

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – ÁREA DE FILOSOFIA

A CRÔNICA VISUAL DE MICHELANGELO ANTONIONI

YANET AGUILERA VIRUEZ FRANKLIN DE MATOS

ORIENTADORA: OLGÁRIA CHAIN FERES MATOS

SÃO PAULO

2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – ÁREA DE FILOSOFIA

A CRÔNICA VISUAL DE MICHELANGELO ANTONIONI

YANET AGUILERA VIRUEZ FRANKLIN DE MATOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

ORIENTADORA: OLGÁRIA CHAIN FERES MATOS

SÃO PAULO

2007

AGRADECIMENTOS

À professora Olgária Chain Feres Matos, pela confiança e imensa generosidade.

À Luiz Fernando pela paciência e companheirismo

À FAPESP por ter me outorgado a bolsa e possibilitado a realização desta tese

SUMARIO

Índice.....	5
Resumo/Abstract.....	6
Introdução	
A crônica visual de Michelangelo Antonioni.....	7
Capítulo 1 – L’automobile che arriva.....	9
Capitulo 2 – La línea bianca astratta.....	36
Capitulo 3 – Crimes d’alma.....	70
Capitulo 4 – O deserto vermelho.....	93
Conclusão.....	112
Anexo	
Decupagem Crimes d’alma.....	115
Decupagem O deserto vermelho.....	161
Filmografia.....	229
Referência bibliográfica.....	234

ÍNDICE

Introdução

A crônica visual de Michelangelo Antonioni..... 7

I. L'automobile che arriva.....9

II. La linea bianca astratta.....36

III. Crimes d'alma.....70

IV. O deserto vermelho.....93

Conclusão.....112

Anexo

Decupagem Crimes d'alma.....115

Decupagem O deserto vermelho.....161

Filmografia.....229

Bibliografia.....234

RESUMO / ABSTRACT

Palavras chaves – Key Words:

Antonioni, cinema, estética, política

Antonioni, cinema, aesthetics, politics

Resumo:

A análise procura entender a inversão que Antonioni realiza na relação entre imagem e texto no cinema. A ficção já não é suficiente para fazer uma abordagem efetivamente política do mundo contemporâneo. Apenas a imagem polissêmica é capaz de criar uma espécie de “dês-enredo” que, ao não se deixar reduzir a um sentido único, traz a luz outra dimensão da relação entre figura e fundo do quadro cinematográfico.

Abstract

This study attempts to understand the inversion of what Antonioni makes in the relation between image and text in the cinema. The fiction is no longer enough to approach politically the contemporaneous world. Only the image polissemic is able to create a sort of “disembroil” that does not let to reduce to just one sense, and for consequence lightens another dimension of the relations between character and scenery in the cinematographic picture.

A CRÔNICA VISUAL DE MICHELANGELO ANTONIONI

La linea bianca astratta, che irrompe nell'inquadratura all'inizio della sequenza con la stradina grigia, me interessa molto piu dell'automobile che arriva¹.

De acordo com Gilda de Mello e Souza, Michelangelo Antonioni aplicou-se a redescobrir o cinema, testando os recursos específicos da imagem, sem pretender revigorá-lo com injeções artificiais de outras artes². Ned Rifkin, por sua vez, afirma que - exclusivamente via imagens - o cineasta comunica informações substantivas ao espectador³. Para Francis Vanoye, na obra de Antonioni a plástica é outra maneira de ver o mundo que, ao desligar-se da história e das personagens, de certo modo renuncia ao domínio das coisas⁴. Seymour Chatman acredita que o diretor italiano “não é apenas um dos grandes mestres da composição visual que podemos alinhar com Eisenstein, von Sternberg, Kurosawa e Welles, mas elevou o componente cinematográfico da imagem a um novo nível⁵”.

Como se vê, vários comentadores fundamentais não hesitam em afirmar que Michelangelo Antonioni é um cineasta que privilegia a imagem. A questão é saber o que isso quer dizer exatamente. Significaria apenas, conforme sugere Rifkin, que, ao transmitir informações substanciais, as imagens em seus filmes contribuem para desenvolver a história? Ou significaria, segundo Vanoye, que a obra de Antonioni expõe o mundo de forma diferente? Mesmo admitindo a equiparação entre elementos visuais e texto, em que os primeiros não são considerados simples ilustração da intriga, creio que todos esses

¹ Antonioni, Michelangelo. *Fare un film è per me vivere – Scritti sul cinema*. Editora Marsilio, Venecia, 1994, pg. 260.

² De Mello e Souza, Gilda. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”, in *A idéia e o figurado*. Editora 34 e Livraria Duas Cidades, São Paulo, 2005, pg. 148.

³ Rifkin, Ned. *Antonioni's Visual Language*. Editora Uni Research Press, Michigan, 1982, pg. 14.

⁴ Vanoye, F. *Profission: reporter Michelangelo Antonioni*. Editora Nathan. França, 1993, pg. 86.

⁵ Embora Chatman considere assim as obras de Antonioni, continua a ver os elementos visuais submetidos à narrativa, pois na imagem se unem atmosfera e trama. Chatman, Seymour. *Ver: Antonioni or the Surface of the World*. Editora University of California Press, Berkeley, 1985, pg. 16.

críticos, em última instância, acabam reafirmando o enredo como horizonte que dirige a leitura de Antonioni. Quanto ao próprio cineasta, porém, ele jamais se cansou de repetir que seus filmes sempre atribuíram mais importância à imagem do que à trama⁶. Certa vez afirmou até mesmo que, numa cena que mostra um carro avançando por uma estrada, aquilo que viria em seguida não passaria de mero pretexto para a câmera demorar-se sobre o que realmente importa: as linhas da estrada, as cores, a luz⁷. Com isto não queria ele dizer que seus filmes transformam a fábula apenas num meio para a construção plástica? Visto que em geral os críticos praticamente ignoram a inversão entre imagem e texto, não estaria Antonioni sugerindo muito mais do que eles próprios sobre o papel da imagem em seu cinema?

Creio que as imagens cinematográficas de Antonioni pedem uma leitura que lhes atribua uma importância especial e, por isso, o objetivo deste trabalho será aprofundar o estudo sobre os elementos visuais de seus filmes, tendo em vista a inversão acima. Em resumo, farei esta investigação mediante um exame das relações entre plástica e literatura, examinando a construção do enredo e a estruturação das imagens. Em consequência, como se verá, este trabalho será levado a reavaliar a ruptura que, em geral, os críticos situam entre a primeira e a segunda fase do cinema de Antonioni.

⁶ Antonioni, Michelangelo. *Fare un film è per me vivere – Scritti sul cinema*. Op. Cit., pg. 260

L'AUTOMOBILE CHE ARRIVA

L'idea (del tema) mi viene attraverso le immagini.⁸

Antonioni relata em suas histórias poucos acontecimentos. É comum ouvir dizer que em suas fitas quase não acontece nada. Como esta impressão não se deve apenas à falta de ação, mas à maneira como ele estrutura seus enredos, trata-se de saber quais recursos estilísticos da composição da imagem e da montagem constroem a fábula.

Antonioni usa a objetiva grande-angular mesmo nos primeiros planos a fim de obter o máximo de profundidade de campo, principalmente nos filmes iniciais⁹. Segundo alguns críticos, o espaço criado pela perspectiva permite que ele desloque as personagens para o fundo e para fora do quadro, impedindo que elas ocupem o centro da cena¹⁰. Outro estudioso ainda acrescentou que as longas perspectivas absorvem as personagens e acabam por mostrar “as coisas e os seres humanos envoltos em um halo de desfocamento, de achatamento ..., criam uma ambigüidade nos significados das suas imagens, pois as coisas assumem um aspecto longínquo e vago¹¹”. Como se pode ver, tanto para uns quanto para outros, os elementos visuais não cumprem a contento a função de ilustração que em geral lhes é atribuída, pois não permitem que os acontecimentos sejam apresentados de forma clara para o espectador. Ou seja, a composição plástica não é adorno ou elucidação de um texto.

Quanto à montagem, Antonioni é conhecido pela forma elíptica de narrar. As elipses são tão frequentes que acabam se tornando independentes do papel que habitualmente tinham no cinema: “acelerar o ritmo da ação ou obter um acréscimo de tensão¹²”. As elipses não permitem que se estabeleçam verdadeiros *raccords* entre os

⁷ Ver nota da epígrafe.

⁸ Antonioni Michelangelo. *Fare un film è per me vivere*. Op. Cit. Pg. 129.

⁹ Ferzetti, Fabrizio. “La fotografia nei film di Antonioni”. In *Identificazione di un Autore*. Pratiche Editrice, Parma, pg. 57.

¹⁰ Francesco Casetti está falando dos protagonistas de *Crimes d'alma*. “Altre storie. La narrazione come problema in “Cronaca di un amore”. In *identificazione di un Autore I*, Op. Cit., pg. 115.

¹¹ De Vincenti, Giorgio. “Michelangelo Antonioni e la critica”. In *Identificazione di un Autore*, Op. Cit. Pg. 71.

¹² Seymour Chatman também sustenta que o cinema posterior a Antonioni é, graças a ele, mais elíptico. Ver Chatman, S. *L'Innovazione narrative di Michelangelo Antonioni* in *Identificazione di un Autore I*. Op. Cit. Pg. 26.

planos, tornando a maioria das vezes contingentes as ligações que estruturam o enredo. A conexão entre as imagens é livre, com poucos nexos lógicos ou causais. Ela não obedece a uma ordem de montagem, vale por si mesma, ou, nos termos de Chatman, são valores expressivos. Conseqüentemente, a composição e a associação dos planos acabam diluindo os elementos dramáticos da intriga, de maneira que, nem a seleção do material, nem as articulações da câmara estão a serviço das manipulações patético-espetaulares do drama¹³. Sem drama, a sensação é que não acontece nada nos filmes de Antonioni.

Nos anos 60, a crítica considerou que a imagem em perspectiva e a montagem elíptica tornavam novo o trabalho de Antonioni em relação ao cinema tradicional. Em outras palavras, as formas convencionais de enquadramento e de montagem são superadas pela conexão aleatória de imagens e pelo fato de a perspectiva inusitadamente não centralizar a personagem. Para a crítica dessa época, Antonioni construiria uma narrativa aberta, essencialmente indeterminada.

Nessa maneira de construir o enredo, a crítica também notou que havia um novo modo de encarar a imagem cinematográfica, que deixava de ser apenas o suporte de uma narração para se tornar sua realização¹⁴. Assim, Antonioni comporia os elementos visuais de forma oposta ao esquema que os subordina à trama, tal como acontece no cinema hollywoodiano. Os cenários abandonam a funcionalidade figurativa, deixam de ser fundo para as personagens e se tornam criadores de sentidos¹⁵. “A imagem de Antonioni não é o produto de um processo expressivo, mas a representação deste processo¹⁶”. Esta maneira de construir a narrativa lhe valeu o título de um dos fundadores do cinema moderno.

Entretanto, na década de 80, a modernidade de Antonioni foi posta sob suspeita por várias razões. Ao elaborar o enredo, por exemplo, ele trabalharia com elementos que ainda o amarrariam à estrutura clássica. Um deles seria a obediência à cronologia da intriga. O diretor ensaiou, em alguns momentos, quebrar com a estrutura linear do enredo, como é o

¹³ Cucco, Lorenzo. *La visione come problema* Bulzoni Editore. Roma, 1973, pg. 28 e 34..

¹⁴ Ferzetti, Fabrizio. Op. Cit., pg. 58.

¹⁵ Quaresima, Leonardo. « Da Cronoca di un Amore a Amor in Città ». In *Identificazione di un Autore*. Op.Cit.pg. 47. .

¹⁶ Lorenzo, Cucco. *La Visione come Problema*. Op. Cit. pg. 155.

caso do *flashforward* dos créditos de *Crimes d'alma* e do embaralhamento temporal da seqüência 7, de *Profissão: repórter*¹⁷. Mas poucas vezes isto realmente acontece.

Entretanto, as conexões aleatórias dos acontecimentos não permitem que a linearidade temporal seja um suporte lógico da narrativa. Em *Crimes d'alma*, primeiro longa-metragem, apesar de a investigação desencadear a história de amor, essa ligação acaba se desfazendo gradativamente, como veremos no capítulo em que analiso este filme. A partir de *As amigas*, embora Antonioni respeite a ordem temporal, é difícil reconstruir os enredos, pois a articulação entre os poucos acontecimentos é bastante frouxa. Como diz Vanoye, o espectador quase não consegue segurar um fio condutor determinado¹⁸. Assim, a cronologia não torna mais coesa a narrativa. De fato, desde o primeiro longa-metragem até *O grito*, a sucessão temporal permite a expansão do espaço plástico, que acaba absorvendo ações e personagens pela reiteração da geometria cromática típica dos enquadramentos em profundidade. Em *A aventura*, o tempo contínuo pouco reforça a coesão entre os raros acontecimentos, pois a intriga é quase inexistente, de modo que acabam se destacando as imagens audiovisuais da ilha, das paisagens do sul da Itália e os longos corredores do hotel¹⁹. Em *A noite*, muito mais do que organizar coerentemente os conflitos pessoais, a cronologia estabelece uma continuidade plástica da luz. A claridade da manhã e a iluminação crepuscular da tarde preparam a chegada da noite, determinando que os espaços múltiplos da cidade sejam muito mais plásticos do que cênicos: as vidraças dos prédios refletem ainda mais a forte claridade do sol da manhã, destacando a dureza da cidade moderna pelo brilho da iluminação; a opacidade das velhas e deterioradas construções da periferia acentuam a queda da luz do crepúsculo; e a casa moderna impõe-se na sombra da noite, onde observamos ao mesmo tempo um drama sem acontecimentos e uma trama plástica tecida pelos diversos elementos arquitetônicos do edifício.

Desta maneira, é possível dizer que a estrutura temporal, muito mais do que impor uma ordem aos acontecimentos, reitera o forte formalismo das imagens. Por esta razão,

¹⁷ Em *Crimes d'alma*, as imagens de um carro que passa pela câmera, seguido por outro, serão retomadas algumas seqüências depois. Em *Profissão: repórter*, passa-se, sem corte, de uma cena no presente a outra em flashback: Locke falsifica os passaportes quando a câmera desliza para a esquerda da tela e se fixa numa porta, pela qual entra o contrabandista morto.

¹⁸ Ver Vanoye. Op. Cit., pg. 48 e 95.

¹⁹ Parece-me que esta é a primeira vez que Antonioni introduz explicitamente ruídos externos à diegese, como o som do vento, das ondas, dos passos etc.

Rifkin disse que em Antonioni os nexos são muito mais espaciais que temporais²⁰. Ou, diria eu, muito mais plásticos que literários. Uma temporalidade que reitera a plástica das imagens à custa da pouca organização dos raros acontecimentos é um forte indício de que as relações espaço-temporais, do ponto de vista do texto, não dão conta das complexas tramas visuais destes filmes.

Um segundo traço que poderia ligar a obra de Antonioni ao cinema clássico é o fato de que ele, em geral, respeita o eixo vertical da câmera, não filma com ela na mão, não acelera ou torna demasiado lento o seu movimento, pouco recorre ao *zoom*. Enfim, não há quase nada, neste sentido, que possa surpreender ou incomodar a percepção do espectador. Esta maneira, por assim dizer, “clássica” de filmar pode ser reiterada se considerarmos que os movimentos do aparelho concretizam-se, principalmente nos primeiros filmes, em planos-seqüências. Esta técnica, que foi proclamada como indício de modernidade, a partir dos anos 70 é posta sob suspeita. Organizada em profundidade de campo, a tomada longa forma uma continuidade temporal e espacial que, segundo alguns comentadores, elabora a representação como um registro do real, ocultando seu caráter de discurso e confirmando o engodo ideológico que está oculto no dispositivo cinematográfico. E como nestes planos a câmera quase sempre segue as personagens, a falsificação ideológica se duplicaria: subordinado aos seus movimentos, o aparelho reforçaria ainda mais o mundo ficcional que envolve ilusoriamente o espectador. Os primeiros filmes, que estão organizados por meio desta técnica, são vistos como uma primeira tentativa de um grande autor que ainda não encontrou seu “estilo”²¹. A imagem em perspectiva e o plano-seqüência, agora considerados elementos “clássicos”, acabam ofuscando a novidade “moderna” das conexões elípticas.

Entretanto, como já vimos, desconsiderou-se o fato de que a perspectiva dos filmes de Antonioni não contribui para tornar mais clara a encenação. Além disso, pergunto-me: o plano-seqüência cria inexoravelmente um efeito de ilusão que sustenta a representação como reprodução fiel da realidade e não como recorte? O cinema de Andre Tarkovsky e alguns filmes de Alain Resnais, organizados por intermináveis planos seqüências, mostram que isto não acontece necessariamente. De qualquer forma, não é o caso de Antonioni, pois a temporalidade, em seus filmes, não absorve a narrativa como nas obras destes cineastas.

²⁰ Rifkin, Ned. Op. Cit., pg. 13-16.

Em contrapartida, suas tomadas longas são bastante sofisticadas em termos de composição plástica. Por exemplo, em *Crimes d'alma*, os planos da ponte demandaram um árduo trabalho de iluminação, enquadramento e movimentação do aparelho²². Em *Profissão: repórter*, além da sofisticação do enquadramento e iluminação, a seqüência em que morre o protagonista requereu certo virtuosismo técnico: num primeiro momento, a câmera mostra o protagonista deitado dentro do quarto e tudo se passa como se ela quisesse participar do acontecimento; mas abandona, em seguida, a cena e percorre um espaço vazio como se estivesse desinteressada; e, finalmente, volta a enquadrá-lo, depois de ouvir o tiro, como um espectador distante, fora do recinto, por trás das grades da janela²³. Podemos ver assim, que o requinte estilístico não se esgota na proeza técnica da tomada, assim como tampouco na tentativa de qualificar metaforicamente o acontecimento final do filme. Caso lêssemos desta maneira, seria preciso supor que Antonioni ignora que a associação entre vazio e morte seria muito mais fácil e menos dispendiosa se feita por meio de uma montagem. A eliminação do corte na passagem do plano interno ao externo reflete uma associação complexa entre plástica e cena, que reverbera na própria concepção do texto.

Tais procedimentos não foram suficientes para reverter a opinião de que as tomadas longas de Antonioni são responsáveis pelo ar de ingenuidade ideológica nas narrativas de seus primeiros filmes. Porém, já nesta primeira fase, a sofisticação de seus esquemas visuais não pode ser considerada apenas um penduricalho formalista²⁴. Tratando-se de um

²¹ Cucco, Lorenzo. *La Visione come Problema* Op. Cit., pg. 44.

²² Ver o capítulo em que analiso este filme.

²³ “O problema não era tanto sair da janela, mas de percorrer o vasto semi-círculo da praça até retornar diante da mesma janela.

Isto foi possível, como já disse, utilizando uma câmera montada sobre uma série de giroscópio, no interior do quarto, a câmera se deslocava suspensa a um trilho colocado no teto. O operador a empurrava com as mãos sobre as grossas mangueiras recurvadas que vemos nas fotos.

Uma vez posta ao nível da grade de ferro, seria necessário resolver o problema principal. A grade de ferro foi montada sobre os gonzos e abrir-se-ia apenas um instante depois que as barras verticais tinham saído do plano. Naturalmente, eu controlava as coisas graças a uma tela instalada, com os comandos do *zoom* e das panorâmicas em um furgão. De lá, dava as ordens a meu assistente, com um micro, el ele, por sua vez, as transmitia aos actores, aos figurante, aos carros, a todos o que constituíam o `movimento´ da praça.

Atrás do edifício do hotel, saía a haste de uma grua imensa, de mais de trinta metros, na qual estava suspenso um cabo de ferro. Quando a câmera, até o exterior da janela, saía do trilho, ela estava enganchada pelo cable. Naturalmente, ao abandonar um suporte fixo como o trilho, para se enganchar a um suporte mais leve e móvel, como o cabo, a câmera fazia um salto e oscilava; então dois operadores especializados nestes tipos de manobra cuidavam dela. Era aí que entravam em ação os giroscópios, que neutralizavam completamente as oscilações e os saltos.

Foi necessário onze dias para realizar o plano”. Citado por François Vanoye. Op. Cit., pg. 103.

²⁴ Com respeito ao plano-sequência, nunca se pensou nele como uma simples técnica narrativa, que pode estruturar a imagem de diferentes maneiras; o que permaneceu foi a idéia, defendida nos anos cinqüenta, que

cineasta da imagem, Antonioni merece que se examine mais de perto a maneira como estrutura, no plano-sequência, a relação entre plástica e literatura.

Em suas longas tomadas, a câmera permanece relativamente fixa (pode deslocar-se um pouco) ou move-se em intermináveis carrinhos.

No primeiro caso, embora o aparelho não se mova, o quadro quase nunca é o mesmo: os protagonistas e mesmo os figurantes saem e entram constantemente da tela, vêm para frente ou vão para o fundo²⁵. Nestes enquadramentos, há diálogos, mas as entradas e saídas não dão necessariamente maior visibilidade à personagem que detém a fala. Esta espécie de balé acaba chamando a atenção do espectador para a disposição plástica do quadro refeito incessantemente, redimensionando os diversos espaços do enquadramento: primeiro plano, fundo, fora e dentro da tela. No momento da constituição da cena, quando se relacionam dramaticamente as personagens, Antonioni cria um embate visual que questiona a relação de privilégio e subordinação entre as diversas dimensões da imagem. Além disso, refeito incessantemente, o quadro faz que o espectador “sinta” a câmera.

Os longos carrinhos do cineasta tampouco são, tecnicamente falando, os mais apropriados para estruturar um enredo, pois eles não permitem articular satisfatoriamente a história, pelo menos como a montagem fragmentada poderia fazê-lo – apresentar as ações em seu aspecto visual e desenvolvimento temporal mais favorável. Entretanto, como neles segue-se uma personagem, descreve-se um movimento e instaura-se um espaço, a crítica considerou que, nestas passagens, a câmera é funcional e está a serviço do desenvolvimento lógico da intriga²⁶.

Antonioni afirmou várias vezes que gostava de filmar os atores depois que tudo já estava feito e dito, ou seja, quando o intérprete – e também o espectador – já não tem um fio literário explícito onde se segurar. Jeanne Moreau lamentou que ele jamais lhe desse qualquer indicação que lhe permitisse compreender e construir melhor sua personagem²⁷. Em seus filmes, o constante deslocamento dos atores aparentemente não tem um objetivo diegético. Alguns comentadores, que já notaram a falta de motivação literária explícita de

esta técnica em Antonioni aproxima a representação cinematográfica da realidade. O que mudou foi a sua avaliação: a novidade narrativa deixou de ser sinal de modernidade e se transformou em uma forma de elaboração ideológica dos esquemas característicos do cinema clássico.

²⁵ Isto também já foi notado pela crítica.

²⁶ Ver Cucco, Lorenzo. *La vione come problema*. Op. Cit., pg. 34.

²⁷ Tassone, Aldo. *I film di Michelangelo Antonioni*. Gremese Editore, Roma, 1990. pg.122.

tais momentos, atribuem a estes passeios um conteúdo existencial: o caminhar sem rumo seria um atestado do vazio interior das personagens ou uma tentativa de capturar “verdades e certas nuances de vida que o ator poderia instintivamente revelar²⁸”.

Mas isto não é tão simples assim. Nessas passagens, 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. A fim de compreender melhor a questão, gostaria de comparar dois momentos aparentemente semelhantes de duas fitas em que Jeanne Moreau caminha sem rumo pelas ruas de duas cidades: *A noite* e *O ascensor para o cadafalso* (*L'ascenseur pour l'échafaud*), de Louis Malle.

Na obra do diretor francês, a montagem combina os planos da atriz que caminha na agitada noite parisiense com aqueles em que seu amante fica preso no elevador, após ter matado o marido dela. A função do deslocamento da atriz na narrativa é clara: além de fornecer-lhe um alibi, destaca o drama interior da protagonista. No subúrbio milanês, filmado por Antonioni, em *A noite*, a montagem entre cenário e personagem mistura *close-ups* de objetos – detritos –, planos gerais ou americanos de paisagens urbanas quase vazias e silenciosas, nos quais a atriz aparece apoiada em alguma superfície ou caminhando rente a um muro por longos períodos. Não sabemos exatamente porque ali está e nem o que está fazendo, seu rosto é inexpressivo, mesmo quando a câmera dela se aproxima. Na obra de Malle, os antecedentes da história e a montagem deixam claro, os significados tanto da ação quanto daquilo que a personagem está sentindo. No filme de Antonioni, os indícios são poucos para saber exatamente do que se trata. Ler tais indícios como uma “crise” da personagem é uma espécie de tautologia, porque nada acrescenta ao que já sabíamos anteriormente; as caminhadas tampouco são uma espécie de intensificação das tribulações existenciais, pois não haverá nenhum desfecho emocional. A interpretação de tipo existencial é vaga, talvez possa ser explicada muito mais pelos problemas próprios do momento histórico-literário dos comentadores da época, que insistem nelas, do que por questões próprias à obra do cineasta. Diante da falta de indícios e objetivos narrativos

²⁸ Rifkin, Ned. Op. Cit. pg. 53. A leitura “existencialista” foi feita nos anos 50 pela crítica jornalística francesa. Mas ainda é endossada por alguns estudiosos na década de 70. Mesmo aqueles que rejeitam esta leitura para todos os filmes de Antonioni, consideram-na possível para os primeiros. Ver Cucco, Lorenzo. *La visione come problema*. Op. Cit. pgs. 44 e 45.

claros, o que sobra são apenas imagens de uma figura que se desloca no espaço. Ao contrário do *Ascensor*, em *A noite*, assim como em todas as outras fitas de Antonioni, há uma associação por assim dizer mais gratuita, do ponto de vista literário, entre câmera e personagem.

Além disso, como Antonioni concentra as informações necessárias para a compreensão da história em poucos momentos, grande parte dos planos-sequências não existe em função do andamento do enredo, embora neles estejam presentes as personagens. Um exemplo é o plano-sequência, que não tem diálogos, logo depois das cenas do parque, em *Crimes d'alma*. Além de ignorarmos onde Guido está e para onde vai, a câmera espera que ele atravesse a rua, tome o ônibus e este cruze com um outro – neste momento, cria-se uma espécie de cortina que se abre para mostrar uma cena que, neste caso, é a imagem de uma rua vazia em uma belíssima profundidade. A estruturação das imagens deixa nítido que, embora a câmera siga o ator, o seu propósito é muito mais plástico que literário. Aliás, as ligações aleatórias e elípticas são conseqüências diretas destas longas seqüências em que a proeminência visual é evidente. Em passagens como estas, o alongamento temporal é nítido, separando-se do texto para reforçar os aspectos plásticos dos filmes.

