



## As cores no Deserto Vermelho de Antonioni<sup>1</sup>

Janaina dos Santos GAMBA<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo a possível compreensão do uso das cores no filme *Deserto Vermelho* (1964) do diretor italiano Michelangelo Antonioni. Para tanto, será feita uma análise da obra que permita elucidar se o uso das cores foi feito como elemento puramente estético ou como parte do enredo do filme, relacionando se o uso destas cores influencia os efeitos identificáveis pelo espectador.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; Michelangelo Antonioni; cores; italiano; *Deserto Vermelho*.

Desde a mais tenra idade do cinema a cor se faz presente. Primeiramente, se fez de um modo tímido e dispendioso, quando os fotogramas eram pintados individualmente à mão, num processo cujo resultado em nada se aproximava do real. Depois, veio a novidade do *Technicolor* e de tantas outras técnicas para trazer as cores do mundo aos filmes. Hoje, um filme cujas cores são pensadas e bem trabalhadas é tão sofisticado quanto o melhor filme em preto e branco.

Este artigo tem como objetivo tentar compreender se o uso das cores por Michelangelo Antonioni é ou não um objeto de criação de sentidos para o espectador. Para tanto, este trabalho parte de uma análise dedutiva do filme *Deserto Vermelho* do diretor. A dedução parte no sentido de analisar a possível relação dos usos destas cores com as alterações do quadro psicológico da personagem Giuliana (Mônica Vitti), relacionando-as com os possíveis efeitos que o espectador possa identificar.

*Deserto Vermelho* é o primeiro filme colorido de Antonioni, uma experimentação. Diga-se de passagem, Antonioni foi feliz em sua primeira obra empírica em cores. Porém, cabe aqui perguntar se ele utiliza-se de cores que assim como nos quadros de Cézanne (MERLEAU PONTY, 2004, P. 125), “provêm dos sentimentos e querem antes de tudo provocar sentimentos”? Para tanto, é preciso descobrir quais seriam estes sentimentos e de que forma eles atingem a quem assiste a esta obra.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT04 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Comunicação Social da FAMECOS-PUC RS, email: janaina.dos@terra.com.br.



Michelangelo Antonioni começou sua carreira no cinema como crítico de cinema na década de 1940, e fez uma pequena participação no Neorealismo Italiano durante este mesmo período com a realização de alguns documentários no estilo proposto por esta escola cinematográfica. Se lança, finalmente, no mundo dos longas-metragens com o filme *A Aventura (L'Avventura)* de 1959, onde escandaliza por trazer cenas consideradas obscenas para a época com a nudez da personagem Anna, que se despe em frente às câmeras. Em nosso filme analisado, *O Deserto Vermelho (Deserto Rosso)* de 1964, Antonioni dá continuidade ao tema alienação/deslocamento do mundo real por personagens femininas que já havia sido visto em *O Eclipse (L'Eclissi)* de 1961 também com a atriz Mônica Vitti.

O filme conta a história de Giuliana (Mônica Vitti) que após sofrer um grave acidente de carro, passa a sofrer com neuroses, e acaba chamando a atenção de Corrado, (Richard Harris), um colega de trabalho de seu marido, Ugo (Carlo Chionetti). Antonioni utiliza-se do contexto do milagre econômico italiano, iniciado na década de 50, para ambientar um romance dramático de cunho psicológico na industrial cidade de Ravena, na Itália. Ao inserir uma personagem psicologicamente alterada,

Antonioni fornece dados históricos e sociológicos bem precisos em seus filmes e não apenas por meio das roupas. O contexto econômico e social é cuidadosamente apresentado nos elementos visuais das fitas, além de determinar a relação entre as personagens, e entre estas e o ambiente. Antonioni não apenas coloca em evidência as atividades econômicas dominantes da época dos filmes, como faz o desenvolvimento da intriga depender diretamente destas atividades (MATOS 2007, p. 24).

