CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS
18 e 27 de Julho de 2023

IL DESERTO ROSSO / 1964

(O Deserto Vermelho)

Um filme de MICHELANGELO ANTONIONI

Realização: Michelangelo Antonioni / **Argumento:** Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra / **Fotografia:** Carlo Di Palma / **Música:** Giovanni Fusco / **Canções:** Cecilia Fusco / **Música Electrónica:** Vittorio Gelmetti / **Direcção Artística:** Piero Poletto / **Efeitos Especiais:** Franco Freda / **Guarda-Roupa:** Gitt Magrini / **Montagem:** Eraldo Da Roma / **Som:** Claudio Maielli e Renato Cadueri / **Assistentes de Realização:** Giovanni Arduini e Flavio Nicolini / **Interpretação:** Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado Zeller), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Giuliano Missirini (operador do rádio-telescópio), Lili Rheims (a mulher do operador), Valerio Bartoleschi (filho de Giuliana), Emanuela Pala Carbori (a rapariga da fábula), Bruno Borghi, Beppe Conti, Giulio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram Mino Madonia, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Scherpiani, Bruno Scipioni.

Produção: Film Duemila, Cinematografica Federiz (Roma), Francoriz (Paris) / **Produtor:** Antonio Cervi / **Produtores Executivos:** Ugo Tucci e Angelo Rizzoli / **Cópia:** DCP, cor, legendada em português / **Duração:** 117 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Veneza, 1964 / **Estreia em Portugal:** Cinema Monumental, 12 de Fevereiro de 1965.

A sessão de dia 27 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos

---

O "primeiro filme completamente pensado a cores", foi o que a crítica à época disse que era **Deserto Rosso**. Começa aqui um novo "ciclo" da obra de Antonioni, cuja lógica e necessidade o próprio explica: *"Com **Deserto Rosso**, nunca tive dúvidas sobre a necessidade de empregar a cor. De resto, creio que não é de modo nenhum por acaso que outros realizadores, como Bergman, Dreyer, Fellini e Resnais - até aqui fiéis ao preto e branco - sentiram a mesma necessidade da cor e quase todos simultaneamente. Na minha opinião, a razão é a seguinte: a cor tem, na vida dos nossos dias, uma significação e uma função que não tinha no passado. Estou certo que em breve o preto e branco se converterá em material de museu. Este é o menos autobiográfico dos meus filmes. É aquele em que, antes de mais, eu virei o meu olhar para o exterior. Contei uma intriga como se se desenrolasse sob os meus olhos. Se ainda há autobiografia, é precisamente na cor que ela se pode encontrar"*.

Durante cerca de sete meses, Antonioni e Carlo Di Palma, o operador que sucedeu a Gianni Di Venanzo na obra do realizador, fizeram pesquisas sobre a cor, ensaiando em 8 e 16mm todas as possibilidades de expressão da imagem que pudessem introduzir um novo elemento na relação entre a paisagem e os personagens tão insistentemente explorada em filmes anteriores. Os resultados foram ao mesmo tempo frustrantes e fecundos, por paradoxal que pareça. Por um lado, Antonioni e Di Palma puderam constatar os limites dos meios cinematográficos para a cor, fosse na película, fosse no uso do laboratório. Mas foram igualmente fecundos porque determinaram a estratégia adoptada, que passa pelo cultivo de uma certa bi-dimensionalidade inerente à utilização de lentes de grande distância focal e passa pela alteração das cores dos objectos, dos *décors*, da própria paisagem. O que não se podia pintar no filme, pintou-se na realidade. O resultado foi uma

notável regularidade, dominando a abstracção facilitada pelas tele-objectivas e o cinzento que, como uma névoa, percorre todo o filme. Da odisseia que foi obter essa regularidade, fala Di Palma: *"Se se inicia uma cena com nevoeiro, não se pode julgar que se vai tê-lo sempre. O uso de nevoeiro artificial obrigava-me a mudanças de filtros. O nevoeiro artificial fazia-me usar o azul e filtrando o ambiente com o azul, obtinha caras vermelhas. Tinha então que usar lentes azuis, excepção feita às correspondentes mudanças nos planos seguintes com a chegada imprevista do nevoeiro autêntico. Isso acontecia muitas vezes ao dia. Não podíamos filmar com sol, nem sequer em zonas de sombra, porque tínhamos de respeitar o cinzento precedente. E toda a gente sabe que os reflexos do céu tornam as sombras azuis... No Inverno, com o nevoeiro que vai e vem, mudam continuamente os fundos, muda a temperatura da cor, varia a luz. Eu tinha que mudar continuamente a luz interna para manter o equilíbrio. Problemas, em suma, foi o que mais houve. Basta dizer que me vi obrigado a fazer um plano das variações de temperatura da cor de hora a hora, em vez de dez em dez minutos. Era nesse plano, tendo em conta as aventuras da meteorologia, que baseávamos as filmagens do dia seguinte. Em suma, foi um grande 'tour de force'. Mas posso dizer que estou satisfeito e que considero essa experiência como a mais entusiasmante da minha carreira"*.