Embora siga as personagens, descreva um movimento ou defina um espaço, a câmera nem sempre está a serviço do desenvolvimento do enredo. O aparelho de Antonioni poucas vezes é simplesmente funcional, no sentido dado pela crítica. Quando a câmera permanece fixa, as personagens saem e entram o tempo todo, criando uma tensão entre primeiro plano e fundo que questiona a hierarquia entre os elementos narrativos. E quando a câmera se desloca, os movimentos das personagens não instauram um espaço, no qual os acontecimentos são encenados. A estruturação plástica, responsável direta pelo caráter elíptico e aleatório da narração, reverte a subordinação dos elementos visuais com relação aos literários. Portanto, os planos-sequências não são um instrumento para legitimar a narrativa ficcional clássica.

Nos últimos filmes, os planos longos são mais escassos e a montagem é mais fracionada. A fragmentação e certa autonomia da câmera com relação à intriga e à personagem são elencadas como marcas da modernidade dessas obras. A independência do aparelho cria vácuos narrativos que, como alguns comentadores mostraram, produzem efeitos auto-reflexivos – o espectador percebe a câmera como olhar que elabora aquilo que

é narrado²⁹. Nestas obras, o cinema voltar-se-ia para suas próprias estruturas, revelando os esquemas ocultos de sua engrenagem ideológica.

Segundo Vanoye, em *Profissão: repórter*, o aparelho é tão autônomo que não está a serviço nem da estruturação do enredo nem da imagem³⁰. Tal afirmação me parece um tanto exagerada, porque jamais um enquadramento visual pode ser ignorado, mesmo que não esteja subordinado à intriga. Assim, os efeitos mais gerais da autonomia da câmera nos últimos filmes são semelhantes aos dos primeiros: um alongamento temporal que enfatiza os elementos visuais à custa de uma subtração do texto narrativo. Poder-se-ia ainda argumentar que a autonomia da câmera reforça mais o enquadramento puramente visual em detrimento das estruturas literárias, ou seja, que nestes últimos filmes essa relação apareceria de uma maneira mais complexa que nos primeiros. Por exemplo, em *Deserto vermelho*, além da onipresença da paisagem industrial, não é a cena, mas a cor que qualifica os diferentes segmentos do espaço, como se verá mais adiante; em *O eclipse* e *Depois daquele beijo*, por outro lado, as estruturas arquitetônicas internas e externas tomam conta da tela, seccionando, obstruindo e até ocultando a cena e as personagens.

Embora isto seja verdade, já mostramos que a relação entre imagem e texto não é nada ingênua nos momentos em que o aparelho supostamente não é independente do enredo, quando a câmera põe-se a seguir as personagens. Como já foi dito, o espectador “sente” o aparelho pelos constantes reenquadramentos nos longos planos-seqüências. Donde se pode concluir que mesmo quando Antonioni usa recursos técnicos e estilísticos ditos “clássicos”, não constrói uma narrativa dentro dos parâmetros convencionais, pois não compõe uma trama coesa, com ligações claras para o espectador. A perspectiva, a angulação da câmera e o plano-seqüência estão, como já vimos, submetidos à construção plástica. Os elementos visuais deixam de estar subordinados à estruturação do enredo, exigindo uma leitura independente, já nas primeiras obras. Deste modo, avaliar os filmes de Antonioni a partir da polaridade entre clássico e moderno, pelos menos na maneira como a crítica categorizou certos recursos técnicos e estilísticos, parece-me pouco profícuo, visto que a discussão deixa de lado os desdobramentos que pode ter esta nova relação de força entre imagem e texto, que a meu ver, é o que interessa em seu cinema. Isto talvez fique mais claro a seguir, quando trato dos temas que Antonioni desenvolveu em seus filmes.

²⁹ Vanoye, Francis. Op. Cit., pg. 63.

A relação amorosa é um dos temas centrais das primeiras obras de Antonioni³¹. Nos últimos trabalhos, as histórias de amor ocupam um lugar mais periférico e são substituídas pela relação do protagonista com o mundo, com os objetos e com o ambiente que o rodeia. Lorenzo Cucco acredita que o primeiro argumento prende o cineasta à temática convencional do cinema e que a mudança torna a sua obra mais moderna, mais atenta com os problemas contemporâneos. *Deserto vermelho* e *Zabriskie Point* desenvolveriam a problemática da visão, a constituição e dissolução dos diversos olhares que estruturam a narrativa cinematográfica, um tema caro à crítica contemporânea. *Depois daquele beijo* trabalharia a relação entre representação fotográfica e realidade. Desde *O eclipse*, recorre-se a métodos auto-reflexivos e a autonomia da câmera mostra que esta é uma instância narrativa. *Identificação de uma mulher* leva quase ao limite da desintegração a própria história, porque fornece apenas índices para a compreensão da intriga³².

A meu ver, entretanto, Antonioni nunca se aprofundou, de fato, nestas questões, que surgem muito mais como sugestões periféricas do que propostas concretas de seus filmes: os olhares nunca se explicitam como organizadores da narrativa cinematográfica de maneira que possamos encontrar, nas fitas, alguns desdobramentos significativos; o embate entre representação e realidade é colocado enquanto tema, mas não alcança as estruturas técnicas e narrativas das obras; e, mesmo que se minimize a coerência narrativa até o limite, não há em suas obras, um processo de completa desintegração, pois o espectador sempre sabe o que está acontecendo.

Nesta perspectiva, Antonioni seria apenas um predecessor das narrativas cinematográficas contemporâneas, que dão importância central a estas questões, apenas sugeridas por ele.

³⁰ Ver Vanoye. Op. Cit. pg. 63.

³¹ São histórias em que a relação amorosa está em estreita relação com o sexo e o dinheiro.

³² Em geral, a crítica divide os filmes em três períodos: o primeiro, vai até *O grito*, revela um Antonioni ainda ligado à estrutura clássica; no segundo, composto pela trilogia, o cineasta começa realmente a se desligar das amarras do cinema tradicional; e, finalmente, os outros filmes expressam a maturidade do diretor. Neste sentido, *Profissão: repórter* é considerada a obra-prima de Antonioni e *Crimes d'alma* é vista como um filme menor. Ver Cucco, Lorenzo. *La visione come problema*. Op. Cit., pg. 60. Já Gilles Deleuze e Alain Resnais vêem o primeiro longa-metragem de Antonioni como uma grande obra. Alain Resnais é citado por Aldo Tassone. In *I film de Michelangelo Antonioni*. Op. Cit., pg. 78. Ver Deleuze, Gilles. *A imagem tempo*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1990, pg. 13

Assim, talvez seja mais produtivo deixar de buscar aquilo que faz de Antonioni um cineasta moderno por oposição à narrativa clássica. Com efeito, esta leitura, em geral, pressupõe que as imagens são meras coadjuvantes do texto de ficção e, em princípio, nega a inversão que presumimos exista em seu cinema. Em outras palavras, os elementos literários supostamente tradicionais de seus filmes não comprometem estruturalmente a minimização do enredo – poucos acontecimentos organizados de modo contingente –, que é um dos elementos mais importantes na inversão entre imagem e texto.

Os demais aspectos que examino para compreender a estruturação das histórias de Antonioni ganham assim outra referência: não se trata mais de pensá-los mais a partir das categorias do “clássico” e do “moderno”, mas da proeminência do visual sobre o texto.

É comum reconhecer nos trabalhos de Antonioni vários ingredientes dos filmes de ação e suspense. Eu diria que eles aparecem mesmo naquelas obras que não incorporam explicitamente a narrativa policial. É o caso de *As amigas*, trabalho em que aparentemente não há nenhuma proximidade com o gênero. A fita começa da seguinte maneira:

Uma panorâmica sobre Turim (corte). Plano geral de um quarto de hotel, uma jovem está desfazendo as malas quando entra a camareira e lhe pede permissão para passar ao cômodo contíguo por uma porta que comunica os dois aposentos; quase em seguida a camareira volta gritando: –Meu Deus, está morta!–; a jovem dirige-se ao quarto ao lado (corte). Plano geral de uma mulher desfalecida sobre a cama, ainda com o vestido de festa; entra a jovem do plano anterior, aproxima-se da mulher, toma-lhe o pulso, pega o telefone e pede ajuda (corte).

Eis o que parece ser o começo banal de um enredo policial. Terá havido algum crime?, certamente se pergunta o espectador.

Na seqüência seguinte, num plano geral da portaria do mesmo hotel, uma mulher que se identifica como senhora Steffani pergunta pela senhorita Savone (corte). Plano americano de um homem ao telefone, é um policial, que pede que a senhora suba; o investigador desliga, a câmera se afasta um pouco até enquadrar a hóspede da seqüência anterior, que está sentada na cama de costas para o espectador: o agente a interroga, escuta-se uma porta se abrindo, a jovem vira-se (corte). Plano de uma porta de vidro opaco, uma luz se acende por trás dela vemos a sombra de uma figura feminina; a luz se apaga, a porta se abre e a senhora Steffani entra.

Como se vê, Antonioni põe-se a aguçar a curiosidade do espectador, recorrendo a imagens e a componentes narrativos que remetem às obras de suspense: uma desconhecida é implicada acidentalmente num acontecimento misterioso. Além da polícia ser chamada, introduz-se uma terceira personagem sobre a qual nada sabemos. Acrescente-se a isso, ainda, o som da porta, que desloca a atenção para fora do quadro, e a sombra atrás do vidro, que lembra a sofisticação dos elementos visuais do gênero *noir*. O esquema se repetirá em outros momentos do filme.

A aventura e Identificação de uma mulher, que tampouco seguem o modelo policial, constroem este mesmo tipo de expectativa, principalmente porque apelam para o clichê da personagem desaparecida. *Os vencidos* reúne três *faits divers*, em cada um deles se comete um delito. *Depois daquele beijo* tem como centro da intriga a descoberta casual de um assassinato e as tentativas de se acabar com as provas do crime. Em *Crimes d'alma*, além das perseguições, traição e morte, os elementos do suspense são ainda mais acentuados porque a investigação e a história de amor estão ligadas por meio de uma montagem alternada, muito comum nos enredos policiais. *Profissão: repórter*, como diz Vanoye, tem todos os ingredientes do cinema de ação: cenários “exóticos”, uma estrela hollywoodiana – Jack Nicholson –, perseguições, contrabando de armas, lutas políticas, espionagem, interrogatórios etc. Do ponto de vista técnico o filme segue igualmente as receitas do suspense, desenvolvendo uma montagem alternada, acelerada e contrastada – uso do plano geral e primeiríssimo plano³³.

Entretanto, como se sabe, todo este esforço não se consuma em obras de ação e suspense. *As amigas* destrói rapidamente as expectativas que cria, logo sabemos que aquilo que estimamos ser um crime não passa de uma tentativa fracassada de suicídio – não há culpado, não há vítima. Tudo se passa como se o filme não cumprisse o que promete. Aliás, isto ainda é mais explícito em outra passagem da fita, quando Momina se encontra com o amante. Neste trecho, além da iluminação lembrar o *noir*, uma personagem, que veste uma gabardine, surge sorrateiramente pelo fundo do quadro e parece estar vigiando o casal, mas logo sabemos que não é um detetive, apenas o namorado da criada. Além de não cumprir o

³³ O filme também respeita em sua estrutura os princípios canônicos da divisão em três atos: 1. a apresentação da personagem seguido pela troca de identidade; 2. a intriga que se formou pela mudança de identidade, com seus obstáculos, perseguições, inimigos e aliados; 3. resolução da intriga com o suicídio do protagonista. Ver Vanoye. Op. Cit., pg. 34.

que sugere, Antonioni trata com ironia as expectativas que este tipo de construção pode criar no público.

Crimes d'alma, que mistura os habituais ingredientes de amor e morte, vai frustrando paulatinamente o esquema policial, até não ter importância alguma. O desaparecimento de Anna, em *A aventura*, um elemento robusto de suspense, também é abandonado sem nenhum esclarecimento. É o caso ainda de *Depois daquele beijo*, no qual o fotógrafo deixa para o dia seguinte, sem nenhuma explicação, a tarefa de fotografar o cadáver, mesmo sabendo que existem pessoas interessadas em destruir todas as evidências do crime.

Além disso, como em todos os filmes sabemos de antemão os desdobramentos dos acontecimentos, o esforço por aguçar a curiosidade do espectador parece gratuito, pois não se satisfaz nenhuma de suas expectativas. Mesmo quando usa a montagem alternada, como em *Crimes d'alma* e *Profissão: repórter*, esta nunca é “explorada em suas potencialidades rítmicas, como em Hitchcock³⁴”. Visto que Antonioni filma as cenas, principalmente as de ação, de forma alusiva ou distanciada, tampouco há como aderir emocionalmente ao esquema³⁵. E, finalmente, como a câmera não sabe mais do que as personagens, suprime-se o narrador onisciente, base fundamental das narrativas de ação.

Será que se poderia dizer que o arcabouço do suspense permanece como algo vazio? A crítica italiana chegou a falar de um policial às avessas³⁶. Os filmes não apenas frustram as expectativas, mas não compensam o público com outro desfecho ou mudança de assunto – em geral, no cinema, quando se fraudam as especulações do espectador é porque outro jogo inferencial foi criado. Antonioni simplesmente abandona o formato sem nenhuma explicação.

Esta maneira de compor os filmes tem dois efeitos importantes. Um diz respeito à própria narrativa das obras. Ao elaborar um esquema que de certo modo não leva a parte alguma, Antonioni acaba diminuindo o número de acontecimentos narrados. Trata-se, por assim dizer, de uma forma de subtração do conteúdo literário. Quer dizer, os esquemas favoritos do cinema, que tornam atraente o texto literário para o espectador, acabam

³⁴ F. Vanoye refere-se a *Profissão: repórter*, mas também a montagem alternada em *Crimes d'alma* é desenvolvida da mesma forma. Op. Cit., pg. 35

³⁵ A mesma coisa no caso de *Crimes d'alma*, por exemplo, o plano-seqüência em que a protagonista despista o detetive, a câmera está distante e logo se abandona a perseguição.

³⁶ Em italiano, à la rovescia.

produzindo o efeito contrário, a minimização do enredo impede que a gente se deleite com a construção da história. O que talvez nos obrigue a pensar que os conteúdos literários não são o objetivo último de seu cinema, mas um instrumento que nos leva para outra direção.

O segundo efeito diz respeito à maneira como a ficção cinematográfica age sobre o espectador. Ao esvaziar o suspense, Antonioni retira o núcleo circunscrito de confrontos psicologicamente dinâmicos, que tem, na ficção cinematográfica, a função de aproximar, surpreender e divertir o espectador³⁷. Ele nega ao público o entretenimento que em geral está habituado a encontrar no cinema, porque retira da narrativa todos os seus ingredientes tradicionais, não propondo, do ponto de vista literário, quase nada em troca. Antonioni nem mesmo substitui os esquemas que produzem o entretenimento por um projeto pedagógico, no qual desejasse conscientizar o espectador dos esquemas ideológicos ocultos nas estruturas narrativas, como numa desconstrução, por exemplo. Daí a dificuldade dos comentadores para pensar seus filmes dentro da oposição entre esquemas clássico e moderno.

Antonioni não aborda o cinema por meio de um texto que tenha como objetivo divertir ou esclarecer. O uso do suspense frustrado tem como efeito distanciar o espectador, impedindo que se relacione com a obra de forma sentimental ou lúdica. Ele não nos envolve nem pelos sentimentos nem pelo jogo inferencial. Impõe um distanciamento que exige uma atenção mais apurada, porque seu projeto crítico passa por um exame da estrutura da imagem cinematográfica sem um texto indicial, que nos forneça pista ou nos guie em sua leitura. Podem-se constatar duas coisas: de um lado, a minimização do enredo torna ambígua a significação que o texto dá à imagem, inaugurando uma narrativa tão aberta que o(s) sentido(s), na maioria das vezes, nos escapa(m); e, de outro, o texto parece insatisfatório para explicar a estruturação plástica, o que sugere, assim, que ele é insuficiente para entender o essencial de seu cinema.

³⁷ Esta frase é uma citação de Antonioni, que assim define a estrutura de um filme tradicional, lá no início, quando ainda era apenas um crítico eventual de cinema e nada tinha filmado ainda. Ver. "La mia esperienza". In *Fare un film e per me vivere*. Op. Cit., pg. 5 e 6.. Isto mostra como o cineasta era muito consciente dos diversos esquemas narrativos desde o princípio. É curioso notar que para os cognotivistas, assim como para a maior parte dos críticos contemporâneos, a narrativa cinematográfica se desenvolve por meio de um dispositivo que permite ao espectador levantar hipóteses que serão confirmadas ou excluídas. Quer dizer, a narração no cinema é *a priori* estruturada nos esquemas do suspense. Pascal Bonitzer chama o plano de "operador de enigma". Ver Bonitzer, Pascal. *Pinture et cinema-Decadrage*. Pg. 82 e 83. Bordwell se inspira na teoria de K. Popper: o verdadeiro discurso científico é aquele que elabora hipóteses que serão mantidas até que se prove sua inviabilidade ou erro.

O ponto analisado a seguir vem confirmar a primazia da plástica no cinema de Antonioni. É imperioso pensar, do ponto de vista plástico, a personagem e o ritmo cinematográficos, apesar de eles parecerem essencialmente literários.

Segundo afirmou certa vez Paulo Emílio Sales Gomes, a personagem de cinema, assim como a de teatro, impõe sua condição física completa, distanciando-se daquela do romance, que é construída por meio de recortes narrativos³⁸. A aparência física do ator é uma barreira para chegar aos estados internos da personagem, existindo uma indeterminação psicológica essencial neste tipo de representação³⁹. Como Antonioni tampouco caracteriza suas personagens pela ação – já vimos que os deslocamentos, atividade prioritária dos atores em seus filmes, nem sempre têm uma motivação literária –, elas não veiculam nenhum valor ou pedagogia: não podemos julgá-las como heróis “positivos” ou “negativos”. Quer dizer, do ponto de vista do texto, estas figuras são quase indefinidas, nem mesmo despertando a simpatia ou a repulsa do espectador.

Apesar disso, as personagens são o elo principal pelo qual o cineasta estrutura sua narrativa – lembremos que a câmera quase sempre as segue, pelo menos nos primeiros filmes. O que não deixa de ser bastante curioso, porque no cinema, ao contrário do teatro, a personagem não é fundamental para a construção de uma narrativa, mas um recurso, entre outros, que pode ser, assim como no romance, relativamente dispensado⁴⁰.

Devemos sublinhar, por outro lado, que embora torne as personagens bastante indefinidas ficcionalmente, Antonioni tem o cuidado de fornecer dados históricos e sociológicos bem precisos sobre elas, por meio das roupas e dos lugares que freqüentam: a classe social a que pertencem e a época contemporânea estão bem assinaladas em seus filmes. É uma forma de apresentar a personagem pela sua aparência ou pela superfície. Em *Crimes d'alma*, as roupas da protagonista, ao mesmo tempo, que a caracterizam como típica mulher de um rico industrial do pós-guerra, ajudam a compor plasticamente o enquadramento. Como Paola é, por assim dizer, exibida pelo marido, sua função sociológica principal é ser uma imagem e, enquanto tal, um objeto plástico que faz parte da

³⁸ Ver Gomes, Paulo Emílio Sales. In *A personagem de ficção*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1968, pg. 106-107.

³⁹ É óbvio que há uma diferença fundamental entre a imagem física do ator no cinema e a presença deste no teatro. Entretanto, gostaria apenas de ater-me à semelhança entre os dois, que se baseia principalmente na exposição visual da personagem por meio do rosto e corpo de um ator.

⁴⁰ Ver Prado, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In *A personagem de ficção*. Op. Cit. pgs. 84 e 85.

composição do quadro. Em *Depois daquele beijo*, a forma como se expõe a tendência geométrica da moda dos anos 60, não apenas antecipa, como puro documento, a onipresença que este tipo de imagem ocupará no mundo contemporâneo, como também determina o aspecto plástico do filme. Assim como nas outras obras, os passeios ao léu da protagonista de *Deserto vermelho*, na paisagem industrial, são bastante significativos para entender que sua relação com o ambiente não passa muitas vezes pela construção do enredo, mas pela relação de linhas e cores que as roupas e os objetos introduzem na composição plástica do enquadramento. O documento visual serve de base para realçar o fato de que a figura ficcional é, antes de tudo, um componente plástico⁴¹.

⁴¹ 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 as relações entre as personagens, e entre estas e o ambiente. Antonioni não apenas coloca em evidência as atividades econômicas dominantes na época dos filmes, como faz o desenvolvimento da intriga depender diretamente dessas atividades. Por exemplo, a independência das mulheres e o projeto da casa de moda, em *As amigas*, é uma consequência direta das relações econômicas vigentes no norte da Itália na década de 50: a indústria têxtil permitiu a recuperação econômica da Itália do pós-guerra. Esse fundo econômico aparece explicitamente e condiciona os relacionamentos das personagens no filme mencionado. O mesmo acontece, em *Crimes d'alma*. O milagre econômico representado pelo crescimento industrial, em *O grito* e *Deserto vermelho*, aparece insistentemente nos cenários. No primeiro filme, a Itália camponesa já desapareceu, dando lugar a uma paisagem moderna, industrial e desenvolvida. O “contadino” não existe mais, a não ser na figura do velho senhor, que tenta evitar em vão que as árvores sejam cortadas e que, na verdade, não passa de um estorvo para a filha. Esta, por sua vez, representa o produto mais avançado do crescimento industrial: uma mulher que toca sozinha um posto de gasolina. Isto adquire maior complexidade em *Deserto vermelho*, como se verá no capítulo em que o filme é analisado. O sistema financeiro na década de 60, embora ainda problemático, já se insinuava como um dos elementos fundamentais da economia italiana de então. Nos filmes desta época, o dinheiro determina as relações do indivíduo consigo mesmo e com seu ambiente de trabalho. Em *A aventura*, o arquiteto escolhe a ocupação mais rentável, abrindo mão de suas inclinações vocacionais: a cena em que derrama proposadamente a tinta sobre o esboço do estudante de arquitetura, mais que inveja, é sinal de que a insatisfação consigo mesmo passa também pelas determinações econômicas. Em *A noite*, a proposta que o industrial faz ao escritor lembra uma das maneiras como o sistema capitalista absorve o intelectual: tornando-o uma espécie de publicitário eficaz para construir uma boa imagem da corporação para a qual trabalha. *O eclipse* gira em torno do funcionamento da bolsa romana; desta maneira, o sistema financeiro não mais se insinua como o fundo determinante das relações dos indivíduos, mas como um protagonista que comanda toda a intriga. A imagem como negócio é o pano de fundo econômico determinante nos outros filmes. Em *Depois daquele beijo*, o mundo da moda enquanto imagem artística comerciável comanda não apenas as relações entre as personagens e seu ambiente, mas estrutura a própria narrativa. Em *Zabriskie Point*, a publicidade toma conta de todo o espaço urbano, deixando um lugar muito restrito a composições visuais que não se colocam como um acelerador do consumo, motor da circulação das mercadorias: na cidade americana quase não há um lugar que não tenha um apelo visual. Não há dúvida que a imagem se tornou um dos negócios mais importante da economia mundial. Em *Profissão: repórter*, a reportagem visual é também um negócio: o repórter muda de identidade, porque não tem nenhuma ilusão, sendo consciente que a imagem que produz é uma mercadoria entre outras. Nestes dados sociológicos e econômicos, os filmes de Antonioni parecem fornecer um substrato literário mais detalhado e desenvolvido do que nas ficções individuais das personagens.

Antonioni explora assim outra dimensão da personagem, em geral considerada como algo essencialmente literário. Como já se viu, para muitos críticos basta sua presença para determinar que tudo o que é mostrado existe em função da história.

Adolphe Appia afirma que a personagem teatral não se caracteriza apenas pelo fato de ser o agente dos acontecimentos, pois a presença física do ator lhe dá uma dimensão plástica. Por esta razão, ela é o elo fundamental entre a imagem e o texto: nessa descoberta, Appia entrevê a possibilidade de constituir um novo teatro, diferente do tradicional⁴².

Eis o que me parece ser um dos principais propósitos de Antonioni ao escolher a personagem como principal elo narrativo. Como ela não é explorada em função do desenvolvimento de uma ação ou da expressão de um estado de espírito, é literariamente frouxa. Mas manifesta todo o seu esplendor plástico, ainda mais do que no teatro, porque o que aparece, não é o corpo físico, mas sua figura plasticamente manipulável.

Isto significa, além do mais, que não é a narrativa que organiza a imagem, mas o contrário, o que incide diretamente sobre o ritmo e as questões do tempo no cinema de Antonioni. As longas seqüências plásticas e a autonomia do aparelho dão origem a uma espécie de alongamento temporal, responsável pela cadência pausada de seus trabalhos cinematográficos. O ritmo lento é reforçado porque não temos a sensação de uma sucessão rápida das imagens, mesmo quando há maior fragmentação entre as seqüências. Em geral, nos carrinhos laterais, a câmera assume o ritmo lento que os atores imprimem a seus deslocamentos e, quando o aparelho está dentro de um automóvel (o que acontece poucas vezes), quase sempre realiza carrinhos *out*, que dão mais a sensação de permanência do mesmo quadro do que a de uma sucessão de imagens. Os poucos eventos da intriga tornam ainda mais vagarosa a passagem do tempo (lembramos que os espectadores reclamam que quase nada acontece nos filmes do cineasta).

Por outro lado, como já dissemos, a mudança constante dos enquadramentos não permite que o tempo absorva a narrativa, como acontece nos filmes de Andre Tarkovsky ou Alain Resnais. Desta maneira, do ponto de vista literário, a relação entre tempo e narrativa é sugerida, mas não contém todos os desdobramentos que tornam a questão temporal rica e interessante em Tarkovsky e Resnais. Entretanto, o ritmo não se esgota na cadência do texto literário. Segundo Nietzsche, na música, o ritmo é na verdade um elemento plástico,

⁴² Ver Appia, Adolphe. *A obra de arte viva*. Ed. Arcádia, Lisboa, s/d. pg. 33 e 34.

porque distribui e divide a sonoridade no espaço⁴³. No cinema de Antonioni, o ritmo da narrativa é dado pela forma pausada que as personagens plásticas imprimem a seus deslocamentos e pelo alongamento temporal que vai além dos limites do enredo, o que mostra como os aspectos visuais extrapolam a narrativa textual. Isto talvez nos obrigue a pensar que, além do movimento pausado da câmera e do ritmo lento da montagem, seja preciso levar em conta o tempo do fotograma ou enquadramento físico, com seus dados e relações geométricas de dimensões e de linha.

Esta inversão da relação entre plástica e literatura foi muitas vezes explicada por supostas influências cinematográficas e literárias. Entretanto, elas não me parecem tão decisivas na constituição do texto literário, como se pode pensar à primeira vista.