As cores são frequentemente usadas nos dias de hoje para fins terapêuticos (cromoterapia) e muitos acreditam que uma simples veste é capaz de revelar o estado de espírito de quem a usa. Elas criam sentidos, são funcionais e dão maior verossimilhança ao que quer ser mostrado. Cada cor, seja em forma de luz ou pigmento, tem um significado específico, que pode ser atribuído às mais diversas situações.

Podemos dividir as cores predominantes do filme nos três grandes grupos de cores: quentes (vermelho, rosa, amarelo), frias (verde, azul) e neutras (cinza)<sup>3</sup>. As cores quentes remetem como o próprio nome já diz, ao calor, ao aconchego e à vibração. As frias evocam tranquilidade. Já as neutras remontam à retidão e à linearidade.

---

<sup>3</sup> Aqui vamos considerar preto e branco (tanto pigmento como luz) como sendo cores neutras.



Cada um destes três blocos de cores aparece de maneira muito pontual para a personagem Giuliana. Para chegar a uma possível conclusão de como estas cores permeiam o filme, é preciso analisar alguns quadros onde há a predominância destas cores. No caso específico do filme, as cores parecem ganhar um simbolismo e um significado muito diferente dos estudos propostos pela *Gestalt* ou pela Cromoterapia.

A partir de que ponto, então, esta análise pode ser feita ou será que ela pode ser feita de alguma maneira? Pode-se partir do pressuposto que o diretor faz um uso estético muito grande de cores pela ausência de cenários em grande parte da obra, ou por estes se absterem de detalhes. Matos (idem, p. 7), em seu estudo, coloca que: “Para Francis Vanoye, na obra de Antonioni a plástica é outra maneira de ver o mundo que, ao desligar-se das histórias e dos personagens, de certo modo renuncia ao domínio das coisas”.

Neste filme poucas são as cores reais. Aliás, as únicas cores ditas reais são as da história do Vento Norte, contada por Giuliana a Valério, Giuliana descreve a natureza como tendo cores lindas<sup>4</sup>. Logo nas primeiras cenas percebe-se a “não-pureza” das cores. O nublado é acinzentado, as cores são chapadas, meio foscas, apesar de serem chamativas. Antonioni é inteligente no uso delas, porém utilizou-se delas de forma plástica, maleável, criando uma obra que pode ser considerada anti-naturalista.

O que o espectador deve levar primeiro em conta é o fato de que as cores não têm influencia sobre o estado mental da personagem, e também não são ilustrações imagéticas daquilo que se passa com ela. Sendo assim, uma resposta possível é a de que as cores são uma forma de expressar imagetivamente aquilo que Giuliana vê. Isto é possível saber pelo diálogo na cena em que, no quarto de hotel, Giuliana pede ajuda a Corrado, pois tem muito medo:

- Eu tenho muito medo. Tenho medo.
- Não faça isso, fique calma. Você tem medo do quê?
- Das estradas, fábricas, cores...das pessoas, de tudo!

Alguns estudiosos em suas análises afirmam que o verde e o vermelho são usados em situações em que Giuliana passa por momentos de neurose e cores de tons brilhantes para quando ela está fantasiando. Este argumento prova ser uma falácia se analisarmos algumas cenas específicas onde as cores se apresentam com destaque, pois

---

<sup>4</sup> “A natureza tinha cores lindas e nada fazia barulho”.



para muitos críticos basta a presença da cor para determinar que tudo aquilo que é mostrado existe em função da história.

Logo nos créditos iniciais há o desfoque, amplamente utilizado pelo diretor ao longo do filme. Aqui a lente teleobjetiva não é usada de forma habitual, que seria a de aproximar e focar objetos distantes, pelo contrário, o uso do desfoque é recorrente e há um achatamento ainda maior do personagem com as cores que são chapadas. Entretanto, ele não parece estar a serviço do desenvolvimento do enredo. A névoa também possui a função de tirar de foco o rosto de alguns personagens, como se uma teoria psicanalítica permeasse o filme de forma velada.