Que cores têm os nossos sentidos? A questão constitui o nexo organizativo de um artigo de Carlo Di Palma, exprimindo afinal a temática central do filme. Quem conhece os filmes anteriores do cineasta, sabe quanto a utilização da paisagem era em Antonioni o correlato objectivo da vida interior dos seus personagens. A aridez dessas paisagens traduzia - ou era a projecção - do que poderíamos supor com fundada razoabilidade que fossem os seus estados de alma. Nisso é **Deserto Rosso** o prolongamento da chamada "trilogia do silêncio" (formada por **A Aventura, A Noite** e **O Eclipse)**. Com uma considerável diferença. As personagens a preto e branco daquela ocupam o limbo dos sentimentos, por deles mais não terem do que a requentada herança oitocentista, de apreciável inconsistência face a um mundo que levou a extremos o desenvolvimento tecnológico, com as consequências sociológicas que me dispenso de comentar. Pelo contrário, e Antonioni tem nessa tese um particular empenho, os sentimentos de Giuliana (Monica Vitti) correspondem a um "mundo novo" onde, como afirmou na entrevista a Godard, mesmo *"as fábricas podem ser belas"*. A cor passou a ser o correlato emocional de uma vida interior excessiva e transbordante. A neurose da personagem é menos um dado patológico do que uma espécie particular de adaptação à nova natureza.

Por isso se impõe ao espectador de **Deserto Rosso** que ao menos hesite antes de declarar que não são aquelas as cores do mundo ou que as cores do ecrã são apenas a distorção que decorre do olhar neurótico de Giuliana. Se Antonioni se decidiu a humilhar a obra da natureza, infligindo-lhe o drama de uma nova harmonia, também é porque, nesse termos não realistas, passa a adequada asserção do mundo - e do mundo industrial - que o filme a cores pode e deve dar. E o drama dos humanos que nele vivem, drama ele mesmo desnaturalizado, é mais plástico do que psicológico, tal como Antonioni declarou na entrevista a Godard: *"A linha branca abstracta que entra no plano do princípio da sequência da pequena rua cinzenta, interessa-me muito mais do que a viatura que chega. É uma maneira de abordar a personagem a partir das coisas em vez de ser através da vida"*.

Em **L' Eclisse** terminava o ciclo Gianni Di Venanzo. Carlo Di Palma, o novo director de fotografia, discípulo de Venanzo, se continua um tipo semelhante de iluminação, dispensando os grandes projectores, usando apenas um parque reduzido de lâmpadas (e às vezes uma basta para iluminar um personagem), começa também um novo ciclo em Antonioni, o da cor. Tonino Cervi, o produtor do filme, não se eximiu a avaliar a responsabilidade dele nos resultados finais do filme: *"Di Palma, em **Deserto Rosso**, fez um trabalho belíssimo porque é um óptimo operador, mas deve-o a Antonioni que, no fundo, era quem dirigia a fotografia. No uso da câmara, das objectivas, da técnica, Antonioni é o nosso melhor realizador, se não o melhor do mundo"*.

Também outro dos mais ilustres membros da família antoniana executa aqui a sua última peça. Refiro-me ao maestro Giovanni Fusco. Em **Deserto Rosso**, a par da utilização da música electrónica, que rima com "a sinfonia da indústria" na banda de som, eu distinguiria a pureza de um dos seus objectos sonoros materializado na vocalização abstracta de Cecilia Fusco que pontua a fábula contada por Monica Vitti ao filho. O que na cena é onírico não se deve à azul banalidade do *eastmancolor* nem ao insípido realismo do areal. É sinestésica a sua figuração e é ao som interior de Fusco que se deve.

Deserto Rosso, último filme italiano antes do longo exílio que esperava Antonioni, é também dobre de finados do ciclo da perturbante e misteriosa Monica Vitti. E nem o ulterior **Il Mistero di Oberwald** se pode considerar uma reabertura dele. *"Inteiramente dócil e limpa"*, de impressões exteriores, como disse que estava, a actriz entendeu que a neurose da personagem era perigosa se se visse demais e poderia parecer inexistente se se visse muito pouco. Semeou, por isso, nessa ambígua zona entre a doença e a normalidade. Amasse ou não a personagem - e Antonioni dava como líquido que a proximidade entre a actriz e a personagem tinha um relevo que em **L' Eclisse** não se sentia - a verdade é que a representação de Monica Vitti se deve considerar, na conjugação da "técnica" e da intuição, como um dos paradigmas de modernidade e do quanto o "nervosismo" é nela central. A mais titubeante das personagens, a mais segura das actrizes.

Obra de extrema ambição - e quanto ela o era, melhor se percebeu com a intervenção electrónica sobre a cor em **Il Mistero de Oberwald** - **Deserto Rosso** divide-se entre o documentário "desnaturalizado" e a fábula que o mar, e o que nele há de utópica tentação, salpica. Do documentário e da fábula, o léxico é o mesmo e de cromáticas gradações feito, no que se disse ser a mais romântica visão que o cinema deu ao mundo industrial. Bastava-me dizer a acabar que **Deserto Rosso** era uma lição do olhar, não fora ocorrer-me a sugestão que vibra num dos mais belos diálogos do filme: *"Ma cosa vogliono che faccia coi miei occhi?... Cosa devo guardare?"*, pergunta Giuliana, para Corrado lhe responder com o que de inseparável há entre o olhar e a vida e o que possa ser a lição (a mesma de Godard?) de ambos: *"Tu dici: cosa devo guardare? Io dico: come devo vivere? E la stessa cosa"*.

M.S. Fonseca