Nos anos 50, o neo-realismo italiano era a referência fundamental para a análise dos filmes de Antonioni. René Prédal, por exemplo, afirma que em *Gente del Po* “Antonioni trabalha só, mas suas escolhas se parecem àquelas que viriam a inspirar o neo-realismo. Quase ao mesmo tempo e quase no mesmo lugar Visconti filmava então *Obsessão*, filme que é geralmente considerado como marco do começo deste movimento⁴⁴”. Não fosse o extravio de 5 anos, que só permitiu a sua montagem em 1947, quando o neo-realismo já tinha estourado, *Gente del Po* seria um dos filmes fundadores do movimento. O próprio Antonioni reivindicou-se um dos primeiros a fazer filmes de conteúdo neo-realista: “Esses pedaços de terra se transformavam, então, em pântanos, colocavam-se as crianças sobre as mesas para que não se afogassem e suspendiam-se os panos no teto para deter a água que entrava. O cinema italiano evitava certamente esses argumentos; o governo fascista os proibia. Eu fui o primeiro a falar disso nos documentários⁴⁵”.

A maioria dos críticos está de acordo que, com *O Grito*, Antonioni fecharia a sua fase considerada neo-realista. Aliás, também é unânime que este é um dos últimos grandes

⁴³ Como diz Nietzsche sobre a música: “Enquanto o ritmo e o dinamismo continuam sendo, de uma certa forma aspectos exteriores da vontade, que se exprime por símbolos, enquanto carregam quase neles próprios as características da aparência, a harmonia é símbolo da essência pura da vontade. Portanto, no ritmo e na dinâmica, o fenômeno isolado tem de ser considerado como fenômeno, e visto sob este aspecto, a música pode ser tratada como arte da aparência.” (O sublinhado é meu) Citado por Dias, R. M. *Nietzsche e a música*. Discurso Editorial e Ed. Unijai. São Paulo, 2005, pg. 37.

⁴⁴ Prédal, René. *Michelangelo Antonioni ou la Vigilance du Désir*, Les éditions du Cerf, Paris, 1991, pg. 43.

⁴⁵ Até a década de 70, em diversas entrevistas, Antonioni reivindica uma ligação estreita com o neo-realismo. Só depois suas declarações excluem o movimento como referência para compreender seu cinema. A citação está em *Positif*, N° 292, junho 1985.

filmes do movimento, pois nele se registraria com maestria e rigor, a verdade de sentimentos, simplicidade de ação, humanidade dos temas, pobreza dos lugares, tristeza dos cenários, elementos que compõem os traços dominantes do neo-realismo. Além disso, Antonioni teria introduzido elementos novos na cena neo-realista. Ele teria sido “o primeiro a transportar para o meio burguês as concepções neo-realistas, sem por isso reatar com o passado. Ele expandiu o domínio da nova escola, fazendo penetrar as verdades de outras camadas sociais...⁴⁶”. Também teria renovado o neo-realismo ao abandonar a ação e concentrar-se em dramas internos, psicológicos. André Bazin disse que “*Crimes d’alma* seria “algo semelhante a *Les dames du bois de Boulogne* do neo-realismo⁴⁷”. E quando Antonioni declara que “a única maneira de prolongar o neo-realismo é interiorizando-o” deixa claro, segundo René Prédal, que está consciente do alcance da novidade aportada por seu cinema. Mesmo porque teria feito esta declaração pouco antes que a crítica francesa lançasse, a propósito de *O grito*, o termo de “neo-realismo interior”, diferenciando, assim, o seu trabalho não apenas dos filmes tradicionais como também dos considerados neo-realistas⁴⁸.

No começo dos anos 60, principalmente depois de *A aventura*, considera-se o neo-realismo como uma referência inadequada para compreender o cinema de Antonioni, pois com *A aventura*, viria à luz o que estava implícito nos filmes anteriores: uma “concepção audaciosa e nova da composição dramática (que leva a) uma forma absolutamente diferente da narração tradicional (cinematográfica,)”, na qual estaria incluído o próprio neo-realismo⁴⁹.

A introspecção deixará de ser neo-realismo interior para transformar-se em incomunicabilidade e desdramatização, traços privilegiados da literatura ligada às correntes existencialistas. Ora, segundo Pierre Billar, *A aventura* é um dos três filmes que “fundaram o cinema moderno (*Hiroshima meu amor*, de Resnais, e *O acossado*, de Godard, são os outros dois). A crítica toda lança as duas palavras mestras da modernidade: incomunicabilidade (no plano da temática) e desdramatização (no plano da estética)⁵⁰”. Embora os estudiosos tenham vinculado Antonioni ao existencialismo, é importante

⁴⁶Leprohon, P. *Michelangelo Antonioni*, Ed, Seghers, Paris, 1965, pg. 25.

⁴⁷Bazin é citado Aldo Tassone. Op. Cit. Pg. 79.

⁴⁸Prédal, René. Op. Cit. pg. 45 e 46.

⁴⁹Idem. Pg. 45 e 46.

⁵⁰Leprohon Pierre. Op. Cit.pg. 25.

ressalvar que, ainda segundo alguns, ele faria uma crítica do próprio existencialismo.

“Antonioni fez sua a falência observada pelo existencialismo, mas acrescenta aí aquela do próprio existencialismo⁵¹”.

O importante é que, a partir de então, a incomunicabilidade será a marca da introspecção que torna os heróis antonionianos personagens solitárias, cuja carência e tédio são também resultados da falta de uma vontade de abandonar sua forma burguesa de viver.

Do mesmo modo, tentar-se-á identificar a desdramatização não apenas em *Aventura*, mas também nas obras anteriores, incluindo os primeiros curtas. O fato de estes documentários serem em geral descritivos e carecerem de ligações causais fortes é considerado uma ruptura com a cerrada estrutura dramática tradicional⁵². A descrição e a falta de forte lógica causal introduzem um grande número de tempos mortos, inúteis para o desenvolvimento do drama. “... (*Gli Spassini*) apenas representam a si próprios e sua tarefa só é uma sucessão de tempos mortos⁵³”.

Com a desdramatização, Antonioni acabaria introduzindo uma nova hierarquia nos elementos da narrativa. O enredo deixaria de ter a importância que tinha e traz à baila precisamente o que lhe era subjacente: o tempo, que se torna assunto de reflexão. “Seu universo romanesco não é feito, como aquele de Visconti, de uma progressão dramática e duma narrativa ‘de mecanismo perfeito’: ele substitui a esta forma uma série de quadros, uma narrativa, onde o protagonista é o tempo, tanto como elemento que determina e anima as personagens como princípio que as consome, as aniquila, as devora (...), que mina silenciosamente a vida sem produzir a desordem das grandes catástrofes⁵⁴”.

Se no drama há uma diluição do tempo na sucessão cronológica e causal das cenas que compõem a trama, então, os filmes de Antonioni, que recusam as ligações causais, trariam ao primeiro plano, não o drama, mas justamente a problemática do tempo. Por isso, pode-se dizer que com ele inicia-se o que se conhecerá como “cinema-romance”. Isto é, com *A Aventura*, Antonioni levaria o cinema à complexidade de estrutura de um romance ao mesmo tempo, que sua leveza. Desse modo, o grande mérito de seu trabalho seria o de

⁵¹ Prédal Pierre. Op. Cit. pg. 104.

⁵² Ainda mais considerando, que na sua maioria, são filmes que têm dez ou onze minutos, tempo suficiente para relatar uma história dramática.

⁵³ Cucco, Lorenzo, *La Visone come problema*. Op. Cit. pg. 29.

⁵⁴ Aristarco, Guido, *Struttura Epifanica e Onda di Probabilità in Michelangelo Antonioni - Identificazione di un Autore I*- Pratiche Editrice, Parma, 1985. pg. 64.

“desteatralizar” o cinema. Passou-se a pensar sua obra a partir das influências do romance moderno. Falou-se de James Joyce, Albert Camus, Scott Fitzgerald, entre outros⁵⁵.

Porém, na década de 70, sustentou-se que a narrativa de Antonioni não manifestava o fluxo das consciências das personagens ou o reflexo de seus estados internos, principalmente se pensarmos em seus últimos filmes. Apesar da aparente estrutura tradicional, acredito que também em suas primeiras fitas só podemos chegar às personagens por meio de suas atitudes exteriores, pois neles não há diálogos, monólogos ou nexos significativos entre os elementos externos para que possamos ter acesso a seus estados internos⁵⁶. De qualquer forma, os comentadores notaram que a aparência material do mundo é onipresente nos filmes do diretor, a superfície acaba absorvendo a personagem, tornando-a um objeto entre outros. Por essa razão, a obra do diretor foi aproximada do *nouveau roman*, cuja narrativa enfatiza a objetualidade do mundo. A maneira como Antonioni trabalharia “personagem e paisagem, homem e ambiente”, ou a “relação entre protagonista e figura secundária, entre vozes do primeiro plano e vozes do fundo”, mostra que é forte a ligação com o *nouveau roman*⁵⁷.

Entretanto, talvez se tenha superestimado a ligação, pois apesar de toda a importância que se atribui à superfície em seu cinema, esta não tem a radical objetualidade do *nouveau roman*. Embora a superfície dos filmes de Antonioni pareça sobrepor-se à personagem, como defendem muitos comentadores, ele não a faz desaparecer. De modo que, mesmo equiparada com as coisas que aparecem na tela, a personagem segue um objeto privilegiado da narração: também nos últimos filmes, ainda que não com a mesma frequência. Em *Profissão: repórter*, por exemplo, Locke é ainda o fio condutor do filme, apesar da radicalização da autonomia da câmera. O *nouveau roman*, como se sabe, tem como objetivo desintegrar a personagem no ambiente objetual, torná-la um objeto entre

⁵⁵ Renato Barilli diz que Antonioni e Fellini são os herdeiros da experiência literária moderna, à qual pertence uma grande gama de escritores, na qual aparecem Joyce, Sartre, Camus, Musil, etc. *Antonioni e la Ricerca letteraria negli anni 50-60*. In *Identificazione di un autore*. Op. Cit. pg. de 45 a 54.

⁵⁶ Como já vimos, nestes primeiros filmes, a câmera não é funcional e as personagens são, ao mesmo tempo, plásticas e literárias. Tampouco se sustenta um cinema da interioridade pela ligação com gênero policial. Caso contrário, o que se aplicou a *Crimes d'alma*, valeria para *Profissão: repórter*. Tanto numa fita como na outra temos os esquemas vazios do suspense e, aparentemente, elas desenvolvem as suas narrativas por meio de princípios canônicos: apresentam as personagens, desenvolvem o enredo com seus obstáculos e perseguições e resolvem a intriga. Foi Vanoye que chamou minha atenção para a estruturação canônica de *Profissão: repórter*. Ver Vanoye. Op. Cit. Pg. 34.

⁵⁷ A crítica francesa destacou esta ligação. Ver Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. “‘Blow-up’, ovvero il negative del racconto”. In *Identificazione di un autore*. Op. Ciot.pgs. 31-42.

outros. Quanto a Antonioni, embora ele a deixe confinada à superfície, não a desintegra de modo algum, tornando-a um objeto plástico, entre outras coisas, desprovida de interioridade, como já se viu⁵⁸.

A duplicação de um dos ângulos retos da tela pela linha do pescoço e do ombro das personagens é uma forma de enquadrar bastante usada por Antonioni. Este enquadramento torna claro que seu cinema não remete ao narrador onisciente, à interioridade da personagem ou à sua dissolução no mundo objetual. Esta tomada faz ver o que um dos atores enxerga, jamais além dele: o narrador-camêra não vê mais do que as personagens ou aquilo que vê não acrescenta nada ao que já se sabe sobre os acontecimentos ou sobre o destino delas, portanto, ele não é onisciente. A tomada tampouco permite precisar exatamente qual é o foco da visão da personagem: o espectador tem uma “experiência análoga àquela vivida pelos protagonistas, sem, no entanto, fingir assumir seu ponto de vista⁵⁹”. Tampouco se pode dizer que haja uma dissolução da figura dramática no ambiente objetual que a cerca, porque ainda estamos associados à personagem: não vemos com os seus olhos, mas estamos dentro de seu campo de visão.

O único escritor que mereceu publicamente a admiração de Antonioni e, mesmo assim, bem no início de sua carreira, é considerado mais um precursor do que um romancista moderno⁶⁰: trata-se de Anton Tchekhov. Curiosamente não é o dramaturgo, mas o contista que o cineasta admira devido a sua narrativa minimalista, que resume em uma só linha tudo o que será contado⁶¹.

A supressão da ação e do psicologismo pode ter sido sugerida a Antonioni por Tchekhov que, como se sabe, utiliza fartamente os dois recursos. No que concerne aos diálogos do cineasta, há neles o que Peter Szondi observou sobre os do dramaturgo: porque tautológicas, não são verdadeiras falas, em geral não dizem mais nada do que já se sabe⁶². Da mesma forma, podemos aproximar a rarefação dos acontecimentos nos filmes de Antonioni com a percepção que tem Máximo Gorki da atmosfera tchekhoviana: tudo é

⁵⁸ Também Cucco é contra a leitura que aproxima o cinema de Antonioni com o Nouveau Roman. Ver *La Visione come Problema*. Op. Cit. pg. 80. Outro que é contra é Andrea Martini. Ver “I loughi dell’ intreccio (Antonioni Viaggiatore). In *Identificazione di un autore*. Op. Cit. pg. 86.

⁵⁹ Vanoye, F. Op. Cit. pg. 95.

⁶⁰ O próprio Antonioni desconversava quando lhe falavam sobre as influências literárias em sua narrativa. Ver *Fare un filme è per me vivere*. Op. Cit. pg.180.

⁶¹ Ver *Fare un filme è per me vivere*. Op. Cit. pgs. 6 e 7.

⁶² Szondi, P. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. Cosac&Naify, São Paulo,2001, pg. 49.

estranhamente solitário, imóvel e sem força⁶³. Podemos até mesmo traçar um paralelo entre a maneira como K. S. Stanislavsky concebia a atuação dos intérpretes nas peças de Tchekhov – colocar os atores de costas ou fazê-los caminhar para a penumbra, de modo que formassem um todo com os cenários e os sons⁶⁴ – e a de Antonioni, que com frequência também dispõe os atores de costas, indo para o fundo, dissolvendo-os na paisagem ou escondendo-os pelo enquadramento intrincado da arquitetura de seus cenários.

Mas a influência do escritor sobre o cineasta aparece, sobretudo, na subversão das relações entre os elementos da narrativa. Segundo Claude Frioux, Tchekhov descreve pacientemente a superfície das coisas, de forma a quase materializá-las, torná-las visíveis⁶⁵. Os cenários, as atmosferas, os silêncios e as elipses, isto é, os componentes mais modestos e subordinados da narrativa se sobressaem à custa da supressão da ação, da descrição de sentimentos e mesmo da caracterização das personagens. Para Antonioni não se trata justamente de construir uma narrativa que resuma a uma só linha o que será contado? A ênfase visual de seu cinema não é construída à custa da minimização do enredo?

Além disso, o enfoque crítico de Antonioni é de certa forma semelhante ao de Tchekhov. A narrativa do escritor, de acordo com Frioux, revelou problemas que o determinismo social eclipsava, descobrindo categorias novas muito mais sutis e mais trágicas que o condicionamento político e histórico: a esclerose dos hábitos e a usura do tempo, aos quais nada resiste e que podem exercer-se paralelamente às coações de uma sociedade.⁶⁶ Antonioni também constrói uma crítica, por assim dizer, arqueológica que, sem deixar de lado os constrangimentos materiais e políticos, pretende ir além deles. Como disse Deleuze, ele é o único autor cinematográfico que retomou o projeto nietzschiano de uma verdadeira crítica da moral, graças a um método sintomatologista, que de certa forma distancia-se dos enfoques marxistas⁶⁷.

Entretanto, como não poderia deixar de ser, há um abismo que separa o cineasta do escritor, não apenas por causa dos contextos históricos e sociais distintos, mas também devido a seus meios diferentes de expressão.

⁶³ Extrato de Gorki, M. A. P. *Tchekhov*, Ed. Znanie, Saint-Petersbourg. In *Anton Tchekhov Oeuvres* Tomo I. Op. Cit.

⁶⁴ *Articles, discours, entretien lettres de K.S. Stanislavski*. Ed. D'État, Moscou. In *Anton Tchekhov*. Ed. Gallimard. Bélgica, 1989.

⁶⁵ Frioux, Claude. "Introdução". *Oeuvres Anton Tchekhov*. Op.Cit..

⁶⁶ Idem.

Antonioni afasta-se de Tchekhov principalmente na forma de estruturar a narrativa, as personagens e o ambiente, o que repercute na maneira como se relaciona com o seu público.

Tchekhov narra seus contos por meio do descompasso da ironia⁶⁸. Em um conto como *Os nervos*, por exemplo, as primeiras páginas elaboram um suspense de terror, usando todos os chavões do gênero⁶⁹. Mas, logo depois, muda-se o registro, passa-se para uma atmosfera cômica, ainda por meio de outro clichê – o mal-entendido. No final, após preparar o leitor para outra cena cômica, Tchekhov nega-se a contá-la, deixando a narrativa em aberto⁷⁰. O escritor aproxima o seu leitor ao criar certas expectativas por meio de expedientes conhecidos, e distancia-o, já que não dá continuidade ao jogo que estabeleceu; logo em seguida o surpreende não apenas pela cena cômica, mas porque lhe atribui a tarefa de imaginar o desenlace. Assim, estrutura um jogo bem tradicional de aproximações e distanciamentos.

Esta forma de criar expectativas por meio de clichês e logo depois frustrá-las também aparece em Antonioni, como vimos há pouco. Entretanto, como se sabe, ele simplesmente abandona o registro e não o substitui por outro. Dessa maneira, frustra as expectativas não apenas quanto ao gênero, mas também quanto à própria narrativa. Quer dizer, o cineasta, ao contrário do escritor, parece não criar nenhum artifício literário para provocar a empatia do espectador. Além de tornar mínimos os elementos literários – quase não há uma intriga –, Antonioni raramente é irônico, não elabora nenhum pastiche ou paródia e, volto a repetir, nem mesmo desenvolve, a não ser de forma indireta⁷¹, um processo pedagógico de conscientização, como o faz, por exemplo, o cinema centrado na auto-reflexividade ou na desconstrução. Isto torna difícil decifrar por quais meios ele

⁶⁷ Ver Deleuze, Gilles. *A imagem tempo*. Op. Cit. pg. 17.

⁶⁸ Como se sabe, a ironia cria um contraste ou incongruência entre o resultado real de uma seqüência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado.

⁶⁹ O retrato severo do tio morto, o som do relógio, a imaginação que cria imagens de gente morta, a badalada dos sinos da igreja e, inclusive, as admoestações que o protagonista se faz sobre sua poltronaria. Este conto é de 1885. Op. Cit.

⁷⁰ A história é resumidamente o seguinte: o protagonista sai de uma *soirée* onde se falou sobre a vida além da morte, chega a sua casa e como está sozinho, começa a sentir medo. Chama um empregado, mas apenas está em casa a governanta alemã gorda. Quando o patrão lhe pede para fazer-lhe companhia, ela pensa que este está mal-intencionado e sai do quarto. Como o protagonista não consegue controlar o medo, vai até o quarto da empregada, acaba dormindo nele e é surpreendido pela mulher no dia seguinte. É esta última cena que Tchekhov se nega a narrar.

⁷¹ Visto que se trata de um projeto crítico do ponto de vista moral.

consegue atingir de fato o espectador (os seus fãs até podem não ser muitos, mas são apaixonados...)

Nos filmes de Antonioni, tampouco encontramos elementos que nos levem a tomar partido emocionalmente por algumas personagens em detrimento de outras, contrariamente a Tchekhov, que ainda estabelece uma tênue divisão entre figuras “positivas” e “negativas”⁷². Por exemplo, *As amigas* – adaptação de *Entre mulheres só*⁷³, de Cesare Pavese –, não reproduz o tom de certo modo misógino do romance: Antonioni não torna melhores ou piores as mulheres por suas novas opções de vida, apenas constata que esta mudança de comportamento não preenche nenhum vazio, mas tampouco o produz, como em Pavese⁷⁴. Em seus filmes, tampouco há situações ou falas que levem os espectadores a identificar-se com elas. Mesmo quando descreve as mulheres de forma mais positiva do que os homens, não há um contraste entre os valores veiculados pelos dois grupos, as personagens masculinas não são piores que as femininas⁷⁵. O cineasta não fornece instrumentos pelos quais possamos julgar e, portanto, eventualmente nos identificar com as personagens.

Antonioni também constrói o ambiente que rodeia as personagens de forma bem diferente de Tchekhov. O mundo em que vivem as criaturas do escritor, apesar de estar em constante mudança, é monótono, mesquinho⁷⁶, ao passo que o do cineasta é sempre de uma beleza sofisticada, mesmo quando ele filma os detritos da Ravena industrial, em *Deserto vermelho*. Dessa forma, como as personagens nunca encontram, por assim dizer, uma

⁷² Algumas personagens ainda preservam valores apesar do entorpecimento da monotonia, e outras simplesmente se tornam torpes por este mesmo motivo. Não há como não ficar comovido com o tio Vania e a sobrinha em contraposição com o grande intelectual e a mulher ou com as três irmãs em contraste com o irmão e a mulher. Mesmo nos contos, não há como notar uma tênue diferença entre as personagens, como por exemplo entre Alexei Krioukov e Alexandre Sokolski em *La Fange*. Op. Cit. *O Tio Vania*. Op. Cit. *As três irmãs*. Op. Cit. *La fange*. Op. Cit.

⁷³ Pavese, Cesare. *Tra donne sole*. Editora Einaude Tascabili. Torino, 1990.

⁷⁴ Cesare Pavese considera, de certa forma, a liberdade sexual e sentimental destas mulheres o problema que as torna vazias e solitárias. Com *As babas do diabo*, de Julio Cortazar, Antonioni não faz uma adaptação propriamente dita como com o romance de Pavese. Da história de Cortazar, em *Depois daquele beijo*, o cineasta quase não segue nada, apenas serve como um argumento muito geral e sucinto.

⁷⁵ As personagens masculinas estão mais entregues ao torpor de suas vidas, ao contrário das femininas, que são mais corajosas, lúcidas e não desistem tão facilmente. Nisto Antonioni é considerado um diretor feminista: não apenas põe a mulher numa posição de sujeito e não de mero objeto, mas lhe atribui qualidades, em geral, consideradas do domínio masculino: lucidez e coragem.

⁷⁶ Há em Tchekhov uma mobilidade social constante que se reflete na depauperização tanto econômica das personagens como do ambiente – as grandes florestas estão em vias de desaparecer e uma paisagem industrial começa a se insinuar.

justificativa externa para o seu fracasso, subtrai-se ao espectador mais este recurso de identificação.

Quando Antonioni aproxima a câmera, em geral os enquadramentos são abstratos. Não se trata de tornar mais visível e material aquilo que vai ser destacado como em Tchekhov, mas de subverter uma estrutura cinematográfica consagrada⁷⁷. A técnica que aproxima o objeto representado do espectador – o *close-up* –, em geral, do ponto de vista literário, é usada como uma forma de distanciamento, porque com ela se dissolve a cena dramática, tornando o quadro cinematográfico tela pictórica, um arranjo plástico de linhas e cores (É verdade que este tipo de enquadramento é mais assíduo depois de *O grito*, mas ele já aparecia no primeiro longa-metragem: o plano que inicia a seqüência em que o detetive visita o local do acidente é uma composição geométrica quase gráfica⁷⁸).

Por último, Tchekhov, em seu projeto crítico, busca materializar e tornar visível o cotidiano, os detalhes materiais e regulares da vida, a monotonia dos dias um após o outro, sobretudo nos lugares afastados dos grandes centros⁷⁹. Antonioni, por sua vez, não confia nas sínteses obtidas mediante o exaurir-se de um acontecimento cotidiano, isto é, não acredita que em qualquer fragmento escolhido, ao acaso, em qualquer instante, possa ser representada a substância toda do destino. O esvaziamento temporal do cineasta não é determinado pela localização espacial, sua narrativa não é uma crônica do cotidiano, da monotonia flaubertiana da província, na qual as personagens aspiram a outra vida. Não se trata, portanto, apenas de criar uma visão próxima, mais material e mais funda da falta de acontecimentos ou de subverter a narrativa de ação, mas de atingir, no tempo da acomodação, as velhas formas que permaneceram nesta maneira de narrar aparentemente nova. Antonioni declarou que o cinema deve criar uma narrativa que se detenha nos momentos em que os velhos valores não são muito perceptíveis porque ainda aparecem envoltos numa roupagem nova⁸⁰.

⁷⁷ Como bem observou Elena Nikolaievna Vassina (Professora de Russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), numa conversa informal comigo, o escritor inovou a forma de descrever os ambientes e as personagens, ao insistir nos detalhes – a calvície de uma, as sobrancelhas de outra etc. É um recorte narrativo que se assemelha ao *close* cinematográfico, que aproxima o objeto descrito ao leitor.

⁷⁸ Ver o capítulo em que analiso este filme.

⁷⁹ Ver Frioux, Claludé. Op. Cit.

⁸⁰ Ver Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Guido Aristarco, Renzo Rezi, Pierre Billard, Marcel Martin. “L’avventura” (por Michelangelo Antonioni) In *Antonioni*. Editora Publicações Dom Quixote, Lisboa, s/d. pg. 123-125.

Sabemos pelos escritos de Nietzsche que a principal exigência para construir uma arqueologia da moral passa pela modificação da própria linguagem. Talvez o fato de Antonioni compor uma estrutura literária minimalista a fim de reforçar a dimensão plástica de seus filmes possa ser considerado, neste sentido, uma profunda alteração nas relações tradicionais que o cinema de ficção estabelece entre seus principais elementos.

LA LINEA BIANCA ASTRATTA

Io ho troppa fiducia nell'efficacia, nel valore, nella forza e nella suggestività dell'immagine per credere che l'immagine non possa fare a meno della musica⁸¹.

Até o momento vimos como Antonioni reduz a quase nada o enredo, destacando os aspectos visuais. A partir de agora precisamos tratar de saber como as imagens se organizam para aprofundar esta inversão.

Sabemos que o sentido da imagem cinematográfica depende da definição do próprio cinema. Ismail Xavier afirma que “há quem tome o cinema como lugar da revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade⁸²”.

No primeiro caso, aqueles que acreditam na imagem vêm nela a otimização do efeito da ficção buscado pelo projeto pedagógico da ilustração burguesa, que começa na reforma teatral no século XVIII e encontra seu ápice no desenvolvimento do melodrama⁸³. W. Griffith foi o primeiro a sistematizar e também a criar os elementos que levariam à hegemonia da ilusão representativa.

Germaine Dulac, Jean Epstein e os surrealistas opuseram-se à visão dominante do cinema de ficção que, ao privilegiar os códigos, a representação da ação e as tensões dramáticas, recalcou os aspectos plásticos, os movimentos de câmera e a presença peculiar do mundo, elementos cinematográficos com poder de revelação⁸⁴. Como se pode ver, logo em seguida à formulação da gramática cinematográfica de ficção por Griffith, vários autores reivindicaram a primazia da imagem com relação ao texto.