A paisagem industrial é cinza, suja, opressora e imunda. O contraste vem com Giuliana e seu filho, Valério. O verde e o marrom-ocre fazem os personagens se destacar do ambiente. Aqui se pode dar vazão a ideia de que a cor é usada para diferenciar Giuliana do mundo real, do cotidiano, do ambiente. Assim como ela também se destaca dos personagens masculinos de Ugo e Corrado, mesmo que os três personagens em cena estejam usando vestes de cores consideradas neutras. Outra possível leitura que se pode fazer é a do uso da cor como forma de destacar Giuliana e sua neurose do mundo real. Ela é uma personagem diferente, alterada e suas cores seriam uma forma de contrapô-la ao mundo.

Na fábrica, há a presença da cor amarela em tonéis, silos e na fumaça tóxica. O amarelo claro perde seu tom de ingenuidade e ganha a mesma representação da cor vermelha ao indicar perigo, o tóxico, aquilo do qual não se deve se aproximar. Talvez isto explique o amarelo como “radioativo” ou perigoso, ou como sinal de doença contagiosa na bandeira do navio.

As cores neutras como o branco, o preto e a cor cinza são as que predominam nos ápices da neurose na personagem. O branco aparece predominantemente na casa e nas roupas, na cena em que Giuliana mostra ser hipocondríaca. É muito presente em formato de névoa, fumaça, neblina, poluição e não remete à pureza. O preto é a cor que predomina nas roupas da personagem na cena da casa perto do rio, onde ela fica de tal maneira alterada com a bandeira amarela no navio que acaba esquecendo sua bolsa. Nesta cena específica, o preto contrasta amplamente com o vermelho da parede, que remete ao instintivo (a “orgia”, os ovos de codorna que são considerados afrodisíacos, a vontade súbita que ela diz ter de fazer amor depois de comer os ovos). Antonioni afirma que se o filme fosse filmado em preto e branco, esta cena teria sido suprimida ou nunca filmada. A cor cinza é predominante na cena em que Corrado vai a procura de Giuliana



no local em que sua loja está sendo montada. Giuliana balbucia palavras, interrompe frases pelo meio e sente-se subitamente cansada. O vestido roxo, quase cinza, perde-se no meio das paredes da rua e da carroça, cujo vendedor vende frutas ou objetos acinzentados.

Teorias psicanalíticas ou outras que lidem com a psique humana ou com o inconsciente sejam as que talvez se façam presentes na cena do quarto de hotel onde subitamente, para Giuliana, o quarto fica rosa.

No trecho a seguir de uma entrevista concedida a Pierre André Boutang por Antonioni em 1964, este afirma não usar referência de pintores para as cores de suas obras:

Pierre André Boutang: É um engano pensar que o senhor busca referências na pintura no seu modo de tratar a cor?

Antonioni: Eu acho que sim, porque eu não penso em nenhum pintor. Gosto muito de pintura, mas não tive, acho, influência de nenhum pintor. Isto é, não há pintura no filme, no sentido literal da palavra. É diferente. Quando se faz um filme em cores deve-se buscar, acredito, um ritmo de cores. Isso não existe em pintura. Usamos a cor, eu acredito... de modo funcional... para descrever a história. Quer dizer... se acho uma cor útil para uma sugestão que a cena deve dar ao público... eu a utilizo. Compreende? Às vezes não a encontramos na realidade e por isso coloquei as cores que precisava. Pinte as árvores, já se sabe, pinte as casas... mas foi porque precisava dessa luz e não a achava<sup>5</sup>.

Aqui fica evidente a contradição, o engano, esquecimento ou mentira do diretor, pois são claras as referências do pintor expressionista Mark Rothko na cena em que Corrado e Giuliana conversam sobre os planos dela para a loja. Nesta cena, Giuliana fala em azul celeste para as paredes e em verde para o teto, pois estas cores “são as cores que não perturbam”.

