diretor entre o ambiente e o personagem, escrevendo:

Esse homem moderno da indústria, da cidade grande, das ruas amplas e de contornos nítidos, este homem do

desenho da linha pura, tem apartamentos onde os amores sofrem a presença dos objetos, pela anulação do próprio ato de amar. Através desta concepção, Antonioni usa o “décor” e os objetos, opondo-os ao homem, oposição que faz brotar o objeto por uma falência dos personagens, pela passividade do próprio homem. O “décor” o devora, porque o homem abdicou do espaço a sua volta, desistiu de viver como um ser em ação. As ruas, com seus desenhos e traçados, as luzes, as paredes do quarto, os cinzeiros, os ventiladores avançam, são presença para dominar o homem, surgindo avassaladoramente para demonstrar a impossibilidade da ligação. (SOUZA, 1974, pp.153-4)

Este texto é anterior ao lançamento de *O deserto vermelho*, porém antecipa a potencialização do trabalho de Antonioni na construção de ambientes metaforicamente aversos à socialização. Constantemente vê-se o próprio cenário engolindo corpos humanos no quadro, porém os grandes ambientes industriais não são apenas construídos de maneira a evidenciar a feiura, ou a ameaça que representam. Suas cores são fortes, sua arquitetura bela, suas luzes brilhantes. Giuliana representa uma sujeira na beleza que o progresso promete pois ela o contempla e o analisa. Em sua aparente passividade, apenas ela é capaz de questionar a roboticidade com a qual o marido - que representa a indústria - trata a natureza e a humanidade. A lógica em excesso cria uma fissura na essência humana. Posicionando o discurso do filme através dos olhos de uma mulher, é claro o intuito de utilizá-la como um signo da pureza da humanidade, não de intenção ou de comportamento, mas de empatia.

OFÍCIO DE CINEASTA

Há um diálogo bastante peculiar em determinado momento, ambientado em um navio cargueiro que Corrado transportará até a Argentina, ao qual trouxe Giuliana para conhecer. Ela pergunta: “O que você leva junto na viagem?”, e ele responde listando equipamentos industriais como canos e geradores. Ela então corrige: “Não, eu quis dizer coisas suas... Coisas pessoais”. Até então, ambos os personagens demonstravam uma conexão, que ao espectador

tornava lógica a progressão da relação dos dois para um sentimento amoroso. Porém, de repente, através de uma simples pergunta, percebe-se que ambos são irremediavelmente incompatíveis.

Ao longo de *O declínio do homem público*, Sennett traça uma linha do tempo que apreende os processos históricos e as mudanças culturais que alteraram a importância das esferas sociais, especificamente o modo como a vida pública cai por terra, dando lugar à esfera privada como parte crucial da condição humana. Colocando o filme sob perspectiva, como um todo, conclui-se que sua conexão com os escritos do autor se dá a partir do momento em que acompanha uma personagem que justamente não se adapta aos valores - termo que Sennett despreza devido a sua qualidade elusiva - da vida privada. O olhar de *O deserto vermelho* é crítico ao progresso, pois é posicionado de acordo com a perspectiva do ser inadaptável e incomunicável. Antonioni projeta um domínio público monocromático, sujo, impessoal, porém Giuliana anseia por ele, pela interação humana.

Apesar de aproximar-se de Corrado, a dificuldade de comunicação entre os dois culmina no clímax, em que Giuliana o procura em seu hotel em busca de ajuda. Confundindo as interações iniciais da esposa do sócio como flertes, Corrado ignora sua resistência e a estupra. Após o crime, enquadrado por trás de barras vermelhas da cama, o cômodo inteiro fica rosa. Aqui Antonioni estabelece sua conclusão. Através do equilíbrio entre a subjetividade das cores e a objetividade dos enquadramentos, *O deserto vermelho* pauta-se na sensibilidade de Giuliana. Enquanto seus três filmes antecessores são ambientados em cidades reais e acompanham personagens inseridos nestes ambientes palpáveis, *O deserto vermelho* é ambientado em um local sem nome, sem tempo, de cores e arquitetura artificiais. Um futuro próximo, uma distopia.

E, apesar de representar uma ficção distópica, a ideia de um espaço de circulação humana projetado para dificultar a interação demonstra-se excepcionalmente coerente à situação na qual vivemos, como aponta Jesús Martín-Barbero ao estudar em *Ofício de cartógrafo* as transformações da metrópole latino-americana na virada do século:

A verdadeira preocupação dos urbanistas não será, portanto, que os cidadãos se encontrem mas que circulem, porque já não os queremos reunidos, mas sim *conectados*. Daí que não se construam praças e nem se permitam becos, e o que aí se perde pouco importa, pois na “sociedade da informação” o que *interessa* é o que se ganha em velocidade de informação. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.289)

O ato de reduzir um ser humano à sua pura funcionalidade provoca a incomunicabilidade. Por isso, há como refutar o argumento muito disseminado de que *O deserto vermelho* seria um quarto capítulo à trilogia de Antonioni. Nos filmes anteriores, retratam-se as tiranias das intimidades de seres que se adaptam à sociedade moderna. Suas vidas privadas ocupam seus pensamentos e suas preocupações. Aqui, o espectador é posto no lugar do intruso. Se há a necessidade de conectá-lo à trilogia anterior, consideraria o filme como um epílogo, elaborado posteriormente após o autor redescobrir ou repensar seus conceitos. Após retratar âmbitos ricos de detalhes e minúcias, em *O deserto vermelho* tudo é essencializado, transformado em símbolo. Se, na *Trilogia*, as ruas e a cidade como descritas por Enéas de Souza existem, concretamente, em *O deserto*, são metaforizadas através de paisagens desérticas e obscuras.

Como na última cena do filme, em que, confusa, Giuliana caminha por uma área portuária e encontra um operário que não fala sua língua, a incomunicabilidade agora também é metaforizada. As cores da indústria são tão fortes, a modernização tão atrativa, que tiram do ser humano sua própria individualidade. A vida privada é concedida como uma recompensa por aderir ao sistema de produção. Giuliana sofre por recusar a se tornar uma mera ferramenta, um mero ponto no fluxo da informação. De dentro de sua fortaleza azul, por onde consegue observar os navios que ancoram na fábrica do marido, procura dar sentido a seu papel como atriz social, visto que cada vez mais as pessoas com quem convive se tornam plateia.

Ao observar a sombra à margem da luz da promessa do progresso em seu presente, Michelangelo Antonioni comprova que o moderno - adjetivo muito aplicado para definir sua obra - caminha de

mãos dadas com o arcaico. Se sua obra sustenta-se e demonstra-se relevante até os dias atuais, o mérito encontra-se na sua capacidade de alcançar a atemporalidade no questionamento do imediato.

BIBLIOGRAFIA

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004

POMERANCE, Terrence. **Michelangelo red Antionioni blue: eight reflections on cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2011

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Record, 2014.

SOUZA, Enéas de. **Trajetórias do cinema moderno**. Porto Alegre: A Nação & Instituto Estadual do Livro - DAC/SEC, 1974