Serguei Eisenstein também sustenta que a imagem cinematográfica é capaz de revelar uma verdade fundamental, não porque haja um encontro ou uma contigüidade espacial e temporal entre a câmera e o objeto, ou seja, a imagem não é produto de um olhar, mas fato de natureza plástica, no qual devem se avaliar as características de sua composição e sua função no contexto do discurso. Enfim, a imagem tem um valor simbólico que expõe idéias, não é uma reprodução de fatos “captados” pelo olhar. Porém, como todo discurso, o cinema deve saber persuadir. A montagem de atrações deixa claro que não se trata apenas

⁸¹ Antonioni Michelangelo. In *Fare per me un film è vivere*. Op. Cit. pg. 42.

⁸² In Xavier Ismail, “Cinema: revelação e engano. In *O olhar*. Org. Adauto Novaes. Editora Companhia das Letras, 1988, pg. 367.

⁸³ Idem, pg. 372

de esclarecer intelectualmente o espectador, mas também de convencê-lo emocionalmente. A plástica da imagem é importante para realizar as duas tarefas. Embora dê um peso fundamental à composição da imagem, Eisenstein a instrumentaliza e a subordina aos desígnios do discurso⁸⁵.

André Bazin é outro estudioso da imagem cinematográfica que de certa forma se opõe à versão griffithiana de cinema. Ele o considera como um olhar em interação com o mundo⁸⁶, que estabelece uma relação fenomenológica entre o objeto captado e o olho que o apreende: o primeiro nunca será subsumido ao segundo. Dessa forma, a característica fundamental do olho que capta é sua incapacidade de esgotar a exuberância material do objeto. Em geral, o cinema tentou reverter a limitação do olhar, segundo Bazin, por meio de dois expedientes: a montagem e a plástica da imagem, que ajudaram a criar uma visão onividente. O respeito à relação fenomenológica e o desejo de ampliar os limites da visão cinematográfica pela expressividade plástica e pelos artifícios da montagem, geraram dois tipos de cineastas: aqueles que, segundo Bazin, acreditam na capacidade do cinema de captar a realidade e aqueles que acreditam na imagem. Estes últimos se dividem entre os que privilegiam a montagem (o cinema soviético e o cinema clássico) e os que desenvolvem a expressividade da imagem (cinema expressionista alemão). Já os cineastas que consideram o cinema um olhar limitado diante da exuberância de seu objeto criam uma linguagem muito mais ligada à especificidade cinematográfica, porque a imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade⁸⁷. Além disso, este cinema, pelo menos em suas versões mais acabadas (Welles e o neo-realismo italiano), não elimina as conquistas da montagem e da expressividade plástica, mas as absorve dando-lhes um sentido⁸⁸. A imagem cinematográfica, quando não está subsumida às manipulações da montagem e da plástica, ultrapassa qualquer interpretação que o próprio cineasta possa querer atribuir-lhe⁸⁹. Entretanto, Bazin desconsidera que o texto acaba sendo um elemento muito mais importante para a criação da visão onividente que impede que o olhar se mantenha limitado com relação à exuberância de seu objeto.

⁸⁴ Idem, pg. 373.

⁸⁵ Idem, pg. 376.

⁸⁶ Idem, pg. 376.

⁸⁷ Bazin, André. "Ontologie de l'image photographique". In *O Cinema – Ensayos*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991. pg. 24.

⁸⁸ Bazin, André. "A evolução da linguagem cinematográfica". In *O cinema – Ensaio*. pg. 77 e 78.

Por outro lado, a fase do desencantamento com o cinema, produziu aqueles que pensam a revelação cinematográfica como simples simulação de acesso à verdade. Jean-Louis Baudry, segundo Ismail Xavier, é o primeiro a contestar a capacidade de revelação do cinema. É a voz do desencanto que vê, não nas barreiras mercadológicas, mas na própria natureza técnica da arte cinematográfica a dificuldade de consolidar uma linguagem alternativa: é a própria técnica do cinema que nos impele a desenvolver o aspecto ilusionista. O cinema nasceu para objetivar, na esfera do visível, estratégias de dominação, especialmente a da classe burguesa que presidiu sua origem: a ilusão renascentista, a impressão de continuidade e a falsa autenticidade documental da foto trazem o espectador para o mundo ficcional⁹⁰.

É de se perguntar: os autores cinematográficos, que consideram a primazia da imagem em relação ao texto, não se colocam, de certa forma, contra os projetos em que a ficção ilusionista era o objetivo principal?

As práticas analíticas, de inspiração semiológica, além de serem herdeiras do desencanto com o cinema, são as primeiras a lidar de forma mais sistemática com a relação entre elementos visuais e texto⁹¹. E graças a este novo enfoque crítico, explicaram-se melhor algumas dessas relações no cinema de Antonioni.

As elipses antonionianas são, para Jacques Aumont, por exemplo, suturas que tornam evidentes as emendas entre as imagens ou as seqüências, de forma que mostram o valor arbitrário da moldura⁹². Desde o seu segundo curta-metragem, *Netezza urbana*⁹³, Antonioni ficou bastante conhecido pelas ligações frouxas e pouco explicativas entre as imagens.

A autonomia da câmera, que nos permite identificá-la como instância narrativa, marca uma distância com relação à diegese. Esta técnica aparece pela primeira vez nas seqüências finais de *O eclipse*, intensifica-se, como já vimos, em *Profissão: repórter*. Mas, em certa medida, o espectador já “sente” a câmera bem antes, desde o primeiro filme, por meio das elipses e também pelo reenquadramento constante.

⁸⁹ “O mundo do silêncio”. In *O Cinema - Ensaios*. Op. Cit. pg. 46.

⁹⁰ “Cinema revelação e engano”. In *O olhar*. Org. Aduato Novaes, op. cit., pg. 377.

⁹¹ Ver a introdução de Rubens Machado de *O olhar interminável*. Editora Cosac Naify. São Paulo, 2004.

⁹² O conceito de sutura é usado no sentido lacaniano do termo. Os saltos imprevisíveis da narrativa de Antonioni o aproximam de Godard, um dos grandes mestres do dismantelamento ideológico.

⁹³ É o outro nome do curta-metragem *Gli spazzini*.

Nöel Burch descobriu que as subjetivas indiretas livres dos filmes de Antonioni explicitam o recorte que determina o que será visto⁹⁴. Presentes desde *Crimes d'alma* – a seqüência do elevador, entre outras –, elas aparecem ainda mais em *Deserto vermelho*. Segundo Pier Paolo Pasolini, nesta fita, a estreita correspondência entre a visão perturbada da protagonista e as alucinações estéticas do autor não permite atribuir nem à câmera nem à personagem a fonte do olhar cinematográfico⁹⁵. Para Lorenzo Cucco, a partir dos filmes posteriores à trilogia⁹⁶, Antonioni constrói uma pluridimensionalidade do olhar⁹⁷, que ultrapassa as acepções habituais da visão do cinema, mesmo o da subjetiva indireta livre. A partir de *Deserto vermelho*, há seqüências em que o espectador já não tem controle sobre a origem e a composição dos diversos olhares que constroem o filme, o que era subjetivo vira indeterminado sem, no entanto, perder seu caráter subjetivo. Não há mais uma instância narrativa identificável. Isto é ainda mais explícito na seqüência do sexo coletivo de *Zabriskie Point*.

Segundo Deleuze, na obra de Antonioni, os espaços desconectados, ou a perda momentânea de um espaço referencial por parte do espectador, são *raccords* com apreensão defasada, que deixam a imagem mais próxima de uma leitura que de uma percepção⁹⁸. Em *Crimes d'alma*, na seqüência da perda do brinco, há um plano em que não sabemos exatamente o que estamos vendo e só quando os amantes entram na tela percebemos que se trata do quarto de hotel onde costumam se encontrar. Os outros filmes também têm imagens como estas. Deleuze sustenta que estes espaços são mais frequentes a partir de *A aventura*. Entretanto, é bom lembrar que *Crimes d'alma* tem uma das apreensões defasadas mais contundentes de seu cinema: a espécie de *flashforward*, que já mencionamos. Ainda segundo Deleuze, Antonioni é um dos cineastas que cria a imagem áudio-visual, ao usar o som em todas as suas vertentes possíveis – *in, off*, reflexivo, absoluto e ruídos misteriosos. Em *O Eclipse*, por exemplo, escuta-se o som de um piano, que parece ser um

⁹⁴ Burch, Noel. *Práxis do cinema*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1990.

⁹⁵ Ver Pasolini, P. P. “Il Cinema di Poesia” in *Filmcritica*, No 156, Roma, 1965. E *L'expérience hérétique*. Ed. Payot, Paris, 1976.

⁹⁶ Toda a produção que inclui *O eclipse*.

⁹⁷ A teoria da pluridimensionalidade do olhar foi criada por E. Branigan. Ver “Point of View in the Cinema”. In *A theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Ed. Mouton, Berlin-New York-Amsterdam. Cucco cita Branigan. In Cucco, Lorenzo. *Il discorso dello Sguardo – Da blow-up a Identificazione di una donna*. Ets Editrice, Pisa, 1990. pg. 21.

⁹⁸ Deleuze, Gilles. *A imagem tempo*. Op. Cit. pgs. 35 e 290.

acompanhamento musical tradicional, um som *off* absoluto⁹⁹. Um plano mais adiante, o espectador vê o pianista tocando e, já que podemos identificar na tela a origem da música, o som, que era *off*, torna-se *in*: há um *raccord* de áudio defasado. Porém, como a câmera acompanha os personagens que se afastam, o som se torna um *off* relativo, pois é fisicamente impossível ainda ouvir o pianista¹⁰⁰. Em geral, Antonioni inovou mais nos acompanhamentos musicais e nos ruídos. Os sons misteriosos da ilha em *A aventura* nem sempre têm uma relação direta com os acontecimentos. O silêncio, em alguns momentos de *Deserto vermelho*, cria um estranhamento na imagem porque nada ouvimos, embora a câmera esteja relativamente próxima das personagens. E na última seqüência de *Depois daquele beijo*, quando ouvimos o som da bola imaginada pelos mímicos, inverte-se a função que normalmente se estabelece entre imagem e som: é este que torna presente o objeto. O som se liberta da narrativa e revela que se trata de um componente bastante complexo na estrutura cinematográfica.

De acordo com Pascal Bonitzer, as imagens vazias sem personagens que, em geral, abrem e fecham as seqüências dos filmes de Antonioni, desfazem a equivalência automática entre o enquadramento e o olhar. São desenquadramentos que ao esvaziar o centro de todo objeto significativo, atribuem à imagem proporções relativamente insignificantes de representação e suspendem, em certa medida, o processo de identificação entre o espectador e os acontecimentos representados na tela. De maneira que a imagem passa a ser percebida como um constructo a ser lido e não como uma percepção¹⁰¹.

Segundo Aumont e Vanoye, apesar das tentativas para fazer o cinema um discurso e não um registro, Antonioni não quebra a continuidade narrativa que, dentro do dispositivo cinematográfico, parece ter maior carga ideológica. Por exemplo, as elipses, segundo Seymour Chatman, “não são nunca tão grandes para resultarem incoerentes, a temática é sempre bastante clara para poder substituir as conexões que faltam ao nível da trama¹⁰²”. Embora as suturas mostrem alguns esquemas do dispositivo, elas não chegam a ameaçar o

⁹⁹ Como um tema musical que, sem poder identificar de onde vem, ouve-se toda vez que uma personagem aparece ou uma situação dramática se configura.

¹⁰⁰ Ver Deleuze. Op. Cit. pg. 281.

¹⁰¹ Bonitzer Pascal. *Peinture e Cinema – Décadrages*. Op. Cit. Embora não se possa dizer que Deleuze e Bonitzer sejam “analíticos”, nós o introduzimos neste contexto porque eles dialogam diretamente com os teóricos das práticas analíticas.

¹⁰² Chatman, Seymour. “Le innovazioni narrative di Michelangelo Antonioni”. In *Michelangelo Antonioni Identificazione di un autore*. Op. Cit. pg. 26.

domínio que o espectador tem sobre o enredo. A meu ver, Antonioni também explora pouco os mecanismos que tornam mais radicais e desestruturantes os espaços desconectados, de forma que não ameaçam a continuidade narrativa. O cineasta não pensa o áudio como um fator de desconstrução, mas como um componente bastante complexo, cujas possibilidades foram pouco exploradas. E, finalmente, no desenquadramento, o vazio do quadro pode ser preenchido, segundo Aumont, na imagem seguinte, não chegando a atingir a continuidade narrativa, muito mais complexa na elaboração do dispositivo: o descentramento espacial é absorvido pelo centramento temporal e a ausência de qualquer elemento representativo pode ser anulada na seqüência seguinte quando a personagem aparece novamente ¹⁰³.

Segundo estas análises, o cinema de Antonioni fica entre o que seria uma tomada de consciência moderna e uma mistificação clássica. É se de perguntar, portanto: ainda acreditaria ele no poder revelador do cinema? Alguns críticos, como David Bordwell, por exemplo, consideram seus filmes uma simples reformulação dos esquemas clássicos ¹⁰⁴. O próprio Vanoye situa o cineasta nas margens da modernidade. Embora a câmera de *Profissão: repórter* seja bastante autônoma em relação à diegese, não se trata de “uma vontade de pôr em evidência o cinema enquanto dispositivo técnico numa perspectiva de desconstrução, de distanciamento crítico, de ruptura de identificação provocadora ¹⁰⁵”.

Entretanto, se o enredo é algo secundário em Antonioni, se há uma notória primazia dos elementos plásticos em seus filmes, por que continuar trazendo a primeiro plano a idéia de continuidade narrativa? A meu ver, porque as práticas analíticas têm como pressuposto a subordinação dos elementos visuais aos literários. Não é por acaso que Jacques Aumont, um dos mais conceituados estudiosos da imagem cinematográfica entre os analíticos, chega a propor a substituição da decupagem por planos pela decupagem por segmentos narrativos. Isto implica, a meu ver, a negação de uma dimensão plástica propriamente independente no cinema. Em outras palavras, se o plano não tem importância como unidade de análise, o quadro isolado não possui muita relevância, apenas interessa na medida em que estrutura o

¹⁰³ Outro tipo de desenquadramento é aquele que acentua as bordas da imagem e marca o valor discursivo arbitrário da moldura, e por isso é mais eficaz no desmonte do dispositivo. Porém, este recurso técnico não é de Antonioni, mas de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. *O olho intermnável*. Editora Cosac&Naify, São Paulo, 2004, pg. 130.

¹⁰⁴ Bordwell, David. Op. Cit. pg. 207.

¹⁰⁵ Ver Vanoye. Op. Cit. pg. 63.

relato do filme e, portanto, a imagem cinematográfica está subordinada ao texto¹⁰⁶.

Conseqüentemente, são desconsiderados todos os elementos formais que não possam ser vinculados ao arcabouço da narração, de modo que se excluem os aspectos plásticos que não estão diretamente ligados ao desenvolvimento da história.

Deste ponto de vista, a composição sofisticada das imagens de Antonioni pode aparecer como um formalismo vazio. Durante algum tempo pairou sobre ele a pecha de “esteticista”¹⁰⁷. O próprio Lorenzo Cucco, um dos principais comentadores de sua obra, tentou justificar a sofisticação visual do cineasta chamando a atenção para o seu conteúdo documental. Considerou que as imagens em profundidade, estreitamente ligadas à plástica de seu enquadramento, são apenas as primeiras tentativas de um grande diretor que ainda não possui o domínio de sua técnica¹⁰⁸. E Vanoye, embora seja um dos poucos a considerar os elementos plásticos, faz deles apenas uma espécie de fruição estética, um apêndice que pouco contribui para a relevância da cinematografia de Antonioni¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Aumont disse que uma percepção insuficientemente verbalizada não é plenamente uma percepção no sentido social da palavra e que uma figura é sempre absorvida pela retórica e seus próprios componentes formais – luz, cor, linha, superfície etc. –, quando têm um sentido, sempre o recebem por consagração. In *O olho interminável*. Op. Cit. pg. 191.

Acrescenta ainda que o cinema historicamente foi, em geral, narrativo e sempre subestimou a plasticidade em proveito da dramaticidade. Embora Aumont substitua a noção de código pela de índice (conceito central na filosofia de Charles Peirce) e admita que a imagem tem uma marca ou traço (argumento elaborado por Roland Barthes), para ele a imagem estará sempre subordinada ao texto. *A imagem*. Editora Papirus. Campina, 1993. pg. 206.

E a dimensão plástica do cinema não é independente do texto, porque o sentido denotado é produzido pela organização fílmica – efeitos de iluminação, enquadramento, movimento de câmera, montagem etc. – e não pela analogia figurativa *A estética do filme*. Editora Papirus. Campinas, 1995. pg. 191-192.

Aumont fornece como prova de que denotativo é o discurso fílmico e não a analogia da imagem, o fato de o cinema, ter se desenvolvido como um projeto narrativo, além do que um filme não pode definir-se unicamente pelos traços visuais, precisa do som. *A estética do filme*. Op. Cit. pg. 25.

Aumont também afirma que a noção de plasticidade é determinada pela manipulação oferecida pelo material da obra, de modo que apenas a arte abstrata cumpre a contento este papel, pois foi aquela que conscientizou a arte da autonomia das formas artísticas. É a partir da imagem abstrata que se torna possível elaborar teorias da imagem que minimizam a sua relação com a realidade. E como é pela narrativa que o cinema está separado da pintura, não pode haver uma analogia direta entre estas duas artes. *A imagem*. Op. Cit. pg. 261-262.

Desta maneira, Aumont substitui a decupagem por plano pela decupagem por segmentos narrativos, porque a idéia do quadro como unidade mínima da análise cinematográfica torna a imagem, de certa forma, independente do texto. *A estética do filme*. Op. Cit. pg. 58.

Em 1993, F. Vanoye faz uma decupagem estritamente narrativa na análise crítica do filme de Antonioni, *Profissão: repórter*, e deixa a decupagem tradicional, por planos, apenas para duas seqüências.

¹⁰⁷ Giorgio Tinazzi comentou que Antonioni teria dito: “acusavam de caligrafismo meus primeiros filmes. Eu, ao contrário, procurava espasmodicamente a imagem justa para aquilo que queria exprimir: o caligrafismo me parece o contrário de meu esforço. In *Fare un film è per me vivere*. Ed. Marsilio, Venezia, 1994, pg. XXIV.

¹⁰⁸ Cucco diz que o primeiro plano passará a ser mais usado a partir de *A aventura*, que é o início, segundo o crítico, da maturidade do cineasta. Cucco, Lorenzo. *La visione comme problema*. Op. Cit. pg. 83.

¹⁰⁹ Ver Vanoye. Op. Cit. 82-87.

A reserva que os comentadores revelam sobre a composição visual de seus filmes parece-me ser devida à forma aparentemente convencional com que ele estrutura as imagens. Não há em suas fitas quase nenhuma deformação do quadro: por exemplo, o desfocamento só vai aparecer em *Deserto vermelho*, mas não perturba o espectador porque pode ser atribuído à enfermidade da protagonista. Antonioni tampouco trabalha a tela cinematográfica em sua materialidade, nas diversas granulações da película, no estouro da luz etc, embora mostre na tela todo tipo de superfície – rugosa, abstrata, lisa, rochosa etc. Os ângulos das tomadas e os enquadramentos, embora incomuns, tampouco chegam a embaralhar a percepção de um espaço referencial. E, principalmente, as imagens de seus filmes reproduzem as duas características fundamentais, que segundo as práticas analíticas são próprias do cinema clássico: a perspectiva e a transparência.

Embora não desconheça os argumentos que relativizam a associação entre perspectiva e ideologia burguesa¹¹⁰, Aumont sustenta que, no cinema, a ligação se mantém porque a noção de campo introduz um sentido diegético na imagem¹¹¹. A ilusão de profundidade dentro do contexto narrativo cria no plano um centro que hierarquiza o que está próximo e o que está distante – cena e fundo – e que determina o lugar imaginário do espectador¹¹². A perspectiva organiza a imagem para um olho privilegiado e torna invisível o olho-câmera que a produz. Ao fazer ver, justamente por estar oculto, o dispositivo cria a ilusão de que se trata de um simples registro e não de uma instância discursiva. A invisibilidade do dispositivo e a mobilidade da câmera produzem a identificação imediata entre o olho que registra e o olho do espectador, que se sente fora da representação e não percebe que seu olhar já está determinado¹¹³.

¹¹⁰ D. Hubert diz que a perspectiva é a manifestação histórica de um emaranhado de problemas filosóficos presentes desde a sua invenção até os dias de hoje e não apenas a manifestação ideológica de uma determinada época. Ver *L'origine de la perspective*. In *O imagem*. Op. Cit. pg. 217-219. Erwin Panofsky também disse: a perspectiva, “esta ciência da Renascença tem um sentido profundamente equívoco”. Panofsky é citado por Pascal Bonitzer, in *Decadrages*, Op. Cit. pg. 79. Esta discussão tem como pano de fundo o papel que se atribui à perspectiva. A leitura que a vê apenas como um reforço da mimese ideológica, a meu ver acaba reduzindo o sentido das funções plásticas que desempenha numa imagem.

¹¹¹ Aumont, Jacques. *A imagem*. Op. Cit. pg. 222.

¹¹² Ou seja, subordina os componentes plásticos – luz, cor, traço, superfície etc. – ao caráter eminentemente representativo. *A imagem*. Op. Cit. pg. 215.

¹¹³ Identificação no sentido lacanianiano do termo: identificação primária e secundária. *A estética do filme*. Op. Cit. pg. 245-246.

Esta discussão remete a outra, anterior, entre os que vêem a perspectiva como um acréscimo de realismo na imagem ou aqueles que a consideram um blefe ideológico. Alberti, Vasari e a maioria dos críticos até o século

Entretanto, pergunto-me: no caso de Antonioni, em que não há uma relação direta entre imagem e diegese, mantém-se a ligação entre pdc e ideologia? Caso isto não aconteça, a construção das imagens em perspectiva de Antonioni, a exemplo do que se deu no plano-seqüência, tem que ser reexaminada de forma mais minuciosa a fim de se ver que questões ela levanta¹¹⁴. Um desdobramento importante desta análise é a reavaliação dos primeiros filmes que, pelo uso constante do enquadramento perspectivo, como já mencionamos, são considerados uma fase ainda imatura de sua obra.

Como nos primeiros filmes o enquadramento em perspectiva predomina, a maioria dos comentadores considera que as imagens destas obras têm que ser lidas como profundidade de campo¹¹⁵. Fabrizio Ferzetti chega a aproximar os enquadramentos do começo da obra de Antonioni aos planos de Orson Welles, fotografados por Gregg Toland¹¹⁶. A comparação é despropositada, pois o fotógrafo tem formação no cinema expressionista alemão, cujas premissas visuais – esfumaturas, linhas recorrentemente quebradas e contraste entre preto e branco – realçam a função dramática dos planos em perspectiva de Welles. Sabemos que, em *Cidadão Kane*, a profundidade ajuda a criar o clímax do drama: incrementa-se a força dramática pela expressividade plástica do quadro e a confluência, na mesma imagem, de várias informações. Em contrapartida, o enquadramento de Antonioni é geométrico e claro, longe de qualquer contraste expressionista entre luz e sombra. Mas será isto suficiente para que haja uma ruptura entre imagem em perspectiva e diegese, deixando de ser pdc o plano em profundidade?

XIX valorizam este fenômeno. No cinema, Bazin considera que a profundidade de campo torna a imagem cinematográfica mais próxima do real Ver Bazin, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In *O Cinema - Ensaios*. Op. Cit. pg. 77.

Os críticos desta tese incorporam a definição que Bazin dá à perspectiva e condenam a imagem em profundidade porque ela supostamente ocultaria o seu caráter de discurso. A respeito da questão do olhar, Aumont disse que foi Degas o primeiro a colocá-la na pintura. *O Olho Interminável*. Op. Cit. pg. 75. Entretanto, isto é bastante relativo. Bento Prado Jr., num artigo sobre uma litografia de Goya, mostra como o pintor já refletia sobre várias questões referentes ao olhar. Ver Prado Jr., B. *Erro, Ilusão, Locura*. Ed. 34, São Paulo, 2004, pg. 14.

¹¹⁴ Aliás Robert Stam menciona um reclame publicitário de uma rede de televisão, na qual a questão do condicionamento ideológico do espectador é ironizada. In *Introdução às teorias do cinema*. Editora Papyrus, Campinas, 2002, pg. 332.

Não se pode generalizar nem menosprezar a capacidade do público. O espectador pode reconhecer a identificação entre ele e a câmera, entre ele e a personagem, mas isto não é suficiente para acabar com o jogo lúdico que o cinema narrativo geralmente lhe propõe. Quer dizer, os processos veiculados pelos filmes são muito mais complexos do que pressupõem as práticas analíticas.

¹¹⁵ Lembremos que J. Aumont considera a perspectiva fundamentalmente dentro da noção do campo ou da cena narrativa.

¹¹⁶ Ferzetti, Fabrizio. *Identificazione di un autore*. Op. Cit. pg. 58-59.

Leonardo Quaresima afirma que vários diretores da década de 50 usaram o quadro geométrico, não sendo este, portanto, uma característica exclusiva de Antonioni. Em *O amor na cidade*, filme realizado por vários diretores, a estrada deserta, a fachada nua e despojada, o vulto abstrato e geométrico do ambiente urbano aparecem em quase todos os episódios e não apenas em *Tentativa de suicídio*, dirigido por Antonioni. Nas histórias de Carlo Lizzani, de Alberto Lattuada e de Cesare Zavattini e Francesco Maselli, vemos ruas vazias e calçadas envoltas na obscuridade¹¹⁷. Entretanto, Quaresima não considera diferenças essenciais entre a maneira como Antonioni e os outros diretores trabalham estes planos, embora haja certa semelhança na composição das imagens de todos os episódios – certamente devido ao fato de que o fotógrafo do filme todo seja Gianni di Venanzo¹¹⁸. Mas vejamos como cada um destes cineastas articula as imagens do ambiente urbano.

Em *O amor que se paga*¹¹⁹, Carlo Lizzani intercala cenas noturnas das perambulações das prostitutas pela cidade escura e planos claros em que elas falam diretamente para a câmera. O contraste cromático entre as paisagens urbanas e os enquadramentos das entrevistas adensa ainda mais o drama das personagens, que a voz *off* e os depoimentos vão nos revelando. O ritmo rápido da montagem, produzido pela sucessão de planos curtos, cria uma mobilidade do espaço urbano que potencializa o significado do constante deslocamento das mulheres: a vida difícil e miserável que elas levam. O episódio usa montagem e recursos plásticos para nos comover e persuadir de que a prostituta não é um ser noturno e ambíguo, mas uma vítima dos problemas econômicos e da incompreensão social. *A História de Caterina*¹²⁰, de Maselli e Zavattini, inicia-se com um plano geral, matutino e em profundidade de uma ampla avenida, na qual transitam apenas dois ônibus; logo em seguida, a câmera gira para a esquerda e mostra Caterina encolhida, dormindo no chão sobre seu impermeável. A relação entre o vazio do quadro urbano e a situação de desamparo da personagem é clara e direta. Nas outras seqüências, o vulto geométrico da cidade serve ainda de contraponto cruel e desumano ao enredo melodramático da doméstica

¹¹⁷ Ver L. Quaresima. Op. Cit. Pg. 44.