Em outro trecho da mesma entrevista, ele fala especificamente da sua experiência com cores. Interessante notar a maneira mecanizada pela qual o diretor pensou sobre o uso das mesmas:

---

<sup>5</sup> DE OLIVEIRA, Roberto Acioli. **Antonioni e as cores de Deserto Vermelho (I)**. Disponível em <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com/2008/02/michelangelo-antonioni-e-as-cores-do.html>> Último acesso em 30/05/2011.



P. A. Boutang: O senhor mandou queimar uma pradaria... pintou casas de cores totalmente diferentes... e fala-se de um bosque que o senhor pintou.

Antonioni: Sim, é verdade. Mas eu não pude rodar a cena por causa do sol. Havia um bosque que me interessava, que ficava ao lado de uma fábrica muito grande, muito importante, com quatro mil operários... e devia começar o filme por uma greve... e esse greve deveria acontecer perto do bosque. O bosque era verde, claro... mas sentia que esse verde... não era adequado ao momento. Então, quis pintar o bosque de branco, aliás, de cinza. O branco sobre o verde dava uma cor cinza. Fizemos isso. Pintamos a noite inteira com uma grande bomba... que soltava um tipo de tinta, mas era quase uma fumaça. Mas no dia seguinte, ao sol, não pude filmar... porque ficamos contra o sol e o bosque parecia preto<sup>6</sup>.

O diretor de fotografia é Carlo Di Palma e foram utilizadas as tintas do *Colorificio Italiano Max Meyer*. Di Palma parece criar uma atmosfera cujo ambiente onde o lixo, a imundície e a frieza da indústria condizem tanto com as neuroses de Giuliana, como com a certa falta de tato de seu marido, Ugo. Aliás, uma das características mais marcantes de Di Palma como diretor de fotografia é o uso expressivo das cores, tal como em *Blow Up – Depois Daquele Beijo (Blow Up, 1966)*, também de Antonioni.

O que deve ser levado em conta no que diz respeito ao espectador e sua ação de perceber ou não os efeitos que as cores provocam em Giuliana é aquilo já bem colocado por Jacques Aumont em seu livro “A Imagem” (1993, p. 88): “não há olhar fortuito”. Deste modo, o espectador é levado a fazer interpretações sobre a obra a partir de conhecimento prévio do mundo, seja por meio de senso comum ou pelo saber científico. Ou, em outras palavras, o espectador faz projeções e tende a identificar aquilo que lhe é familiar em uma imagem, o que pode levar a uma série de interpretações errôneas ou abusivas.

Antonioni teve o mérito de levar a imagem a outro nível em *Deserto Vermelho*, prezando-a muito mais do que o texto. Porém, o espectador precisa ter a consciência de que a imagem não é meramente ilustrativa, e, ao mesmo tempo, não tem a função do texto. Ou, pelo menos, não tem a finalidade de substituí-lo. Como coloca Matos (2007, p. 15) sobre uma das tantas obras de Antonioni, mas que pode muito ser aplicada a *Deserto Vermelho* especificamente:

---

<sup>6</sup> Idem.



(...) a relação entre imagem e texto não parece clara o suficiente para que se possam ligar os passeios com o vazio existencial da personagem ou com a tentativa de fazer com que os intérpretes revelem instintivamente alguma coisa.

É evidente que o que filme mostra é o que espectador vê sob a ótica de Giuliana. Há as mais variadas cores no filme o tempo todo. Porém é um filme monocromático e colorido ao mesmo tempo. Monocromático, porque a cor cinza é onipresente (e por que não onipotente?), e, colorido, pois em todas as cenas há uma cor que se sobressai, que determina o aspecto plástico do filme.

O espectador consegue claramente perceber que cor é o elemento fundamental da história. Pode-se afirmar que há no filme uma exteriorização das neuroses que possuem ligação direta com as cores. Entretanto, elas não são o estopim destas neuroses (diferentemente do que é visto no filme *Marnie* de Alfred Hitchcock), muito menos sua representação imagética, e isto para espectadores menos preparados ou menos cinéfilos, é um pouco menos perceptível. Não é possível, num primeiro momento, fazer uma analogia entre cor e psicologia ou estados alterados da mente. Fica claro no desenrolar da trama que as cores tem valor de abstração, e são levadas apenas como elementos pictóricos. Porém há divergências em relação às possíveis sensações e interpretações experimentadas e feitas pelo espectador. Segundo *L'Avant Scène*, publicação parisiense que publicava roteiros detalhados dos filmes, com análise feita plano a plano a obra é:

O mais bem acabado, senão o melhor filme de Antonioni. O drama pessoal da heroína está ligado ao cenário, abrangido plasticamente, mas também socialmente. Imagens muito refinadas, recorrendo muitas vezes à arte abstrata, e exprimindo com grande sentido pictórico “a cor dos sentimentos” (SADOUL, 1993, pp. 10 e 115).

Porém, para Roberto Acioli de Oliveira<sup>7</sup>, citando o estudioso dos filmes de Antonioni, Peter Brunette acredita que:

(...) ao contrario do que fazem muitos críticos de Antonioni, não se deveriam indicar significados simbólicos específicos a certas cores que aparecem no filme. As cores devem ser tomadas apenas como sugestivas de uma forma emocional, como um

---

<sup>7</sup> Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ.



realce do elemento gráfico. O que não se deve fazer nos filmes de Antonioni é tomar certas cores como indicações de conceitos e temas<sup>8</sup>.

É difícil fazer uma leitura acerca da obra sem cair na passividade de simplesmente associar cores aos estados de espíritos da personagem ou de procurar um significado objetivo. No filme não parece haver qualquer instância psicológica acerca das cores utilizadas, elas são meramente ilustrações abstratas ou subjetivas acerca de Giuliana. Isto é, não é possível haver uma interpretação pautada em simbolismos, pois os mesmos simplesmente não existem ou não estão em evidência.

## Conclusão

Yanet Franklin Matos em sua tese de doutorado afirma que Antonioni se cansou de repetir que seus filmes sempre atribuíram mais importância à imagem do que à trama (ANTONIONI *apud* MATOS, 2009, p. 8), de modo que suas obras sempre apresentaram uma preocupação no que diz respeito à estética visual e à construção plástica. Ludwig Wittgenstein nos diz que não se pode falar numa identidade das cores, de modo que: “A indefinição no conceito de cor reside, sobretudo, na indefinição do conceito de identidade das cores, isto é, do método de comparação de cores” (1977, capítulo III, tese 78). Isto quer dizer que a cor em si não possuiria um significado ou uma relação direta a um conceito/estado emocional.

A partir da análise do filme e a relação existente entre os personagens, o enredo e o uso de cores, percebe-se que não há relação entre o uso das mesmas e o modo pelo qual elas são utilizadas no filme. As perturbações de ordem psíquica da personagem estão muito mais atreladas às ações desta ao longo do filme, do que em relação às cores, propriamente dizendo. Logo, conclui-se que o uso destas cores com as alterações do quadro psicológico da personagem interpretada por Mônica Vitti, não pode ser relacionada com os possíveis efeitos que o espectador possa identificar. Se acabar havendo uma identificação espectral, esta corre o risco de ser superficial ou minado de interpretações pessoais e indiretas.

---

<sup>8</sup> BRUNETTE *apud* DE OLIVEIRA, Roberto Acioli. **Antonioni e as cores de Deserto Vermelho (I)**. Disponível em <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com/2008/02/michelangelo-antonioni-e-as-cores-do.html>> Último acesso em 30/05/2011.



## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Editora Papirus, 1993.

DE OLIVEIRA, Roberto Acioli. **Antonioni e As Cores de Deserto Vermelho (I)**. Disponível em <<http://cinemaitalianorao.blogspot.com/2008/02/michelangelo-antonioni-e-as-cores-do.html>> Último acesso em 30/05/2011

MATOS, Yanet. **A Crônica Visual de Michelangelo Antonioni**. 2007. 249 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

MERLEAU PONTY, Maurice. **O Olho e O Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SADOUL, George. **Dicionário de Filmes**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações Sobre As Cores**. Lisboa: Edições 70, 1977.