O episódio filmado por Fellini – *Agência matrimonial* – não é considerado porque ele não reproduz o espaço geométrico, embora ele seja também fotografado por Gianni di Venanzo. Pelas mesmas razões, não analisamos o episódio de Dino Risi, *Paraíso por três horas*.

¹¹⁸ Di Venanzo e o editor Eraldo da Roma, que também monta os outros episódios, acompanharam Antonioni na realização de quase todos os seus filmes.

¹¹⁹ *Amore che si paga*.

¹²⁰ *Storia di Caterina*.

que, por necessidade, abandona o filho. Em *Os italianos se viram*¹²¹, Alberto Lattuada monta o episódio de maneira maliciosa, criando uma reciprocidade entre o olhar cobiçoso dos homens e o movimento gracioso de uma parte do corpo das mulheres – peito, perna, bumbum. O quadro geométrico aparece de forma marcante apenas no último plano, tornando-se um agudo comentário sobre o comportamento masculino que reduz as mulheres a simples objeto sexual: tudo se passa como se a imagem da cidade abstrata e vazia se tornasse uma metáfora da atitude dos homens italianos. Vemos, assim, que o ambiente urbano reforça o conteúdo psicológico e social das histórias.

Em *Tentativa de suicídio*, Antonioni intercala depoimentos e cenas em que os depoentes dramatizam as situações que viveram. A estrutura narrativa é semelhante à de Lizzani, mas as relações que cada episódio estabelece entre ambiente e personagem são completamente diferentes. Em primeiro lugar, em *Tentativa de suicídio*, não encontramos qualquer tom melodramático ou metafórico, embora o episódio possa ser considerado uma espécie de dulcodrama (encenação de histórias verdadeiras, narradas e dramatizadas pelas próprias pessoas). Apesar da causa das tentativas de suicídio ser a desilusão amorosa, as pessoas relatam suas histórias de maneira distanciada e Antonioni reforça este distanciamento por meio da composição do quadro. Os planos são claros, evitam qualquer contraste cromático que possa dar uma conotação emocional aos enquadramentos. A reserva em relação aos fatos narrados aparece já na primeira imagem: um plano geral vazio, no qual um grande ciclorama bem iluminado atravessa diagonalmente o quadro. Logo em seguida, um grupo enorme de pessoas entra pelo lado direito da tela: como estão fora da zona iluminada, parecem pequenas silhuetas ou sombras que se projetam sobre o imenso fundo branco. No final, esta estrutura plástica se repete: as pessoas saem como se fossem silhuetas, assim como entraram, deixando a tela preenchida apenas pela brancura do ciclorama.

Esta relação entre figura e fundo é retomada em quase todos os relatos dos suicidas. A história da jovem da *giuventu bruciata* começa com um plano geral de um elevador a subir,¹²² através de cujas engrenagens, vemos, no fundo, a personagem, quase completamente absorvida por elas. Trata-se de uma câmera *en plongée*: não uma tomada aérea a apresentar a visão privilegiada da cena, mas, ao contrário, uma forma de enquadrar

¹²¹*Gli italiani si voltano.*

que deixa ver apenas a cabeça da jovem por entre as ferragens do elevador. O início do relato da operária também repete este tipo de relação: a posição da câmera, semelhante à da história anterior, privilegia o jogo geométrico entre a quadratura do prédio branco, ao fundo, e as linhas cinza do portão da entrada, à frente. Como não vemos a parte inferior do prédio, este parece ser mais uma estrutura abstrata que paira no ar do que um fundo arquitetônico ou um cenário. E como o portão da saída está quase fora do quadro, não se trata exatamente de uma moldura que reforça o enquadramento de uma cena. O recorte, obtido pela angulação da câmera, enfatiza o aspecto geométrico do plano, deslocando, para a periferia da tela, os operários que vêm do fundo. O início da história da mulher que tentou matar-se por afogamento estabelece de outro modo a mesma relação entre figura e fundo. Um plano geral de uma rua em diagonal forma uma longa perspectiva com inúmeras portas e janelas; logo depois, a personagem sai por uma porta lateral e, sem que vejamos seu rosto, perde-se no fundo: tudo se passa como se o ambiente absorvesse a personagens.

Antonioni reforça o distanciamento também por meio da montagem. Planos vazios são inseridos no transcorrer das histórias, impedindo que se estabeleçam fortes *raccords* entre as imagens. Os depoimentos e a voz *off* produzem um mínimo de coerência, mas não o suficiente para impedir que o quadro desabitado se coloque como uma espécie de intervalo que interrompe uma clara explicação para os atos destas pessoas, comprometendo a continuidade das conexões lógicas. Assim, o enquadramento vazio, reiterado pela montagem, deixa de ser uma simples “atmosfera” e estrutura a própria narrativa. Tal característica não está presente nos episódios dos demais cineastas, que usam o ambiente abstrato da cidade apenas como reforço emotivo da pedagogia que veicula os conteúdos social e psicológico das histórias, como já foi dito. O ambiente urbano de Antonioni não é apenas um cenário sofisticado que enfatiza conteúdos dramáticos, mas uma forte composição geométrica que, além de permanecer após a passagem das personagens, participa na organização da narrativa.

O quadro vazio, desprovido de cena, repete-se em todos os filmes de Antonioni, é uma constante estilística de seu cinema. Trata-se do “efeito desenquadramento” observado por Pascal Bonitzer, a meu ver, outro dos tantos artifícios que obriga o espectador a demorar-se na estrutura plástica do quadro isolado. Em conseqüência, creio que podemos

¹²² Isto pode ser considerado uma citação de *Crimes d'alma*.

concluir duas coisas: primeiro, deve atribuir-se à composição do quadro, se não mais, pelo menos tanta importância, quanto àquela dispensada às ligações entre as imagens; segundo, o quadro vazio não é absorvido pela continuidade narrativa, como sustenta Aumont, pois é reiterado pela própria montagem, que é responsável pela coesão do relato.

Talvez caiba uma vez mais perguntar se a continuidade espaço-temporal e a coerência narrativa podem ser consideradas sinônimos. Segundo Pascal Bonitzer, a solução de continuidade pode ser cenográfica ou narrativa: o jogo de encobrimento e revelação que se estabelece nas imagens de um filme coloca os planos em comunicação, de maneira que o quadro se transforma em um “operador de enigmas” que estrutura a narrativa. Daí que a continuidade narrativa seja produzida pela continuidade cenográfica. Entretanto, continua Bonitzer, cineastas como Antonioni, Straub, Duras, entre outros, que usam enquadramentos insólitos e frustrantes, “introduzem alguma coisa como um suspense não narrativo. Suas cenografias lacunares não estão destinadas a se resolver em uma imagem total, onde vêm se encaixar os elementos fragmentários. Uma tensão ali perdura de plano a plano, que a narrativa não liquida¹²³”. Portanto, a cenografia não se esgota necessariamente na elaboração da continuidade narrativa. Embora em Antonioni não haja uma fragmentação temporal e espacial, a ênfase plástica nos espaços vazios acaba tornando problemática a continuidade narrativa (ainda mais sabendo que se trata de reduzir a uma linha só o que será narrado). Já vimos que nos filmes de Antonioni, a continuidade espacial não reforça a coerência narrativa. O vazio do quadro, além de produzir um intervalo na construção do sentido da imagem, acrescenta algo a mais, como diz Bonitzer, “que a narrativa não liquida”. Isto é mais evidente se consideramos que muitas seqüências não contribuem para o andamento da intriga: são imagens independentes com relação à diegese ou, pelo menos, sem um propósito diegético claro. Quer dizer, não apenas planos, mas seqüências inteiras podem ser consideradas intervalos espaço-temporais, que questionam a continuidade narrativa. Se pensarmos que, em geral, estas passagens formam uma continuidade espacial e temporal em sentido estrito, são planos-seqüências, podemos concluir que a continuidade cenográfica e a narrativa não são a mesma coisa. No caso dos planos-seqüências de Antonioni, a ênfase plástica determina que o próprio desenvolvimento temporal esteja de certo modo divorciado da história: a câmera não se desloca constantemente para amarrar o

enredo, mesmo quando segue as personagens, Assim, a cenografia, ou melhor, a construção das imagens pode ser independente da ficção.

Por outro lado, a própria profundidade da imagem pouco serve para a exposição de uma cena. Analisemos mais detalhadamente uma passagem de *O eclipse*, na qual todos os planos são em perspectiva (o exemplo é casual e poderia ser tomado de qualquer outro filme). Trata-se de um plano em que a janela da casa de Piero serve de moldura para outra, do edifício em frente. Se abstrairmos os dados figurativos, veremos que se trata do reenquadramento de um pequeno retângulo negro: os marcos da câmera e das janelas formam um triplo enquadramento que centralizam o vão escuro da última janela. Vittoria não está inserida nesta composição, embora faça parte do enquadramento; portanto, apesar da presença da protagonista, o plano parece vazio, tornando predominante o aspecto visual, ainda mais considerando a ausência de diálogo¹²⁴. Além disso, como o tom escuro está centralizado, nós o percebemos de maneira mais imediata que os claros: o jogo cromático reverte a hierarquia dos planos espaciais. O que é fundo se destaca mais e suprime as relações qualitativas de distâncias pressupostas na perspectiva, ou seja, os planos desta imagem em profundidade se equivalem. Os níveis do quadro tampouco se organizam de maneira subordinada, porque a luz é usada para destacar a parede como uma moldura que enquadra um conteúdo vazio – o vão negro. A perspectiva pode até mesmo ser o arcabouço ideal para a exposição de uma cena, mas isto não acontece necessariamente, como acabamos de ver. O contraste entre a forte iluminação da ampla fachada e o pequeno vão escuro da janela não apenas excluem a cena como produzem uma impressão insólita na percepção do espaço. Estes enquadramentos mostram como podem ser estranhas as profundidades claras e simétricas¹²⁵. Além da ausência de ruídos potencializar esta sensação inusitada, o efeito fantasmagórico do plano se adensa ainda mais quando uma desconhecida aparece e desaparece repentinamente na janela ao fundo, enquanto a protagonista se esconde para não ser percebida. A forte iluminação sobre coisa alguma e a conexão circular entre vazios parecem absorver a mulher: a figura humana já não determina o espaço, é um elemento visual a mais dentro da imagem, mesmo porque a desconhecida e

¹²³ Bonitzer, Pascal. *Peinture et cinéma – Décadrages*. Cahiers du cinéma / Editons de l’Etoile, Paris. s/d. pg. 82 e 83.

¹²⁴ Estamos vendo o que Vittoria vê, mas como ela está dentro do quadro, não é exatamente uma subjetiva.

¹²⁵ A simetria se dá pelo jogo entre chio e vazios da superfície da parede e as aberturas das portas.

a própria seqüência não têm uma real importância para o efetivo desenvolvimento da história. A gratuitidade da sofisticada composição plástica em relação à diegese cria o estranhamento, impedindo que tenhamos a ilusão de que se trata do registro do real.

A luz sobre o vazio e esse tipo de relação dos personagens com os espaços são características visuais presentes em todo o cinema de Antonioni. Eles desempenham um papel importante para tornar o espaço perspectivo de seus filmes estranho à nossa experiência habitual de visualização de um ambiente.

A forte iluminação, que não visa a cena, mas o vazio, é um princípio pictórico de Giorgio De Chirico. A luz, nesse tipo de composição, quase sempre abole a hierarquia dos espaços e cria uma sensação de estranhamento. A meu ver, Antonioni recorre a este tipo de estrutura plástica desde seu primeiro curta-metragem, *Gente del Pó*. Neste filme, a luz redimensiona a relação entre primeiro plano e fundo. Por exemplo, no plano da praça do povoado, alguns elementos verticais são apresentados de forma discreta, porque não estão centralizados e a luz não incide sobre eles, embora estejam no primeiro plano; ao fundo, um grande espaço horizontal – uma praça ou uma rua –, rouba a atenção do espectador pela iluminação forte que recai sobre ele. A grande zona iluminada está vazia, não apenas do ponto de vista do enredo (este efeito permanece, mesmo quando uma ou mais personagens entram no quadro, porque o foco de luz não incide sobre elas), mas do ponto de vista plástico: é pura superfície plana. Essas imagens dão a impressão de que o espaço geométrico capturou e imobilizou o tempo para além de qualquer idéia de continuidade temporal de nossa experiência real.

A partir disso, será que poderíamos dizer que a perspectiva de Antonioni não permite que se considere o enquadramento cinematográfico um registro do real, que daria credibilidade à cena representada? Em certa medida sim. Mas como ele não produz, a não ser raramente, a impressão de estranhamento mediante a deformação dos ângulos ou mediante o contraste entre uma figura pequena e uma arquitetural monumental, pode-se argumentar que este efeito aparece apesar da concepção de espacialidade de seus filmes. Quer dizer, não é graças à perspectiva, mas à luz que Antonioni rompe com a idéia de que a representação cinematográfica é um registro do real.

Em todos seus filmes, protagonistas e figurantes muitas vezes parecem surgir e desaparecer devido à força da estrutura espacial das perspectivas, criadas pela sucessão de

portas e janelas das ruas e dos longos corredores. Trata-se de uma constante estilística de sua obra. A personagem, nestes momentos, é absorvida pelo traçado diagonal ou pelas manchas coloridas. Apenas para citar alguns exemplos, em *Crimes d'alma*, o detetive perde-se na imensidão perspectiva das grades brancas; em *Depois daquele beijo*, o fotógrafo quase desaparece na verde imensidão do parque; em *Deserto vermelho*, as personagens são absorvidas pela névoa branca. Embora Antonioni não deforme muito o ângulo, as longas perspectivas, com seu traçado diagonal, produzem outra relação entre ambiente e personagem. A profundidade não é um palco privilegiado, mas uma extensão sem hierarquias. Os movimentos das personagens dentro do quadro perspectivo não se concretizam em uma cena e, portanto, seus deslocamentos não transformam o espaço em um lugar, no qual se vive um acontecimento; ao contrário, trata-se de uma extensão, que de tão abstrata, acaba se destacando e, por assim dizer, absorvendo a figura humana.

Reparemos que nos planos externos e internos de grande profundidade, em geral, não há diálogos e, mesmo quando neles se desenvolve uma cena, Antonioni costuma demorar-se, nestes momentos, para além do texto. Quer dizer, a profundidade está ligada a estas imagens-intervalo que rompem com a cena e produzem uma experiência inusual do espaço.

A dissociação entre o quadro em perspectiva de Antonioni e a pdc também pode ser encontrada na própria composição do plano, principalmente se pensarmos nas tomadas externas. Nos filmes preto e branco, o recorte do quadro quase sempre destaca as linhas que separam rua, calçada e edifícios. Esses traços dão, em geral, um sentido diagonal à tela e dividem o espaço cromaticamente pela variação de tonalidades cinza. Jacques Aumont disse que os planos em preto e branco “são imagens que não representam cores, mas apenas luminosidades, e que comportam pois toda uma gama de cinzento¹²⁶”. Nas primeiras obras, principalmente *Gente del Pó*, *Netezza urbana* e *Crimes d'alma*, Antonioni acentua a idéia de luminosidade, pois seu enquadramento combina diversos tons de cinzas, tornando a imagem clara e luminosa, longe do contraste gráfico do claro e escuro. Em *Gente del Pó*, por exemplo, além dos planos dos povoados serem bem iluminados, as areias brancas da margem e os reflexos metálicos da água do rio produzem a sensação de luminosidade: há poucos espaços nitidamente sombreados, as tomadas são realizadas ou muito cedo ou ao meio-dia. Em *Netezza urbana*, a luz produz igualmente pouca sombra pelo mesmo motivo.

¹²⁶ Aumont, Jacques. *A Imagem*. Op. Cit. pg. 26.

Em *Crimes d'alma*, as ruas molhadas e o rio também são superfícies refletoras. Nos filmes em que as imagens são mais opacas por causa do sol invernal ou a presença da névoa, Antonioni reproduz enquadramentos que privilegiam o cinza e o branco – a seqüência da praia, em *As amigas*, e as imagens das estradas, do povoado e da região pantanosa, de *O grito* etc. Mesmo nas cenas noturnas, em *A noite* e *O eclipse*, a luminosidade é realçada pela iluminação artificial ou pelo reflexo do vidro ou da água.

Nas fitas coloridas, tampouco há uma relação cromática de oposição ou contraste. Em *Deserto vermelho*, o primeiro filme a cores, o plano perspectivo é, em geral, quase monocromático e a cor aparece como foco de luz, como veremos mais adiante. Em *Zabriskie Point* e *Profissão: repórter*, a cor também tende à monocromia, principalmente por causa dos planos dos desertos. Mesmo em *Depois daquele beijo*, em que há uma maior profusão de cores, poucas vezes elas qualificam as coisas. Isto é, as cores nunca nos fazem atentar para determinado objeto, ao contrário, elas se espalham como se fossem qualidades do espaço – e não apenas nos planos do parque, em que a extensão da mancha verde torna a cor uma característica espacial. Por exemplo, na seqüência da brincadeira entre o fotógrafo e as aspirantes a modelo, a combinação de cores claras das roupas e das cartolinas espalhadas qualifica espacialmente a tela, tornando-a quase abstrata.

Na maior parte de seus enquadramentos, as cores e as luminosidades cinzentas são matizes que dependem muito mais da incidência da luz na superfície que da diferença gráfica entre elas. De certa forma, podemos dizer que Antonioni usa as cores como Giulio Carlo Argan define o tom: a dissolução da cor na luz ou as cores que mudam segundo a variedade da luz. A cor deixa de ser uma qualidade das coisas para ser uma qualidade do espaço. Entretanto, a composição cromática dos enquadramentos de Antonioni, em geral, não se resolve numa atmosfera de manchas coloridas à semelhança da pintura tonal da Renascença, como Ticiano, por exemplo¹²⁷. Como já havíamos dito, a rua, a calçada, o edifício criam traços que dividem o espaço, não por manchas coloridas, mas linearmente. Dado que o tom se resolve em um enquadramento rigorosamente geométrico, as cores e as luminosidades não criam atmosferas sugestivas, no sentido de qualificar emocionalmente a cena representada. O traço tampouco chega a formar uma estrutura linear: a linha não delimita os objetos e o espaço, de maneira que se estabeleçam planos hierarquicamente

¹²⁷ Ver Argan. *Clássico e anti-clássico*. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1999, pg. 330.

diferenciados na imagem. Trata-se, por assim dizer, de uma síntese espacial entre linha e cor, em que o enquadramento abole as hierarquias e afasta qualquer idéia de “atmosfera”.

Esta concepção de espaço tem precedente na história da pintura italiana. Piero della Francesca é um dos grandes pintores que aliam forma e cor a fim de criar um espaço geométrico. A visualidade de Piero, segundo Pierre Francastel, mostra que sua construção do espaço está mais no campo do absoluto, do ideal, do que de um espaço referencial ligado a nossa realidade e experiência¹²⁸. Roberto Longhi afirma que um espaço ideal não pode ser traduzido como expressão sentimental de localidades aprazíveis, de ambientes agradavelmente vazios e espaçosos, que se destinam a preparar a moldura para a ação, ou seja, não se trata, neste caso, de uma habilidosa cenografia espacial. Em Piero della Francesca, o espaço absoluto transforma a própria figura em volume geométrico ou superfície colorida. Longhi chama a atenção para a diferença entre o quadro geométrico de Piero e o de Rafael: na *Escola de Atenas*, embora amplo e geométrico, o espaço é um receptáculo bonito e vazio, uma digna moldura para a nobreza dos filósofos, cientistas, poetas e santos. A habilidade de Rafael não se dá no nível da pintura, como a de Piero, mas no nível da literatura figurada¹²⁹. Quer dizer, são espaços que têm funções diferentes: o de Piero se relaciona diretamente com a estrutura pictórica do quadro, o de Rafael se vincula à representação da cena. Ao analisar *A flagelação*, Lionello Venturi mostra que a perspectiva de Piero não segue uma lógica puramente óptica. Nesta obra, haveria uma distância temporal e histórica e uma aproximação pela analogia. “A profundidade espacial cenográfica abre para outras profundidades, provoca a vertigem, a dúvida”. A distância, nesta pintura, não é nem espacial nem temporal, mas absoluta, “este distanciamento do divino (ou ao menos, da concepção temporal neoplatônica do divino que tinha ilustrado a arte medieval e por excelência a arte bizantina)”. Porém, “o espaço já não tem o caráter unívoco que a Idade Média lhe dera, ele prolifera em alusões, ecos, ressonâncias que enviam ao insituável¹³⁰”.

É bem verdade que nem todos estão de acordo a respeito do conceito de espaço na pintura do artista renascentista. Giulio Carlo Argan, por exemplo, concebe o espaço do pintor dentro dos parâmetros de imitação e cenografia, embora não chegue a elaborar de

¹²⁸ Francastel, Pierre. *Pintura y Sociedad*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1960. pg. 48 e 49.

¹²⁹ Ver Longhi, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Ed. CosacNaify, São Paulo, 2005.

¹³⁰ Venturi é citado por Pascal Bonitzer. *La peinture...* Op. Cit. pgs. 49, 50 e 51.

fato, em nenhum de seus livros, uma argumentação convincente sobre a questão. Admitindo que seja possível construir um espaço absoluto por meio dos esquemas perspectivais, será que podemos estender esta idéia para os enquadramentos de Antonioni? Não há dúvida de que a geometrização de suas grandes perspectivas nos leva a pensá-las como uma realidade conceitual distinta da extensão e da profundidade da experiência empírica. O seu quadro em profundidade é um discurso de estruturas cromáticas tonais com esquemas lineares ou geométricos, que não apresenta o cinema como registro do real e que dissolve os próprios elementos cênicos.

Aliás, gostaria de acrescentar que a ligação de Antonioni com a tradição pictórica quase nunca é de citação explícita. A relação com De Chirico, por exemplo, é mais conceitual que figurativa, pois, além de um uso semelhante da luz, não encontramos características espaciais do pintor nos planos do cineasta. Não há em seus enquadramentos grandes deformações dos ângulos, tampouco um contraste de grandeza entre a figura pequena e a arquitetura monumental. Além disso, as musas inquietantes do cineasta são mulheres “reais” e não meros manequins. A imagem de Antonioni podia ser ainda aproximada à do realismo americano, principalmente aos quadros de Edward Hopper, que também realçam o vazio por meio da luz sem as deformações dos ângulos¹³¹. Entretanto, as imagens de Antonioni, ao contrário das de Hopper, não são perspectivas curtas, mas fundas e oblíquas como as de De Chirico. Quanto à Piero della Francesca, Antonioni tampouco faz dele uma tradução visual: desenvolve a noção abstrata do espaço como elaboração plástica que junta linha e cor. Antonioni não cita, mas elabora o seu quadro cinematográfico, utilizando princípios pictóricos¹³². É aquilo que poderíamos chamar de um cineasta pintor, cuja forma de compor o quadro cinematográfico é surpreendente, porque consegue a junção dos tons e das linhas sem a liberdade da pincelada, apenas usando o recorte fotográfico.

¹³¹ Na análise do *Quarto sobre o mar*, Bonitzer chega à conclusão de que nas telas deste artista temos composições vazias e fantasmagóricas, que fazem surgir “o estranhamento na própria realidade. “Estas composições aparentemente realistas e profundamente fantômicas, vazias e fantasmagóricas” . “Desenquadramentos insólitos, acentuando todos os signos da desafeição e do vazio”. “O realismo americano faz surgir o estranhamento na própria realidade”. Bonitzer. Op. Cit. pg. 67.

¹³² O próprio Antonioni, em certa ocasião, disse que a tradução das novas teorias contemporâneas da matéria – referindo-se ao alcance que poderiam ter para nossa concepção de mundo as teorias físicas que revolucionaram o conceito de matéria – deveria dar-se muito mais no nível do conceito que da visualidade chã. Imagino que isto signifique que as relações seriam muito mais complexas do que simplesmente fazer corresponder uma dissolução do espaço à idéia de uma desintegração da “materialidade” da matéria.

A relação de Antonioni com a tradição pictórica também é um indício de que o seu quadro em perspectiva não está subsumido à pdc. Se, de um lado, a citação explicita o discurso que está por trás do plano – remetendo o quadro cinematográfico a outra imagem e trazendo à luz a idéia de que a câmera não registra o mundo –, por outro, a citação faz referência ao acontecimento representado, de maneira que subordina a imagem à diegese. Por exemplo, quando Pier Paolo Pasolini cita o Cristo de Andrea Mantegna, em *Mamma Roma*, conota metaforicamente a imagem: o adolescente estendido na cama é o cordeiro sacrificado. Ou seja, os elementos visuais existem em função da cena. Quanto a Antonioni, ele tem em vista princípios ligados ao mundo da pintura, e não ao desenvolvimento do drama¹³³.

Talvez isto fique mais claro se analisarmos a maneira como Antonioni visualiza as cidades que aparecem em seus filmes. Seu contexto urbano é quase sempre moderno: edifícios contemporâneos com sua arquitetura retangular, suas paredes de vidro, fábricas, marginais, rodovias etc. (a exceção é *O mistério de Oberwald*, único filme de época do cineasta). Mesmo no visual provinciano de *O grito*, privilegia-se um espaço urbanizado. A vida moderna dessas cidades, com seu trânsito intenso de veículos e pessoas, quase nunca é retratada (a exceção é o documentário *Chung kuo China*). Antonioni costuma filmar esses lugares quando estão vazios, quando as superfícies arquitetônicas ainda estão visíveis e não ocultas pela turba de passantes ou pelos automóveis. O que vemos nas cidades de Antonioni, em grande parte, são fachadas em perspectiva, cuja aparência despojada destaca, no quadro, as relações de proporção e simetria. Essa ênfase visual nas relações matemáticas deixa ver que se trata de uma visão particular que nos fornece a imagem plástica da cidade, e não a duplicação de nossa percepção ou experiência real. Ou seja, não se trata de reproduzir as habituais relações entre simetria e proporção da perspectiva ilusionista, construindo uma imagem geométrica “artística”¹³⁴, mas de criar um constructo plástico, um

¹³³ Roberto Campari disse, em “Da ‘Deserto Rosso’: il colore”, que Antonioni comentou no *Centro Sperimentale* de Roma, em 1961, a pintura lhe interessa, junto com a arquitetura, logo depois do cinema. Ele ainda acrescentou que quando faz um enquadramento não recorrer a citações diretas de um certo quadro, de um certo pintor. É um fato mediado, que nasce espontaneamente. Diferente de Visconti ou de Pasolini que se ligam antes a personagens clássicos da história da arte, Antonioni não constrói sua referência à arte contemporânea partindo de uma obra precisa. “A constrói, ao contrário, em base a certos modelos, certas geometrias visuais e a certos ritmos...” In *Michelangelo Antonioni – Identificazione di un autore*. Op. Cit. pg. 164.

¹³⁴ Em Antonioni, a matemática nunca é uma muleta como Aumont acredita quando fala do quadro geométrico da fotografia em geral. Ver *A imagem* Op. Cit. pg. 270.

espaço neutro, não hierarquizado. Assim, a intensificação das simetrias e proporções, muito mais que configurar um ambiente, apresenta a tela como uma abstração. Não há registro, mas formas plásticas que colocam a imagem da cidade como o discurso de um olhar que, ao captá-la, acaba devolvendo-a transformada formalmente.

Entretanto, ainda é possível argumentar que podemos ver nas imagens em perspectiva de Antonioni, principalmente dos filmes ambientados na Itália, o conceito de reforma urbanística do Renascimento, indissociável da idéia de drama. Com efeito, segundo Giulio Carlo Argan, o arquiteto Tomaso Domenico Fontana, na época do Papa Sisto V, transformou Roma numa cidade de intermináveis fachadas, com longas séries de janelas todas iguais, quase sem ornamentos e desprovidas de elementos salientes. A concepção ideológica dessa reforma, ainda segundo Argan, visava transformar as cidades em palcos monumentais, a fim de acolher a representação de uma ação histórica, grandiosa e transformadora¹³⁵.

Já dissemos que as perspectivas de Antonioni podem ser vistas como longas fachadas sem ornamento, já vimos que, em seus filmes, há uma dissociação entre imagem e cena. Poder-se-ia dizer que suas imagens em perspectiva constituiriam, então, um palco deserto? Em certo sentido sim, porque a ação quase sempre está ausente. Mas, se analisarmos mais de perto esses planos, veremos que, em si mesmos, não podem ser considerados cenários privilegiados de uma ação que não acontece. Um exame mais cuidadoso das imagens revela que o quadro de Antonioni, em geral, não visualiza uma fachada no sentido literal do termo. Como a maioria das vezes parte dos edifícios está fora do quadro – as construções não aparecem inteiras –, as fachadas nunca centralizam ou reenquadram o acontecimento, não são uma moldura apropriada para a visualização da cena. O recorte do enquadramento transforma as fachadas e os fundos arquitetônicos em fragmentos, nos quais se destacam as estruturas geométricas, que enfatizam ainda mais o aspecto abstrato das cidades antonionianas. Lembremos o plano geral do início da história da operária, na saída da fábrica, em *Tentativa de suicídio* – do edifício branco não vemos a parte de baixo e a parte exterior da entrada da fábrica é recortada de maneira que dela não temos uma visão geral. Na seqüência da praia em *As amigas*, Antonioni enquadra um terraço que, pelo ângulo da tomada, mais parece um grande triângulo obtuso com uma linha

¹³⁵ Ver Argan *Clássico Anti-clássico* Op. Cit. pg. 75.

horizontal à direita, que oculta as personagens em seus vórtices. No plano final do mesmo filme, as linhas do teto e do trilho da estação formam com a parede do fundo uma figura semelhante a ><, a geometria do espaço, neste plano, quase absorve a própria profundidade. Quando aparecem inteiros, os edifícios, em geral, estão longe, fora do espaço virtual da ação. Neste sentido, estas imagens não são exatamente “visuais urbanos”, mas uma forma de enfatizar o aspecto abstrato dessas cidades geométricas, como já se viu. As perspectivas das ruas das cidades são enquadramentos ligados ao mundo formal da pintura, que seguem as mesmas regras compositivas dos recortes lineares e cromáticos dos espaços abertos das externas que já analisamos: estradas, marginais, periferias urbanas etc.

Assim, a cidade para Antonioni é personagem e nunca mero palco, mesmo porque poucas vezes encontramos em sua tela algum monumento arquitetônico ou artístico conhecido que realce a construção de um cenário. Exceto o curta *La villa dei monstri* (imagens de ruínas abandonadas de esculturas monumentais da época do Império Romano), quase não há monumentos em seu cinema. Tampouco encontraremos em seus filmes uma cena como aquela que Rocco e a prostituta vivem no domo de Milão, em *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti. Em *Crimes d'alma*, ao contrário, a catedral quase está oculta ao fundo. Os monumentos ficam em geral escondidos, mal os reconhecemos. Em *O eclipse*, a cúpula da catedral de São Pedro aparece perdida na paisagem que tem como duplo enquadramento as janelas da casa da mãe de Vittoria; mal reconhecemos o Coliseu numa rápida tomada aérea, quando a protagonista passeia de avião. Não há nenhum edifício famoso na Ravena de *Deserto vermelho*, ou mesmo na Londres de *Os vencidos* e *Depois daquele beijo* (a exceção é a casa de Gaudí, na Barcelona de *Profissão: Repórter*). Nas poucas vezes em que um monumento se destaca, quase nunca é significativo do ponto de vista da informação (como, por exemplo, reconhecer visualmente a cidade) ou da relação entre personagem e ambiente. A torre da Euro, em *O eclipse*, por exemplo, é um monumento moderno que dificilmente indicará ao espectador de forma imediata que se trata da cidade de Roma. Além disso, a torre fica, em certo sentido, divorciada não apenas dos acontecimentos, mas da própria paisagem que se desvenda com a abertura da cortina: a construção aparece como se estivesse no vazio, tendo em primeiro plano um casebre miserável que contrasta com a monumentalidade da edificação. O apurado formalismo das imagens do cinema de Antonioni, assim como não reproduz o fundo teatral dos “visuais

urbanos” da Renascença, tampouco é resultado dos incontáveis monumentos que povoam a Itália e que transformam suas cidades em admiráveis cenários para a ação cinematográfica.

Como já disse, nos filmes de Antonioni, no quadro vazio sem personagens, as diversas tonalidades das cores traçam linhas, seccionam o espaço em planos equivalentes, abolindo as hierarquias entre frente e fundo e absorvendo a personagem¹³⁶. As imagens do cineasta são enquadramentos obsessivos, cujo espaço – com paralelas e diagonais, massas e linhas, equilíbrio e movimento variável – preexiste ao que nele vem se inscrever. Assim, seu plano em perspectiva, por meio da reiteração exaustiva do aspecto abstrato dos enquadramentos, modifica a relação entre o espaço cinematográfico e a diegese.

Por estas razões, pode-se concluir que o plano geométrico, a luz e o vazio desestabilizam a tela enquanto campo, pois não criam um centro que dimensiona o que está próximo e o que está distante. O quadro em perspectiva de Antonioni não pode ser reduzido à pdc: ele ultrapassa e questiona o uso dos elementos visuais como mera representação da cena, questionando a relação entre diegese e imagem. Desta forma, o enquadramento em profundidade de Antonioni não reproduz o efeito ideológico que Aumont atribui à perspectiva no cinema. O olho câmara pode não ser tão explícito (dissemos que há pouquíssimos elementos, de fato, auto-reflexivos em seu cinema), porém a apurada composição plástica de seus elementos visuais impede que se crie a ilusão de que estamos diante de um registro do real. Em seus enquadramentos, há um divórcio, ou melhor, uma disjunção, como diria Ismail Xavier¹³⁷, entre a representação da cena e a composição da imagem. Portanto, também podemos concluir que o plano em profundidade de Antonioni está longe de ser a ingênua construção cinematográfica que Lorenzo Cucco e outros lhe atribuem. Mesmo porque, como Fersetti reconhece, ele é uma das poucas constantes figurativas do seu cinema, estando presente desde *Gente del Pó* até *Identificação de uma mulher*.

Os primeiros trabalhos de Antonioni, a meu ver, já elaboram em toda sua complexidade a imagem cinematográfica, desenvolvendo as questões fundamentais de sua relação com os elementos literários. Os filmes posteriores, em certo sentido, apenas enfatizam alguns aspectos que já haviam sido ensaiados nas obras anteriores. É comum ver

¹³⁶ Isto acontece mesmo nos planos em perspectiva com o ponto de fuga central.

¹³⁷ Foi Ismail Xavier quem chamou minha atenção, no exame de qualificação, para esta relação disjuntiva entre personagem e ambiente, marcando com isto uma distância entre Antonioni e o cinema clássico.

nos filmes do segundo período um prédio grande isolado, como um imenso paralelepípedo. Em *O eclipse*, por exemplo, o ponto de encontro do casal é uma construção que parece um jogo de linhas verticais e horizontais, pois a parte de baixo da edificação é deixada de fora do quadro, mostrando a estrutura como se estivesse suspensa no ar. Embora os enquadramentos quase dissolvam o aspecto figurativo dos objetos e das construções, eles trabalham a imagem na mesma relação entre cheios e vazios da perspectiva, porém destacam a tela plana como superfície abstrata. Embora estas imagens sejam “composições em superfície”, como dizem os comentadores, elas apenas acentuam o aspecto abstrato do quadro, que já vinha sendo desenvolvido nas primeiras fitas.

Nos filmes coloridos, freqüentemente, a cor é também um reforço do quadro abstrato. Em *Deserto Vermelho*, nos enquadramentos dos interiores da fábrica, as séries de tubos pretos ou cinzas das máquinas são atravessadas por um ou dois tubos coloridos (vermelho, azul, verde, amarelo ou laranja). São, por assim dizer, notas de cor, que se fixam na retina e dão um tom luminoso ao resto do enquadramento, como as telas de Mondrian. Em *Depois daquele beijo*, o estilo construtivista aparece principalmente nas cenas das seqüências internas, tanto nos cenários criados para fotografar as modelos como nos enquadramentos do espaço do próprio estúdio fotográfico. Por exemplo, a imagem que junta os pedaços da parede branca e da porta lilás é uma composição completamente abstrata, onde prevalecem relações estritamente pictóricas: são vínculos plásticos entre cor e linha. Estes enquadramentos recorrentes são, por assim dizer, a versão a cores mais geométrica e, portanto, mais abstrata, da síntese plástica entre linha e cor das imagens em perspectiva, embora à primeira vista não haja nenhum parentesco entre elas.

Apesar de o enquadramento abstrato se concretizar ainda mais nas fitas posteriores, a imagem que prevalece sobre a diegese também faz parte da estrutura dos primeiros filmes. No plano em perspectiva, como já se viu, a composição visual não se subordina ao texto. Desde o início, há uma disjunção não apenas entre as personagens e o ambiente, mas entre imagem e história, que se realiza, volto a repetir, por meio da proeminência das estruturas visuais sobre os aspectos literários. No caso de Antonioni, o fato de a plástica comandar o texto, impede que a imagem cinematográfica seja o produto de um olhar que capta fatos – lembremos que o formalismo acentuado evita que o quadro cinematográfico seja tomado como o registro de um campo visual. Se há algum olhar expresso em seu

cinema, trata-se de um olhar particular, que traduz tudo o que percebe em um discurso plástico e que se constitui, repito uma vez mais, a partir de uma disjunção com o discurso diegético. Dessa maneira, podemos dizer que a imagem cinematográfica para Antonioni é antes de mais nada um fato de natureza plástica, no sentido que Ismail Xavier define o plano de Eisenstein¹³⁸. Quer dizer, devemos avaliar no quadro as características de sua composição e sua função no contexto do discurso. Mas Antonioni não admite que essa função seja carregada de valor simbólico como o faz Eisenstein. A estrutura visual de Antonioni não permite que se lhe acrescente qualquer aspecto metafórico.

Pascal Bonitzer é um dos estudiosos de cinema que presta mais atenção na composição do plano do que no olhar narrativo que o instaura. A imagem cinematográfica para ele deixa de ser o limite vago de um campo visual, ou sua reprodução ideológica, para ser concebida como “um agenciamento de volumes, massas, formas e movimentos¹³⁹”. Desta maneira, “independentemente de sua função dramática, podemos considerar cada plano do ponto de vista estritamente plástico¹⁴⁰”. Quer dizer, a perspectiva deixa de ser, *a priori*, responsável pela carga ideológica da imagem cinematográfica¹⁴¹. Com isto, devolve-se a ela o direito de ser lida do ponto de vista plástico, sem subordiná-la aos esquemas literários.¹⁴²

Antonioni tem uma forma particular de conceber a relação crítica entre plástica e literatura, que passa, como disse Gilda de Mello e Souza, pelo teste dos recursos específicos da imagem. A crítica de Antonioni à tradição mimética do cinema, não se

¹³⁸ Ver Ismail Xavier. Op. Cit. pg. 376.

¹³⁹ Bonitzer, Pascal. *La peinture...* Op. Cit. pg. 21.

¹⁴⁰ Idem. pg. 23.

¹⁴¹ Bonitzer acaba recusando a idéia de que o cinema teria prolongado o espaço cenográfico perspectivo clássico desconstruído pela modernidade pictural. Contrapõe as teorias de Baudry as de Walter Benjamin, assumindo que a imagem fotográfica, enquanto reprodução técnica trouxe “uma mutação profunda no status da produção e da consumação das imagens”, pois a “indiferença, a insignificância, que se apoderam da imagem, desde então, precipitam a destruição do espaço plástico clássico”. Bonitzer evita cair na armadilha de uma condenação *a priori* e descontextualizada da imagem cinematográfica: a mudança no status da imagem sublinha uma “ruptura entre o museu e a rua, e esta ruptura não passa pelo fim da imagem ilusória, da imagem perspectiva, mas por uma mudança insidiosa - a imagem insignificante”. Idem. pg. 26.

A imagem insignificante não exclui o sensacional ou a perturbação. Assim como Walter Benjamin diz que as fotografias de Atget são auráticas – e isto porque o artista apreende a cidade em seus vazios, nas horas mortas etc. Idem. pg. 25-26.

¹⁴² A crítica hoje reflete esta mudança de enfoque. Por exemplo, Ismail Xavier diz que “a seu modo o documentário contemporâneo estabelece nova rodada de conflitos com o universo visual administrado pela indústria dos meios de comunicação. Faz um movimento contracorrente, nada ingênuo, de renovar a crença na imagem como espaço de indagação e pesquisa...”. Ou seja, não se condena *a priori* as imagens e volta-se

resolve na desconstrução de um espaço referencial, cuja função principal seria romper e questionar a coerência e a continuidade narrativa. É por meio da proeminência do plástico, construída à custa da diluição da diegese, que o cineasta arma seu aparato crítico.

De passagem, não custa mostrar de que forma o sofisticado formalismo de Antonioni entra em conflito com o universo visual administrado pela indústria dos meios de comunicação, que usa e abusa, como se sabe, da plástica a fim de seduzir o espectador. A publicidade, a televisão e o cinema comercial aí estão para provar a grande força de persuasão desenvolvida mediante os elementos visuais pela indústria do entretenimento.

É um fato que os meios de comunicação, ao elaborar sua mensagem visual, estabelecem conexões simplificadas entre as imagens, direcionando a leitura do espectador; é também fato que eles limitam a plástica ao mero usufruto estético, isto é, os elementos visuais servem apenas para seduzir o chamado público alvo. Já nos filmes de Antonioni, em contrapartida, as elipses e a ausência de *raccords* não permitem que a associação das imagens produza um significado unívoco. O formalismo sofisticado de seus enquadramentos tampouco elabora formas “artísticas” apenas para agradar. A plástica em seu cinema desempenha papel fundamental que precisamos conhecer para poder entender como o cineasta concebe a imagem cinematográfica, assim como sua relação com o texto. Vimos que a perspectiva, a luz e a cor desestruturam os diversos espaços e, conseqüentemente, desestabilizam a relação entre personagem e ambiente, ou seja, a plástica cria esse algo a mais que torna as imagens equívocas. Numa palavra, a composição visual participa ativamente na produção da multiplicidade de significados.

Jean-Luc Godard, em *Notre musique*, declarou que a grande força da imagem é o vazio. Segundo Maurice Blanchot, a imagem tem uma forma paradoxal de ser: ela pacifica e humaniza o “informe nada”, mas também traz em si, como marca indelével, “a semelhança do cadáver”, quer dizer, a representação visual, ao mesmo tempo, que engloba as coisas, libera-as “à soberania do vazio”¹⁴³. Não seria este o paradoxo que a indústria do entretenimento procura evitar ao decifrar os signos visuais para o público? E Antonioni, por sua vez, não procura justamente o vazio representativo como um recurso ou intervalo que

acreditar na capacidade de formular uma visão crítica por meio dos elementos visuais. Xavier, Ismail. In *O mundo tem as caras que pode ter*. Artigo ainda não publicado.

¹⁴³ Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. Idées/Gallimard, França, 1978. pg. 346 e 355.

embaralha a produção de sentidos em seus filmes? O que é sua imagem geométrica senão uma abstração potencializada pelo sofisticado formalismo da composição?

Entretanto, assumir que a ruptura da imagem cinematográfica de Antonioni com a indústria cultural passa pelo quadro vazio não nos obrigaria a voltar à idéia de que há uma distância qualitativa entre os primeiros filmes e os últimos? Afinal, a partir de *O eclipse*, o espaço não se despersonaliza ainda mais, transformando as imagens em pura superfície? Creio que não, porque seu projeto crítico não transforma a emergência do vazio em uma desconstrução narrativa. Caso assumíssemos este enfoque, Antonioni não passaria de um precursor, visto que, mesmo nos últimos filmes, como já foi dito, ele não é tão ousado como se poderia esperar de um cineasta moderno. A meu ver, o enquadramento vazio tem o objetivo de estruturar a narrativa, de maneira que se estabeleça uma nova relação entre a imagem e o texto.

Vale repetir, o quadro em perspectiva não impede que o projeto crítico do começo da carreira de Antonioni tenha um alcance tão grande quanto o de sua fase madura. Tanto o período inicial como o posterior são duas ousadas maneiras de questionar formas convencionais de fazer cinema: são duas fases que tentam elaborar uma imagem cinematográfica que não seja mero substrato visual do texto, mas algo capaz de ultrapassar o sentido ficcional da diegese. Ou, como diz Bonitzer, capaz de produzir uma tensão que perdue plano a plano e que a narrativa não liquide¹⁴⁴. Além disso, esta imagem que excede o texto não cria apenas uma “obra aberta”, mas outra narrativa, que sem ser independente supera o relato ficcional. As mudanças estilísticas do segundo período – maior abstração e mais minimização do enredo –, acabam tornando as “narrativas plásticas” dessa época distintas daquelas das primeiras obras, sem que isto implique uma diferença qualitativa.

No segundo período, como muitas vezes a câmera já não segue as personagens, as questões que se levantam já não estão diretamente ligadas à relação entre figura e fundo, como na primeira fase. O enredo ainda mais minimizado, a independência da câmera e a tela como superfície colocam a própria imagem no centro dessa narrativa visual. Em *Depois daquele beijo*, as imagens produzidas pelo fotógrafo, as documentais e as da moda, são avaliadas de uma maneira no plano da intriga e de outra no domínio visual. O fotógrafo valoriza as primeiras e despreza as outras, como se opusesse realização artística pessoal e

¹⁴⁴ Ver nota 43.

banalização do ganha pão. Entretanto, aquilo que interessa à câmera de Antonioni, o tempo todo, são as numerosas imagens *pop* e construtivistas, condensadas nas roupas do mundo *fashion*, como diríamos hoje. Desta forma, o discurso que a diegese estabelece sobre as imagens é contestado pelo discurso visual dos enquadramentos: o formalismo da moda, embora depreciado pelo protagonista, é revalorizado pela sua presença constante na tela. Nesta fita, assim como em *Crimes d'alma*, Antonioni usa novamente o figurino como um elemento plástico que compõe a visualidade do quadro.

Esta maneira de opor imagem e diegese é chamada por Gilda de Mello e Souza de *coexpressividade* ou “possibilidade de fundir duas informações, a fornecida pela imagem e a fornecida pelo diálogo, para sublinhar uma intenção ou, ao contrário, introduzir no discurso uma dissonância perturbadora¹⁴⁵”. Talvez fosse preciso acrescentar que, neste caso, as relações entre imagem e texto se pautam antes pela dissonância que pela ênfase. Por exemplo, ainda em *Depois daquele beijo*, esta espécie de desafinação entre a imagem e o texto também aparece na relação entre o olhar do fotógrafo e o olho mecânico da câmera. O desejo de compreender racionalmente a imagem captada pela máquina leva o fotógrafo a ampliar os clichês e a ordená-los em certa seqüência. Mas, visto que instituir uma narrativa depende mais da vontade do fotógrafo que do aparelho, o protagonista deixa escapar o momento crucial para a constituição do discurso diegético – as fotografias e o morto desaparecem. O único clichê que resta da seqüência não pode desencadear nenhuma história porque está descontextualizado: mais do que uma imagem que sugere uma história, ele lembra o pontilhismo abstrato dos quadros do pintor, que é amigo do fotógrafo. Outro exemplo marcante da oposição entre imagem e diegese: no final do filme, quando o discurso se torna mímica, pura imagem ou gesto, o som da bola rebatida pela raquete imaginária reintroduz o que fora subtraído pela imagem, a bola do jogo, mas agora como duplicação da ausência ou “vazio” de representação – afinal de contas, o protagonista aceita jogar nestes termos.

Para continuar explorando a idéia de *coexpressividade*, vale a pena analisar duas seqüências de *Zabriskie Point*: a dos casais fazendo amor na areia e a das explosões da casa do deserto. Na primeira, os planos que nos interessam são aqueles em que vemos os casais fazendo amor. Sabemos que essas imagens, para Lorenzo Cucco, revelam uma

pluridimensionalidade do olhar cinematográfico: embora não sejam produtos de um olhar subjetivo ou da objetividade da câmera, elas tampouco são independentes destas instâncias. Mas, como meu objetivo é relacionar os olhares que supostamente dão origem à imagem e a composição plástica dos planos, não levarei adiante os possíveis desdobramentos destas afirmações do comentador. Já que os casais estão deitados na areia e já que, em geral, a câmera os mostra *en plongée* (não é propriamente uma tomada aérea, mas uma forma de achatar os planos, efeito também produzido pelo uso da cor¹⁴⁶), parece que as personagens estão presas no fundo da tela: são quase um baixo relevo. Além disso, a montagem junta a elas, outras imagens que são pura superfície: o azul intenso do céu e o ocre da terra do deserto atravessam diagonalmente a tela: trata-se das já conhecidas composições abstratas do cinema de Antonioni. Ele, assim, estabelece uma relação de mão dupla entre a composição das imagens e o fato de elas poderem ter como origem o olhar das personagens. O mesmo acontece com os enquadramentos das explosões da casa do deserto. Do ponto de vista da composição dos planos e da montagem estas imagens se aproximam das telas do expressionismo abstrato americano. Quando os objetos de consumo mais apreciados pelo público americano – o frango, o televisor, a geladeira etc. – explodem, formam traços descontínuos que preenchem o quadro, de tal modo que estes planos evocam certas pinturas de Jackson Pollock. São telas literalmente abstratas, compostas por linhas e manchas de cor. A repetição acelerada do início das explosões parece reproduzir o gesto brusco da pincelada do artista. Mais uma vez a montagem reitera o que a imagem havia proposto do ponto de vista da composição visual. Tal seqüência e as cenas dos casais fazendo amor, podem ser consideradas produtos do olhar de uma das personagens: presumimos que as imagens podem ser atribuídas ao efeito alucinógeno da droga consumida pelos protagonistas, embora isso não fique claro; assim como também presumimos que Daria imagina as explosões¹⁴⁷. No ápice da transformação da imagem cinematográfica em superfície pictórica, Antonioni reintroduz, ainda que de forma

¹⁴⁵ De Mello e Souza, Gilda, “Variações sobre Michelangelo Antonioni”, in *A idéia e o figurado*. Op. Cit. nota 3, pg. 148.

¹⁴⁶ Já vimos este tipo de enquadramento quando analisamos uma passagem de *Tentativa de suicídio*.

¹⁴⁷ Os corpos, a natureza e os jogos amorosos são estéticos – confirmando a autonomia da imagem enquanto estética e não como imagem indiciária que indicaria algo além dela. A seqüência do casal fazendo amor em *Identificação de uma mulher*, também propõe esta visão estética – os corpos se tornam fragmentos de cor que compõem o quadro com os pedaços de lençóis; assim como os movimentos rítmicos não são apenas o ato

ambígua, a diegese. O desmanche da figuração visual pressupõe uma retomada do esquema mais convencional da ficção cinematográfica: a imagem está subordinada ao olhar da personagem. É uma forma paradoxal de combinação entre imagem e texto: ao mesmo tempo, as imagens são diluição dos elementos figurativos e reafirmação do olhar diegético, assinalando tanto a passagem do quadro plástico para o elemento literário, quanto da cena figurativa para a tela abstrata. Já não há uma dissonância explícita entre imagem e texto, mas uma espécie de absorção de um pelo outro. Mas não se trata de assimilação ou de síntese e sim de uma forma paradoxal de composição, em que cada um dos dois elementos se afirma ao negar o outro.

Estas formas de relacionar imagem e texto já apareciam nos primeiros filmes. Desde *Crimes d'alma*, as personagens constantemente se apóiam em alguma superfície. Esta composição, que sugere o baixo e o alto relevo, anula a hierarquia da relação entre imagem e diegese: ao mesmo tempo, que se pode atribuir à massa plástica um conteúdo narrativo, dissolve-se o elemento literário no fundo pictórico – como Argan sustenta a propósito do alto e baixo relevo. Entretanto, em *Zabriskie Point*, como já se viu, a relação é muito mais complexa.

Outro elemento novo neste segundo período é o uso mais assíduo de *close-up* – principalmente a partir de *A aventura*. Os planos dos rostos das personagens, de certa forma, podem ser considerados imagem de superfície. Sabemos que este tipo de enquadramento, ao destacar a fisionomia, privilegia a leitura dos sentimentos e das intenções ocultas das personagens. Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche afirmam que no “estudo da expressão há uma passagem furtiva da percepção do próprio corpo: de uma topografia para uma cinética (...), a fisionomia da expressão subjetiva concebe o corpo sob o modelo da linguagem¹⁴⁸”. Entretanto, sabemos igualmente que no caso de Antonioni não há uma expressão da interioridade: os rostos e os corpos de suas personagens não reproduzem nenhuma expressão dramática ou legível. Os semblantes de Monica Vitti e Jeanne Moreau, por exemplo, são inexpressivos, seus olhares são fixos, perdidos no horizonte. Da mesma maneira, os gestos, principalmente os movimentos das mãos, estão longe de pertencer a uma mímica de código forte, são gestos suspensos, incongruentes e

amoroso, mas a reprodução de uma série de enquadramentos que remetem às infinitas possibilidades combinatórias de linhas e cores.

¹⁴⁸ Courtine, Jean-Jacques e Haroche, Claudine. In *Histoire du visage*. Editora Payot, Paris, 1988. Pg. 96.

vazios¹⁴⁹. No *close-up*, o movimento cessa, a câmera mostra os rostos como se estivessem suspensos no quadro.

E aqui novamente pode se recorrer à referência de Piero della Francesca, mesmo porque Antonioni referiu-se certa vez à maneira admirável que tem este pintor de compor a figura no quadro. Roberto Longhi diz que Piero della Francesca deixou figuras em pose de estátuas, em gestos suspensos, que não são impassibilidade hierática¹⁵⁰.

Antonioni capta as personagens no momento do gesto interrompido, do olhar que se perde no horizonte, como acontece com as figuras em suspensão do pintor renascentista. Estes rostos imóveis, ao mesmo tempo, que não se abrem para uma leitura psicológica, não têm a rigidez do tipo icônico bizantino que denota completa ausência de sentimentos e pensamentos, nem reproduzem uma total falta de representação: como no caso de alguns filmes de Bresson, em que os atores pouco representam, dizendo suas falas sem entonação, como se lessem um texto.

A opacidade facial que Antonioni coloca no *close-up*, segundo Ismail Xavier, impede que os trejeitos dos rostos valham “como expressão orgânica (fisiológica) de uma interioridade em seu sentido isolado, mas como imagem que põe a subjetividade em relação com o seu contexto de modo a compor a fisionomia de um tipo social¹⁵¹”. Antonioni, juntamente com Fellini seria um dos primeiros a colocar na tela “a fisionomia do intelectual, do homem cômico e cioso de suas contradições (...); o rosto é desgastado, mas não pelo esforço físico, de modo que guarda traços juvenis, que não são felizes; é livre e expressivo por instantes, embora em geral pareça preso, não pela estupidez, mas pela consciência algo maníaca de suas próprias contradições; há fraqueza, mas não apodrecimento, pois o esforço de buscar a verdade, de viver a vida mais ou menos certa, é constante¹⁵²”.

Entretanto, os filmes de Antonioni são muito mais que a crônica visual da burguesia. A plástica dos corpos não deve ser lida tendo em vista apenas a caracterização social das personagens, isto é, o plano da ficção. Ela deve ser lida em relação com o espaço que o absorve.

¹⁴⁹ São gestos principalmente das personagens femininas. *Michelangelo Antonioni architettura della visione*. Tomo II. Co-editor Consorzio Coop. Roma, 1986, pg. 243.

¹⁵⁰ Longhi, R. Op. Cit.

¹⁵¹ Ver Xavier, Ismail, artigo não publicado e já citado.

¹⁵² Idem.

Devemos considerar, então, que a opacidade facial e gestual subtrai a expressividade individual às personagens: já não se trata apenas de um indivíduo, cuja história está sendo narrada, mas da exposição de um rosto, no sentido corpóreo do termo. É algo reconhecido que Antonioni enfatiza a corporalidade ou materialidade de suas figuras. Por esta razão, já não estamos no nível de uma diegese no sentido tradicional da palavra: o rosto opaco trava o desenvolvimento da história, porque não traduz as expressões de um determinado indivíduo. Trata-se de uma narrativa mais funda que exige, como disse Roberto Schwarz, “um tipo de atenção sensorial, disponível, habitualmente reservado à música¹⁵³”, que não passa pelo entendimento de conexões lógicas entre ações e características psicológicas das personagens, mas por suas relações corporais ou plásticas.

Pode-se dizer, assim, a guisa de conclusão provisória que, na última fase de seu cinema, ao excluir a personagem, minimizando ainda mais o enredo e optando por uma tela mais abstrata, Antonioni chega a uma disjunção ainda mais profunda entre representação da cena e a composição da imagem.

Mas, se nestas obras há um ganho do ponto de vista da abstração e da bidimensionalidade pictórica, realizando-se uma maior disjunção entre imagem e diegese, perde-se a densidade do embate entre personagem e ambiente, próprio dos primeiros filmes, pois o *close-up* retira o contexto da leitura corporal e a autonomia da câmera deixa de lado a relação entre espaço e personagem. O requinte formal da imagem mais abstrata das últimas fitas acaba deixando em segundo plano o aspecto físico e material que, a princípio, a plástica destacava nos cenários e nas personagens e que dependia diretamente da construção perspectiva de seus enquadramentos¹⁵⁴.

Acredito que nos filmes do último período, Antonioni fala de maneira mais sofisticada sobre o próprio cinema do que nas obras do início: o caráter mais abstrato de seu quadro realça a questão plástica tornando a disjunção com o texto literário muito mais funda. Pode-se dizer, assim, que os últimos filmes são uma abertura para as diversas possibilidades do cinema. Mas, nesta nova empreitada, a relação entre personagem e ambiente quase desaparece. E talvez não seja gratuito que neste último período, a retórica

¹⁵³ Op. Cit. Nota 181.

¹⁵⁴ O próprio Antonioni disse (citado por Tinazzi): “o que me interessa agora é colocar os personagens em contato com as coisas, porque são as coisas, os objetos, a matéria, que têm peso hoje!”. Antonioni, Michelangelo. Fare un film ... Op. Cit. pg. XXIII.

de Antonioni muda. Desaparecem as elucubrações enigmáticas sobre o poder de criar uma imagem cinematográfica justa, capaz de mostrar, de um lado, os limites do discurso cinematográfico esclarecedor e, de outro, expor as contradições do mundo moderno pelos elementos visuais. Neste momento de sua carreira, Antonioni sustenta uma retórica otimista sobre o poder da técnica (dentro da qual a imagem cinematográfica se inclui). O problema já não é entre corpo e espaço. Como disse Antonioni a Godard, mesmo as paisagens industrializadas de *Deserto Vermelho* têm sua beleza, a dificuldade está nos corpos, nos sentimentos e moralidade do homem, que não se adapta a este mundo moderno¹⁵⁵. Será que Deleuze teria razão ao dizer que Antonioni não critica o mundo moderno, em cujas possibilidades acredita profundamente¹⁵⁶? Criticaria ele, como ainda sugere Deleuze, a coexistência de um cérebro moderno e de um corpo cansado, estragado, neurótico¹⁵⁷? Não podemos deixar de encontrar algum eco destas declarações nos filmes do último período de Antonioni: afinal, a partir de *O eclipse*, aparecem espaços autônomos, cuja beleza se contrapõe ao “descompasso” que os personagens sentem com relação a eles. Evidentemente, os filmes são mais complexos do que estas declarações fazem supor.

Em contrapartida, vejo nos primeiros filmes uma forma de Antonioni não fazer tabula rasa com a tradição imagética, recuperando-a em outros termos. Neste período, ele parece não acreditar numa *Überwindung* metafísica, no sentido que Bento Prado Junior fala com relação ao projeto ético de Wittgenstein¹⁵⁸: são uma maneira de ruminar novas formas para colocar velhas questões.

Nos primeiros filmes, a narrativa visual que se depreende do quadro em perspectiva conta uma história de espaços neutros, que pela abstração de sua composição desligaram-se da idéia de ambiente ou de lugar. A neutralidade dos espaços são formas constituídas historicamente nas reformas das cidades modernas. Segundo Richard Sennet, “o capitalismo ressurgente do século XVII tratou terrenos, quarteirões, ruas e avenidas como unidades abstratas destinadas à compra e venda, desconsiderando os usos históricos, as

¹⁵⁵ Ver *Fare un Film è per me vivere*. Op. Cit. pgs. 255 a 263.

¹⁵⁶ Op. Cit. pg. 245.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Bento Prado está falando da postura de Wittgenstein com relação à tradição filosófica, mostrando que o projeto deste filósofo não é de pura e simples demolição. Wittgenstein, segundo Bento Prado, trata de recuperar o que há de essencial no espírito da filosofia antiga, recoberto esquecido pelo destino do pensamento nos tempos modernos. Prado Junior, Bento. “Algumas Observações sobre as Vermischte Bemerkungen”. In *Subjetividade e linguagem*. Revista dois pontos, No 1, São Carlos, abril de 2006, pg. 25

condições topográficas ou as necessidades sociais¹⁵⁹”. Quer dizer, a cidade moderna não constrói o espaço público como um ambiente ou lugar em que se desenvolverá um acontecimento, mas como extensão neutra ou área de circulação das mercadorias, do intercâmbio neutro entre coisas.

Quando Antonioni torna neutro o espaço, não apenas acaba evitando a cena, mas reatualizando uma visão urbana inerente às relações espaciais da contemporaneidade que, segundo Sennet, foram construídas historicamente com um objetivo econômico. A força de seu cinema deriva do fato que Antonioni consegue produzir pela imagem e não pelo texto ficcional, um espaço no qual tudo aquilo que circula se equivale. As seqüências de interiores, em geral, são também espaços neutros – dos quartos de hotéis, por exemplo.

Nestes espaços abstratos, o constante movimento das personagens, nos planos-sequência, adquire um novo sentido. A continuidade temporal e espacial estrita do plano-sequência parece conotar o movimento da personagem como circulação – o corte poderia servir como obstáculo à constante mobilidade. É um corpo móvel, cuja principal característica é ter perdido suas conexões com as outras pessoas e com os lugares, ou seja, trata-se de um corpo em circulação. Neste contexto, a temática amorosa também adquire um outro sentido: as histórias de amor são tentativas fracassadas de transformar a circulação das personagens em errância, no sentido que Sennet dá ao corpo cristão: este, “exilado do paraíso tinha pelo menos a promessa, feita por Deus, de que se tornaria mais entrosado com o ambiente e com outros seres humanos sem lugar¹⁶⁰”.

Quando analisaram o hermetismo facial na história do ocidente, Jean-jacques Courtine e Claudine Haroche chegaram à conclusão de que os rostos e gestos inexpressivos do homem contemporâneo transcrevem a história da formação do indivíduo moderno, do homem sem paixão¹⁶¹. Do mesmo modo, o corpo exibido por Antonioni é a imagem do

¹⁵⁹ Sennet, Richard. *Carne e Pedra*. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997. pg. 214 e 291.

¹⁶⁰ Sennet, Richard. Op. Cit. pg. 215.

¹⁶¹ Segundo estes autores, na época do Absolutismo, o hermetismo facial e a boca fechada eram sinais de poder: “O silêncio do Rei, que apresentava a todo instante uma máscara impenetrável. A fixidez, a opacidade do rosto real é a incessante lembrança de seu poder”. No século XVII e XVIII, aparentemente a opacidade é tachada como hipocrisia, valorizando-se “a expressão da interioridade ou manifestação do sentimento”. Entretanto, sub-repticiamente, o hermetismo reaparece como modo de contenção social ou civilidade: não se deve perturbar o outro com a nossa carga de expressividade. Consagra-se novamente “o rosto ao silêncio da inexpressividade”. “No século XIX, aparece o caráter paradoxal do processo da individualização pela expressão”: não se pode ser ao mesmo tempo um corpo legível e hermético. É este tipo de esquizofrenia que “engendra as massas e o indivíduo solitário”. A opacidade não é mais poder, mas expressão de impotência. Op. Cit. pg. 231 e 282.

indivíduo impotente, mas não apenas porque exibe o cansaço em sua fisionomia, mas porque é um corpo posto no vazio, condenado a uma mobilidade abstrata e desumana. Um corpo, por assim dizer, insensível, suspenso numa relação passiva com o ambiente e cada vez mais solitário¹⁶².

Antonioni conta histórias de uma personagem e sua relação com o outro e com o mundo. Este tipo de ficção constrói, por meio das ações e da psicologia, a história de um indivíduo. Quando Antonioni retira a ação e a psicologia de seus enredos, ele não está negando justamente a possibilidade de construir este tipo de narrativa? Se, por um lado, a ficção é para Antonioni, de maneira geral, a fórmula da individuação – sabemos que a narrativa pode ter seu suporte no indivíduo, em sua psicologia e história –, por outro lado, ela é impossível, uma vez que, no âmbito do capitalismo tardio, não se produzem individualidades nem individuações, isto é, socialização, mas mercadorias; o fetichismo aqui não é apenas perda de subjetividade, autonomização do objeto com respeito ao produtor, mas perda de sentido de si e do mundo¹⁶³. Por esta razão, diferente de Godard que narra desconstruindo a narrativa, o procedimento antonioniano é liberar a imagem da coerção de estar a serviço de uma demonstração teórica ou ideológica. A natureza da imagem em Antonioni é política, não é “politizada”, diferenciando-se tanto da “arte engajada” (Sartre) quanto de Walter Benjamin (arte como “expressão”), de modo que para Antonioni a auto-determinação e autonomia da imagem é o que lhe permitem o acesso à realidade ficcionada.

¹⁶² Sennet, Richard. Op. Cit. pg 305.

¹⁶³ Ver *L'individu hypermoderne*. Org. Nicole Aubert. Editora Érès, col. Sociologie Clinique, Ramonville Saint-Agnes, 2004.

Ver *Viaggio nella modernità*. Org. Ubaldo Fadini, Paolo Ferri, Tiziana Villani. Ed. Mimesis, Milano, 2004.

Ver Stiegler Bernard & *Ars Industrialis – Réenchanter le Monde*. Ed. Flammarion, Paris, 2006.

Ver Gabel Joseph. *Le Fausse Conscience*. Ed. Minuit, Paris, 1962.



Crimes d'alma

1



2



3



1 e 2 *N.U.*
3 *Tentativa de Suicídio*



Crimes d'Alma

1



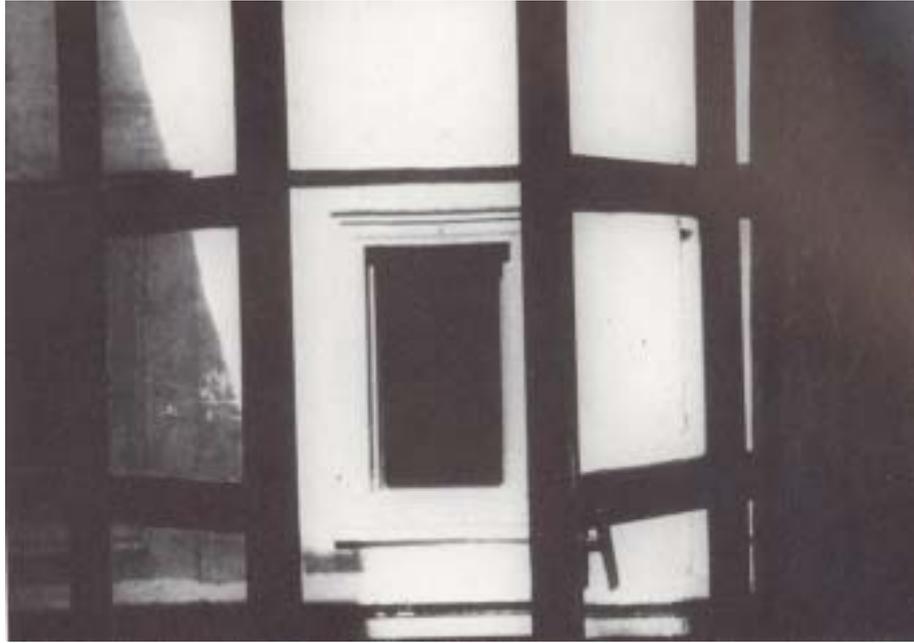
2



3



- 1 *A dama sem Camélia*
- 2 *As amigas*
- 3 *N.U.*



O eclipse



O eclipse



O deserto Vermelho



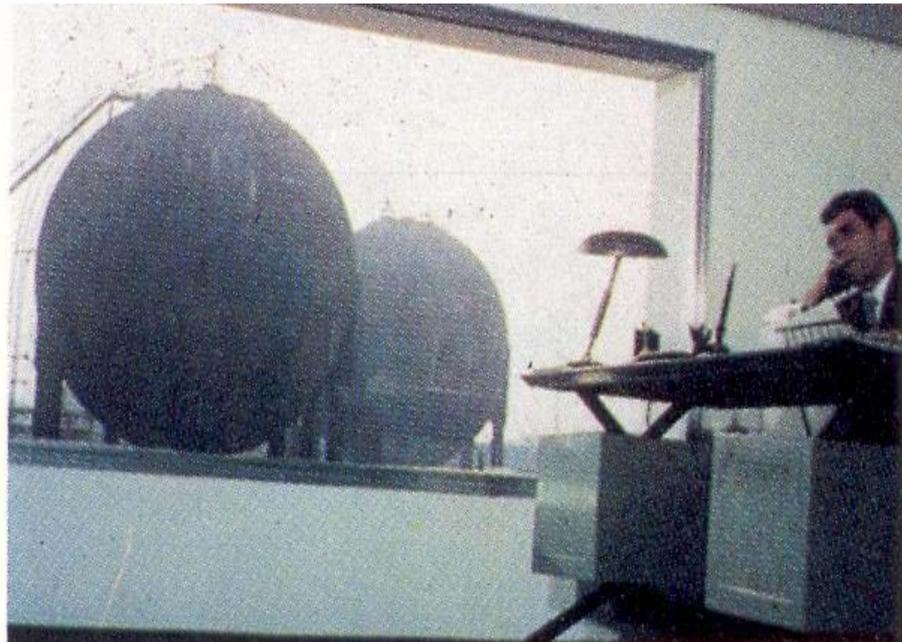
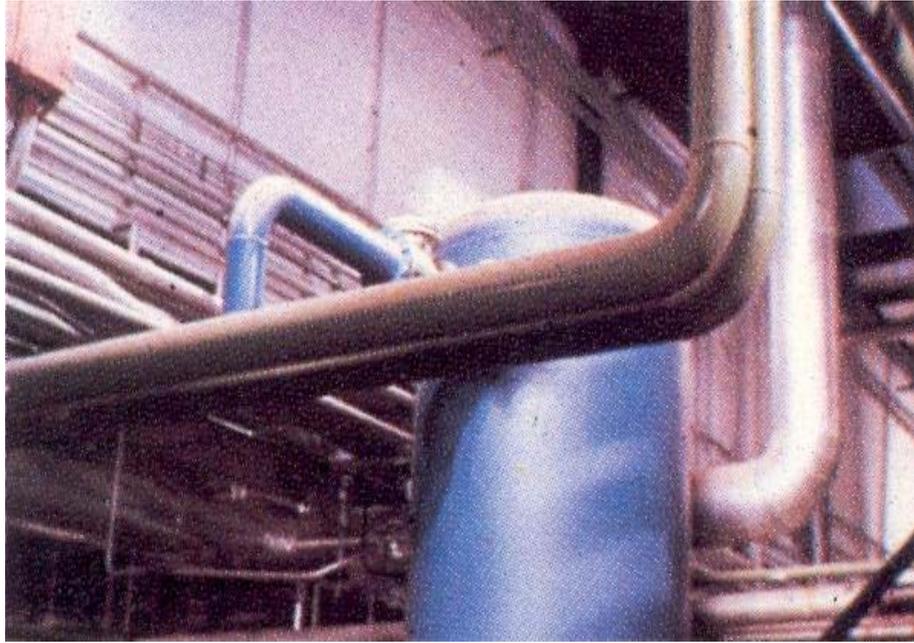
*Identificação
de uma Mulher*



Crimes d'alma
O eclipse



Blow-up
O deserto Vermelho



O deserto Vermelho

CRIMES D'ALMA

Non è la solita storia...¹⁶⁴

O primeiro longa-metragem de Michelangelo Antonioni, *Crimes d'alma*, foi bem recebido por grande parte da crítica cinematográfica. André Bazin disse que era *Les dames du Bois de Bologne* do neo-realismo italiano¹⁶⁵. Alain Resnais afirmou: “a visão de *Crimes d'alma* foi um choque para mim”¹⁶⁶. Segundo Lorenzo Cucco e Carlo di Carlo, o filme “abre-se ao novo, assinala uma verdadeira virada na história do cinema italiano do pós-guerra”¹⁶⁷. Para Noël Burch, a quebra do espaço referencial diegético de alguns planos e a subjetiva indireta livre de certas passagens rompem com o cinema clássico¹⁶⁸. René Predal observou que, nesta obra, “Antonioni compõe – a partir de uma técnica inovadora – uma estética pessoal¹⁶⁹”.

Porém, já na década de 70, uma parte da crítica reavaliou *Crimes d'alma*, julgando-a bem inferior às outras obras de Antonioni. O próprio Lorenzo Cucco fez restrições às imagens em perspectiva, aos planos-sequências e ao enredo policial, que ligariam o filme à estrutura cinematográfica clássica¹⁷⁰. Seymour Chatmann acredita que as incoerências com relação ao gênero *noir* não subvertem de fato o modelo, apenas tornam a intriga fraca e defeituosa – por exemplo, não haveria motivo, segundo ele, para que os amantes não ficassem juntos, visto que não cometeram crime algum¹⁷¹. O filme seria o primeiro ensaio de um diretor, ainda inseguro, que só depois encontraria seu verdadeiro caminho.

¹⁶⁴ Fala que abre o filme.

¹⁶⁵ André Bazin é citado por Aldo Tassone. In *I film di Michelangelo Antonioni – un poeta della visione*, Gremese Editore, Roma, 2002, pg. 69.

¹⁶⁶ Alain Resnais é citado por Aldo Tassone. In *I film di Michelangelo Antonioni – un poeta della visione*. Op. Cit., pgs. 68-69. “Alain Resnais lhe dedicará uma solene homenagem em um de seus curtas metragens mais celebres: ‘Toute le Memoire du Monde’. Na capa do livro, vemos a figura de Paola Fontana. Idem. pg. 68.

¹⁶⁷ “Il cinema di Antonioni”. In *I cinema di Michelangelo Antonioni*. Org. Carlo di Carlo. Editrice Il Castoro, Venezia, 2002, pg. 17.

¹⁶⁸ Burch, Noël, *Práxis do cinema*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1990.

¹⁶⁹ Predal René. In *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1991, pg. 165.

¹⁷⁰ Cucco, Lorenzo. *La visione come problema*. Bulzoni Editore, Roma, 1973, pgs. de 25 a 45.

¹⁷¹ Chatmann, Seymour, *Antonioni or, the surface of the world*. University of California Press, Berkeley, 1998, pg. 12.

Embora *Crimes d'alma* desenvolva grande parte da visualidade dos filmes de Antonioni, pelos menos daqueles em preto e branco em que a perspectiva é dominante, nenhum dos críticos se detém, de fato, em sua composição plástica. A meu ver, do ponto de vista dos elementos visuais, a fita não é o trabalho imaturo de um diretor estreado, mas uma obra complexa que nos permitirá avaliar algumas das relações mais importantes entre imagem e texto em seu cinema¹⁷².

Crimes d'alma, já no início¹⁷³, parece seguir os esquemas da narrativa de suspense. Na primeira imagem, um homem misterioso de chapéu e gabardine atravessa a tela¹⁷⁴ e, em seguida, vemos um automóvel sendo seguido por outro. Entretanto, alguma coisa nas imagens parece estar na contramão de sua função ilustrativa. O homem sai da penumbra do primeiro plano para desaparecer na luz estourada do fundo, os carros também acabam se perdendo na profundidade do enquadramento – a perspectiva parece absorver os automóveis, a personagem e mesmo a luz. Em geral, no cinema, os planos em que os elementos cênicos desaparecem no fundo, distanciando-se da câmera e do espectador, costumam fechar a narrativa. Como Antonioni faz exatamente o contrário, podemos considerar que a iluminação e o deslocamento da personagem e dos automóveis, em certo sentido, subvertem a hierarquia entre figura e fundo que a convenção consagrou na ficção cinematográfica¹⁷⁵.

Porém, como na seqüência seguinte¹⁷⁶ confirma-se que a personagem é o detetive Carloni e que a intriga gira em torno da investigação sobre o passado nebuloso de uma mulher, os dados visuais, que tornavam imprecisa a ilustração cênica, parecem gratuitos dentro do arcabouço da ficção. De fato, os enquadramentos, não apenas fornecem as informações básicas da trama, como estabelecem um *raccord* com o próximo segmento – a

¹⁷² A base da análise é a decupagem que aparece, no final, como um apêndice da tese.

¹⁷³ 1ª e 2ª seqüências, que são aquelas em que passam os créditos.

¹⁷⁴ Fomos habituados pelo cinema a identificar a personagem do detetive por meio desta indumentária.

¹⁷⁵ Alain Robbe-Grillet disse que “em um filme de Hitchcock o significado daquilo que vemos sobre a tela é continuamente adiado, mas no fim do filme compreendemos tudo. Em Antonioni sucede completamente o contrário. Vale dizer que a imagem não nos esconde nunca nada. Aquilo que vemos é evidente, mas o ‘sentido’ dessa evidência é constantemente problemático e se torna sempre mais problemático na medida em que o filme vai adiante”. Alain Robbe-Grillet – “Antonioni o il cinema del reale”. In *Il Cinema di Michelangelo Antonioni*. (org.) Carlo di Carlo. Editrice Il Castoro, Venecia, 2002, pg. 91.

¹⁷⁶ 3ª seqüência.

investigação começará pelo Liceu de Ferrara, onde estudou a protagonista, Paola Fontana. Entretanto, novamente algo não se subordina à intriga. Além das sombras nas janelas do recinto serem detalhes que atraem a atenção do espectador, a intensa movimentação da câmera e das personagens torna a narrativa arrastada, pois o tempo empregado nesses deslocamentos pouco acrescenta, em termos de informação ou dramaticidade, àquilo que foi desenvolvido pelos diálogos. Antonioni chega a interromper a conversa entre os detetives e nos obriga a acompanhar o garçom levando o café à mesa. A entrada do figurante parece um pretexto para que câmera e personagens percorram os espaços do plano.

O muro do Liceu de Ferrara¹⁷⁷ seria apenas uma referência espacial da cena, se o detetive não estivesse ausente e a duração relativamente longa da tomada não destacasse a forte estrutura visual do enquadramento¹⁷⁸ (aliás, só descobrimos a pequena placa com o nome da escola, quando a câmera se desloca para mostrar a entrada do edifício, no final do segmento). É verdade que, embora não vejamos a personagem, imaginamos que ela esteja no local. Entretanto, a elipse não torna a narrativa mais econômica ou dinâmica, como era de se esperar¹⁷⁹, visto que a câmera se demora o suficiente para que espectador perceba a longa perspectiva transversal do muro da escola e a intensa luz matinal que incide sobre a brancura de sua superfície. A profundidade, a cor e a luz criam, no plano, um espaço geométrico sem hierarquias entre figura e fundo. Os desconhecidos, que vemos na tela, não conseguem transformar o espaço em cenário de seus deslocamentos, mesmo porque estão de costas para o espectador e preste a sair do quadro. Assim, a conexão entre personagens e espaço parece ultrapassar os propósitos narrativos do texto ficcional – mais do que pessoas anônimas que caracterizam melhor o ambiente, são transeuntes que circulam numa extensão urbana que, por sua vez, subordina-os à plástica da imagem.

Nos próximos enquadramentos¹⁸⁰, reencontramos o detetive dialogando com o secretário e um professor do Liceu. Embora a tomada seja relativamente longa, o investigador descobre muito pouco e precisará procurar outra pessoa, o zelador do clube de

¹⁷⁷ 4ª seqüência.

¹⁷⁸ “Olhar mais tempo do que o requerido (insisto sobre este suplemento de intensidade) perturba a ordem estabelecida, qualquer que seja, na medida em que, habitualmente, o próprio tempo do olhar é controlado pela sociedade...” Barthes, Roland. “Caro Antonioni”. In *Il cinema di Michelangelo Antonioni*. Org. Carlo di Carlo. op. cit., pg. 89.

¹⁷⁹ Em geral, a elipse narrativa tem estas funções na ficção cinematográfica.

tênis Marfisa, para obter mais informações. Por outro lado, o movimento das personagens é intenso, entram e saem do quadro, vão e voltam do fundo. Como é um plano-sequência, o aparelho também se desloca bastante e, às vezes, destaca a janela vertical de vidro que insere o espaço que, por sua vez, está além da cena. Começamos a perceber que o ritmo lento imprimido ao filme resulta do intenso deslocamento. Eis uma das razões pelas quais a intriga não flui, não adquirindo o dinamismo esperado nos filmes de suspense.

Nas imagens seguintes¹⁸¹, embora o zelador lhe conte que Paola desaparecera de Ferrara após o acidente mortal de sua amiga Giovanna, o detetive ainda precisará procurar outra personagem – Matilda, colega de escola da protagonista. Adia-se novamente a montagem da trama e, além disso, a composição plástica sobrepõe-se ao enredo. Dos três enquadramentos da sequência, apenas no último ouviremos as parcas informações do zelador. E, mesmo nesta imagem, a longa perspectiva leva o olho para além da cena, principalmente porque, depois que tudo foi dito e que o detetive saiu do quadro, a câmera espera o zelador desaparecer na profundidade do plano. O primeiro enquadramento, por sua vez, é uma perspectiva transversal de uma rua, quase sem profundidade – há pouco espaço entre a câmera e o muro. Esta maneira de enquadrar deixa o lugar da cena muito exíguo, de modo que o triângulo e o retângulo, formados pelos tons e as linhas do chão e da parede, parecem encerrar as personagens¹⁸². Como elas ficam comprimidas dentro da estrutura geométrica, o cenário deixa de ser palco e passa a qualificar ativamente a leitura da imagem. No enquadramento seguinte, a maior parte do plano está vazia, pois o detetive e o zelador ocupam apenas um terço da imagem. Não que este tipo de composição seja incomum no cinema, mas quando se deixa um espaço tão grande sem personagem, geralmente alguém ou alguma coisa vem logo ocupá-lo. Antonioni, além de não preenchê-lo, faz com que o zelador e o detetive saiam do quadro, deixando-o vazio por alguns instantes. O fundo se sobrepõe às figuras. Do ponto de vista da trama, os enquadramentos predominantemente plásticos são pequenos hiatos no interior do enredo.

A 7ª sequência torna os intervalos visuais ainda maiores. Embora o espectador suponha que o investigador esteja se dirigindo à casa de Matilda, Antonioni detém-se além do necessário para que as duas longas perspectivas da tomada sejam apenas meras

¹⁸⁰ A 5ª sequência.

¹⁸¹ 6ª sequência.

referências espaciais da atividade da personagem. Acrescente-se à demora, o fato de as ruas estarem praticamente vazias – vemos apenas Carloni – e de não escutarmos qualquer som – acompanhamento musical, ruídos da própria cidade ou, mesmo, os passos do detetive. Na longa perspectiva do primeiro enquadramento, ele atravessa a rua, de costas para o espectador, dirigindo-se para o fundo do quadro. Ou seja, Antonioni capta apenas os deslocamentos da figura sem configurar propriamente uma ação ou fornecer informações por meio de sua fisionomia ou gestos. Em seguida, o movimento da câmera, ao mesmo tempo, que deixa a personagem fora da tela, enquadra outra rua em longa perspectiva e com a luz estourada ao fundo. E mesmo quando o detetive entra no enquadramento, o efeito plástico da profundidade prevalece, porque ele ocupa apenas um pequeno espaço da margem direita, logo desaparecendo por uma porta semi-oculta na lateral. As linhas e os tons das calçadas e muros destas imagens formam uma composição plástica que parece absorver qualquer coisa que nela venha a aparecer. Como se trata de um plano-sequência, a continuidade espacial dos dois enquadramentos é de certa forma independente da continuidade narrativa, visto que podemos considerar a câmera relativamente autônoma com relação à personagem. Embora o aparelho tenha seguido o detetive no primeiro enquadramento, agora ele se adianta, deixando-o de fora, como se estivesse mais interessado no espaço urbano do que em acompanhar seu deslocamento. Assim, o investigador parece ter o mesmo status dos transeuntes que, em seqüências anteriores, circulavam na extensão abstrata da cidade.

O único plano da oitava seqüência é uma enorme perspectiva do corredor interno de um edifício – no próximo segmento confirmaremos que ele leva ao apartamento de Matilda. Mais uma vez, o cenário está vazio no começo da tomada. O detetive entra depois, faz uma pergunta a uma desconhecida – que não ouvimos¹⁸³ – e dirige-se para o fundo, de costas para o espectador. O impacto plástico da profundidade e o deslocamento da personagem não permitem que se estabeleça uma relação de hierarquia entre os planos da frente e do fundo.

Como Antonioni associa três seqüências em que a forte impressão visual dos enquadramentos prevalece sobre as mínimas informações da diegese, a predominância dos

¹⁸² Trata-se do Zelador e um figurante que joga bola na parede. Ver a decupagem.

¹⁸³ A desconhecida surgiu de uma das aberturas laterais do corredor e sai logo do enquadramento.

elementos plásticos já não se limita a criar intervalos no enredo, mas a sugerir uma inversão nas relações entre imagem e texto.

Entretanto, nas tomadas seguintes¹⁸⁴, Antonioni começa finalmente a tecer a intriga – o marido de Matilda conta ao detetive que Paola viveu um triângulo amoroso com Giovanna e Guido, que terminou em morte. Mas o decisivo é que, pela primeira vez, o narrador revela seu poder onisciente, assume um saber que é negado ao investigador, que conduziu a narrativa até este momento. O último plano – Matilda escrevendo a Guido – também pressupõe os desdobramentos que darão continuidade ao enredo. O espectador percebe que a investigação provocará a reunião dos amantes e que o encontro será narrado numa trama paralela. Tudo na imagem parece estar subordinado ao desenvolvimento da trama. O grande corredor cheio de entulho, os livros em desordem e o aquecedor desligado do apartamento de Matilda, entre outras coisas, denotam a decadência econômica e moral do pós-guerra. Pouca coisa nas imagens excede à função de ilustração do enredo. Poder-se-ia dizer que o segmento é completamente funcional¹⁸⁵, não fossem os constantes reenquadramentos que não privilegiam as personagens que detêm a palavra e que não estabelecem um clima dramático entre elas. Esta espécie de balé entre primeiro plano e fundo, entre o que está fora e dentro do quadro, que se repete em todas as tomadas com diálogos, não é produto da inexperiência de um cineasta estreante, mas uma forma de desenredo¹⁸⁶ que interfere na consolidação das urdiduras da trama e que coloca as figuras tanto em termos espaciais quanto temporais¹⁸⁷.

Podemos considerar esta parte do filme como uma espécie de prólogo, visto que neste trecho instaura-se uma investigação que fornece algumas informações básicas para criar a trama com algum suspense. Descrita desta maneira, a introdução parece bastante convencional, ainda mais se levarmos em conta que a montagem associa as seqüências por meio de *raccords* – a última imagem do segmento é eloqüente a este respeito. Entretanto, o quarto de hora já transcorrido é muito tempo para elaborar apenas o início da intriga e

¹⁸⁴ 9ª seqüência.

¹⁸⁵ As imagens estão ali para compor a intriga.

¹⁸⁶ Des-enredo, no sentido de não-enredo, e não desenredo, no sentido de desenlace.

¹⁸⁷ “A tomada – escreve Noël Burch – a cada momento executa quase passos de dança na companhia das personagens e de suas sombras... É um balé de uma riqueza, de um rigor sem precedentes”. O enquadramento está “em constante evolução”, a imagem se renova continuamente, “e isto – conclui Burch – é o fato plástico fundamental do filme”. Burch é citado por Aldo Tassone, in *I Film di Michelangelo Antonioni – un poeta della visione*. op. cit. pg. 69.

manter vivo o suspense que aparentemente quer se criar. Parece haver uma inadequação entre os objetivos narrativos do filme e seu ritmo. Trata-se de um enredo imperfeito, como sugeriu Chatman?

Se atentarmos para o fato de que as tomadas em que as personagens atravessam sozinhas ruas e corredores são cinco e aquelas em que se trocam as parcas informações apenas três, perceberemos que o ritmo lento se deve principalmente ao número maior de enquadramentos plásticos. Assim, não se trata apenas de ver o efeito que eles produzem na intriga, mas de reparar em outros vínculos que se estabelecem entre elementos visuais e texto. Nestas seqüências, ao inverter a relação entre figura e fundo, Antonioni modifica a maneira como o espectador deve encará-los. Visto que na maioria das vezes as personagens se perdem na profundidade da paisagem, podemos considerá-las menos agentes da ação do que corpos em trânsito, circulando no espaço. O fundo, por sua vez, não reproduz cenas urbanas, no sentido estrito do termo. Não vemos o tráfego real de pessoas e automóveis. As imagens das ruas de Milão e Ferrara, quase vazias, levam o espectador a observar as composições geométricas das longas perspectivas que se destacam sobre a figura. Os cenários qualificam as personagens e não o contrário. Estas, por sua vez, quando não estão sendo comprimidas pelos espaços geométricos, atravessam extensões vazias sem hierarquias. Na autonomia dos cenários, outra narrativa se insinua¹⁸⁸.

A 10ª seqüência inicia a trama paralela à investigação. Logo no início, Antonioni apresenta os protagonistas. Paola aparece como uma diva cinematográfica bem próxima da vampe do gênero policial – o plano médio destaca o glamour da estola branca que emoldura seu belo rosto. Enrico é meio insignificante, como quase todos os maridos são nestas tramas. E Guido é Massimo Girotti, que representara o papel de amante sensual, em *Obsessão*, o filme de Visconti considerado o início do neo-realismo italiano. O campo contracampo, que organiza a montagem, reforça ainda mais a forma convencional de estruturar a seqüência. Como se pode ver na decupagem, o intercâmbio de olhares entre os amantes intercala quatro imagens de Paola e três de Guido.

¹⁸⁸ “Matisse descobria assim o princípio da arte oriental, que quer sempre pintar o vazio, ou melhor, que colhe o objeto reconhecível naquele raro momento no qual o pleno de sua identidade cai bruscamente em um novo espaço, aquele do interstício”. Barthes Roland. “Caro Antonioni”, op. cit, pg. 88.

Entretanto, inesperadamente, o último enquadramento não respeita a equivalência das distâncias que esta figura retórica pressupõe. Paola aparece sob os arcos do *Scala* de Milão muito distante para ser uma subjetiva de Guido¹⁸⁹. Esta imagem, além de quebrar com os esquemas convencionais¹⁹⁰, remete-nos à relação que já vinha sendo construída entre figura e fundo. A protagonista parece estar comprimida na estrutura arquitetônica do edifício. Pouco antes, no enquadramento em que vemos Guido pela primeira vez, ele também dá a impressão de estar sendo comprimido pelo cartaz suspenso na parte superior do quadro¹⁹¹.

As tomadas seguintes¹⁹² mostram que muito mais do que quebrar os esquemas convencionais, Antonioni está mais preocupado em construir imagens plasticamente fortes que estabeleçam outra relação com o texto. Os automóveis pretos, vistos de cima, formam um poderoso losango¹⁹³. Podemos associar a força da composição visual com o poder de classe de seus proprietários – os amigos de Paola. Porém, como a seqüência começa e termina vazia, a composição abstrata parece absorver as personagens¹⁹⁴.

¹⁸⁹ No campo contracampo pressupõe-se que as imagens são produtos dos olhares das personagens. Assim, as tomadas podem ser consideradas como subjetivas.

¹⁹⁰ Antonioni também rompe com a convenção ao apresentar a personagem masculina pelo olhar da mulher. Pouco antes, Visconti já tinha quebrado a regra de atribuir ao homem o papel de sujeito do olhar e à mulher o de ser objeto: o olhar de Giuliana, em *Obsessão*, mostra-nos um Massimo Girotti sensual, com a camiseta colada ao corpo. Em *Crimes d'alma*, o olhar de Paola não tem esta conotação: Guido está relativamente longe e não veste nada provocativo. Ela não macaqueia o olhar sexualizado masculino, de maneira que não se trata de uma simples inversão de papéis. Talvez seja a primeira vez que um filme sobre relacionamento amoroso torne a mulher, de fato, sujeito do olhar. Antonioni é um dos poucos cineastas que equipara a figura feminina à masculina, sem que haja entre eles nenhuma relação de subordinação – nem o homem nem a mulher são tratados como objetos.

¹⁹¹ Não podemos deixar de notar que, neste enquadramento, encontramos algumas alusões às relações sociais e econômicas da Itália da época, assim como ao cinema neo-realista. Numa época em que a maioria dos italianos não tinha dados suficientes para ter uma noção dos acontecimentos, Antonioni mostra, com grande sensibilidade plástica e histórica, o que estava acontecendo na Itália da década de 50: assim como o cartaz, no qual está escrito TESSUTI, parece esmagar a personagem masculina, os donos da indústria têxtil, a única que tinha escapado da destruição da Segunda Guerra, formaram uma classe poderosa, que demoliu, segundo Paul Ginsborg, as aspirações do trabalhador italiano da época. O enquadramento também resume, numa única imagem, todo o processo social que se tornara conteúdo do neo-realismo cinematográfico: Guido, o desempregado, vítima da guerra, está sendo sufocado simbolicamente pelas condições materiais e sociais do pós-guerra. Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi – Società e politica 1943 – 1988*. Ed. Einaudi, Torino, 1988, pg. 93.

¹⁹² A 11ª seqüência.

¹⁹³ Antonioni reverte uma convenção fotográfica. Os objetos vistos de cima são, em geral, achatados pela câmera. Neste enquadramento, ao contrário, eles adquirem imponência graças ao conjunto plástico que formam.

¹⁹⁴ Na primeira vez em que entram no enquadramento, as personagens aparecem pequenos e espremidos entre os automóveis. Por outro lado, os planos em que Paola diz ao marido que quer voltar para casa, além de serem

A cena entre marido e mulher, que assistimos em seguida¹⁹⁵, segue as regras do modelo narrativo que vem de *Thérèse Raquin*, de Emile Zola. O espectador pode depreender que Enrico vê Paola como um objeto valioso de suas posses e que ela está impaciente com o marido, pois espera se encontrar com o antigo amante. Entretanto, outra vez, o jogo entre frente e fundo interfere na fluidez da cena, ainda mais que o grande espelho torna sofisticado o movimento das personagens, embaralhando fora, dentro do quadro, fundo e primeiro plano.

Bastaria pôr Guido ao telefone para que entendêssemos que está entrando em contato com Paola¹⁹⁶. Mas a cena se prolonga, pois é desdobrada em dois enquadramentos que começam vazios. Quando Guido entra na tela, ou está de costas ou tem um olhar distante¹⁹⁷. Como seu rosto é inexpressivo e não faz nenhum gesto marcante, não podemos formular conjecturas a respeito dele. Na seqüência do *Scala*, a omissão de informações¹⁹⁸ poderia fazer parte de uma estratégia que pretendesse nos dar de chofre a relação triangular. Porém, como Antonioni insiste no laconismo¹⁹⁹, inferimos que provavelmente a ambigüidade será a tônica na construção dos protagonistas. A duração extravasa a composição da cena, tanto no sentido da ação como da construção de uma “interioridade” ou psicologia da personagem.

O plano aproximado sobre a mão que derruba o colar para pegar o telefone²⁰⁰, poderia nos levar a pensar que Paola está inquieta, embora sua mão seja a de alguém não afobada e a queda do objeto possa ser casual. E como a câmera a enquadra ainda um bom tempo depois de ter marcado o encontro com Guido, poderíamos pressupor que, como disse Aldo Tassone, Antonioni quer desnudar a alma e o coração da personagem²⁰¹. Entretanto, a leitura psicológica da seqüência é discutível, visto que o rosto de Paola, assim como o de Guido, é inexpressivo. Poder-se-ia atribuir esta

redundantes do ponto de vista do enredo, ficam diluídos entre a visualidade sofisticada dos planos vazios do começo e do final da seqüência.

¹⁹⁵ 12^a seqüência.

¹⁹⁶ 13^a seqüência.

¹⁹⁷ Lorenzo Cucco e Carlo di Carlo dizem que os olhares são frequentemente, perdidos no fora do campo. Estão se referindo a *O Eclipse. Il Cinema di Michelangelo Antonioni*. (org.) Carlo di Carlo. Op. Cit., pg. 26. Mas também Guido tem este tipo de olhar, neste enquadramento.

¹⁹⁸ Não sabemos sequer onde ele estava quando recebeu a missiva.

¹⁹⁹ Supomos que se trata de Guido, mas até agora sequer ouvimos o seu nome..

²⁰⁰ 14^a seqüência.

²⁰¹ Tassone Aldo. Op. Cit., pg. 69

opacidade facial à conhecida má interpretação de Lucia Bose, não fosse Antonioni captar de igual modo Jeanne Moreau e Monica Vitti, que são excelentes intérpretes. Os rostos permanecem em suspensão, à maneira das figuras de Piero della Francesca, como já tínhamos mencionado no capítulo sobre a estruturação da imagem. O fotógrafo de *Crime d'alma*, disse que Antonioni procurava realçar o aspecto porcelanizado da atriz por meio da iluminação²⁰². Ou seja, mobilizaram-se vários recursos plásticos para fazer sobressair a brancura inexpressiva da bela face da protagonista.

No encontro dos amantes²⁰³, um desconhecido contracena com o casal. O elemento secundário desvia nossa atenção e torna longa a seqüência. Além disso, o espectador não encontra praticamente nenhuma informação em toda a passagem – os diálogos não são precisos, não dependem da trama. O enquadramento mais uma vez vai do espaço à personagem e acaba vazio. O carro de Paola se perde no fundo da imagem, de modo que, no final, destaca-se o aspecto geométrico da perspectiva transversal da rua.

Embora contenha diálogos, a 16ª seqüência também não acrescenta nada ao que já sabíamos anteriormente, sequer cria um clima dramático. Começamos a perceber que as falas das personagens são redundantes. E, mesmo com o espaço fechado, vemos nitidamente a estrada em profundidade.

Como Paola se amedronta ao saber que está sendo investigada, pode-se inferir, nas tomadas seguintes²⁰⁴, que a morte da amiga não foi um acidente. Mas o ritmo lento não permite que se mantenha a expectativa. O cenário, por sua vez, parece se expandir cada vez mais. Quase no final da seqüência, por exemplo, o ângulo formado pela porta aberta do carro reenquadra Paola, comprimindo-a em sua composição angular – é como se a estrutura geométrica do fundo avançasse para o primeiro plano. O casaco quadriculado da protagonista também contribui para a composição abstrata das linhas e tons do quadro. E, principalmente, o céu, o rio e os degraus da marginal formam diversos matizes de cinza que atravessam diagonalmente a tela. A síntese de linha e cor dos planos acentua ainda mais o aspecto abstrato da cidade, ainda mais que, no final, o automóvel se perde no fundo, deixando o plano vazio.

²⁰² La architettura della visione. Op. Cit. pg. 73 e 75.

²⁰³ 15ª seqüência.

²⁰⁴ 17ª seqüência.

Como acabamos de ver, neste segundo bloco, esboça-se a história que de fato é o assunto do filme – o triângulo amoroso entre Paola, Guido e Enrico. A estrutura narrativa parece seguir o modelo do *thriller* convencional, afinal de contas podemos resumir o enredo da seguinte forma – a relação triangular do passado, trazida à luz pela investigação, além de reunir os amantes, vai repercutir e determinar o triângulo amoroso no presente.

Entretanto, os liames que sustentam o jogo da ficção são bastante tênues, embora encontremos alguns *raccords* entre as seqüências. Se o filme fornece certas informações para que possamos inferir outras, encarrega-se também de escamoteá-las com rodeios e subterfúgios. A passagem, longa demais, torna o ritmo inadequado mesmo para um enredo que desenvolve uma trama amorosa. E, apesar de as seqüências conterem diálogos, eles pouco acrescentam ao conhecimento que o espectador tem da intriga: são redundantes. Nem mesmo se desenvolve o caráter das personagens – além de ser lacônico no histórico de seus protagonistas, Antonioni ressaltava plasticamente a opacidade facial de seus intérpretes. Sem ação nem psicologia, o longo bloco narrativo apenas levanta, ainda que de forma canhestra, a suspeita de que um crime tenha sido cometido. Ao contrário do texto, as imagens se impõem de várias maneiras – porque antecedem e terminam as seqüências sem figuras, porque absorvem e comprimem as personagens em seus esquemas abstratos e, principalmente, porque acentuam ainda mais a geometrização da cidade. A simplicidade sofisticada da síntese de linha e cor da seqüência da marginal, por exemplo, faz irromper o aspecto plástico das imagens na ficção, que o filme mal delinea.

O *close-up* sobre a manchete do acidente de Giovanna²⁰⁵ nos traria novamente à estrutura do suspense. Entretanto, mais uma vez, Antonioni não leva adiante o esquema, pois, no plano seguinte, a câmera se demora nos movimentos mais banais do detetive. Ele se despede daquele que presumimos ser o recepcionista do lugar e atravessa o quadro para pegar o chapéu e a gabardine. O espectador nem mesmo sabe identificar se o local onde se encontra a personagem é um jornal ou uma biblioteca. Este estratagema, além de quebrar as expectativas que a manchete criara no espectador, realça a relação entre o primeiro plano e o fundo.

²⁰⁵ Inicia a 18ª seqüência.

Apesar de desencorajar-nos a respeito da expectativa sobre o crime, podemos dizer que ela é o único fio narrativo que sustenta as outras seqüências em que o detetive novamente é pivô do relato²⁰⁶. No último segmento deste bloco²⁰⁷, lemos, nas anotações de Carloni: “disgrazia? delitto?” Nem podemos falar em parcimônia no desenvolvimento da intriga, visto que o longo trecho nada acrescenta à trama. A conclusão apenas reafirma o que o espectador já sabia. Assim, a investigação parece ter perdido qualquer relevância para a narrativa. Poder-se-ia dizer, então, que Antonioni torna, por assim dizer, “caduco” seu *thriller*? De qualquer modo, não se pode negar que esta maneira de construir a narrativa relega o enredo a segundo plano.

Por outro lado, a 20^a seqüência fornece informações visuais que passariam despercebidas se apenas considerássemos a trama – trata-se de uma passagem em que o movimento da câmera forma dois enquadramentos, em profundidade e sem diálogos. No plano geral, do início, vemos Enrico e dois desconhecidos atravessando a rua, mas logo a locomotiva, que estava em um canto, passa na frente deles, ocultando-os por alguns instantes. Como em seguida a câmera se afasta do veículo enquadrando-os novamente, poder-se-ia pensar que, embora tenham sido literalmente absorvidos pela paisagem, eles são recuperados como elementos essenciais da imagem, principalmente por que estão no centro do enquadramento. Entretanto, a longa perspectiva apenas imita a estrutura visual da cena clássica, pois não ouvimos o que eles falam e não sabemos e nem saberemos quem são – Enrico já saiu do quadro²⁰⁸. A decupagem narrativa leria a passagem como simples ambientação da personagem – o local de trabalho do marido de Paola –, perdendo de vista as questões visuais que estão presentes desde o início do filme. Antonioni cria cenários que absorvem as personagens e ao mesmo tempo desrealizam as cenas.

Na seqüência seguinte²⁰⁹, a insistência no nervosismo de Paola mal sustenta o tênue fio que liga as imagens ao enredo – a possibilidade do crime. Como o espectador sabe que a investigação foi encomendada pelo marido, o fato de a câmera ficar colada aos movimentos da personagem não quer dizer que ela comanda a narrativa. Por outro lado, esta maneira de registrar as seqüências impede que o narrador se torne realmente onisciente. É como se

²⁰⁶ São 4 seqüências – da 19^a à 22^a.

²⁰⁷ 22^a seqüência.

²⁰⁸ Como se pode constatar na decupagem, outra personagem chamou Enrico para atender um telefonema.

²⁰⁹ 23^a seqüência.

Antonioni tolhesse os vãos de um enredo independente da personagem, ao mesmo tempo, que impede a narrativa se desenvolver exclusivamente em volta dela. Por exemplo, os amigos da protagonista não são apenas figurantes que compõem o fundo social. Embora não interfiram no desenvolvimento da intriga e sequer conheçamos seus nomes, eles ocupam freqüentemente o centro da imagem – a seqüência termina com a mulher que carrega o cachorro, em primeiro plano. Antonioni cria paralelamente à trama policial e amorosa, uma implacável crônica social. As entradas e saídas, a constante mobilidade da câmera e o transito entre primeiro plano e fundo, além de destacar as diversas relações entre figura e espaço, permitem que o espectador tenha tempo para reconhecer o olhar nada benevolente sobre a burguesia milanesa²¹⁰.

O planetário duplica a sala de cinema²¹¹, as personagens são também espectadores submersos na escuridão da sala. Além disso, vemos um homem que fala ao microfone algo respeito das estrelas. O trecho da explanação é suficiente para que se reconheça a função de narrador da personagem, mas muito curta para que se entenda o que está dizendo. Não bastassem as referências auto-reflexivas da seqüência, Antonioni introduz novamente um figurante que se imiscui na cena do reencontro dos amantes – o homem que olha insistentemente Paola obriga-os a interromper o diálogo e sair do recinto. De maneira que, a passagem, longa e redundante, apenas enfatiza a suspeita de que eles podem ser culpados, visto que a protagonista ainda está inquieta.

Porém, logo em seguida²¹², a suspeita sobre o crime é desfeita laconicamente: a morte de Giovanna fora acidental. Como não se trata da história de um crime, podemos inferir que toda esta delonga serviu para construir melhor uma trama psicológica que desvende o interior das personagens? Não é assim que a maior parte da crítica vê o filme? Não é o que sugere o título em português? Porém, até agora, não existe indício algum de que Antonioni desenvolverá este tipo de narrativa. Como já vimos, as personagens acabam se perdendo nas profundidades das perspectivas e seus rostos e corpos são inexpressivos. A composição e a associação das imagens mal sustentam o enredo, mesmo porque os diálogos não conseguem desenvolver a narrativa.

²¹⁰ A infantilidade da mulher com o cachorro e os diálogos das outras mulheres atestam a frivolidade do grupo.

²¹¹ 24ª seqüência.

²¹² 25ª seqüência.

Mas, de súbito, Antonioni organiza exemplarmente, em uma única seqüência²¹³, os elementos convencionais deste tipo de relato, como já tinha feito num segmento anterior²¹⁴. A falta de dinheiro, móvel convencional destas intrigas, é colocada de forma sutil – Guido precisa ficar em Milão para descobrir os motivos da investigação, mas como não tem dinheiro e não quer recebê-lo de Paola, aceita intermediar a venda do automóvel que ela pedirá a Enrico como presente de aniversário, promessa que lhe fora feita na 10ª seqüência. Vemos que Antonioni recupera uma informação passada, elabora o caráter das personagens²¹⁵ e fornece informações para que o espectador levante hipótese sobre a morte de Enrico como desfecho da trama. Ou seja, ele conhece as regras – economia e coesão – para construir o enredo perfeito. A longa duração da grande maioria das seqüências, incluindo esta, não resulta, assim, do desconhecimento da forma como se estrutura uma narrativa convencional.

Como se pode entender o fato de Antonioni apenas dar forma ao enredo nestas poucas seqüências, transformando as outras em uma espécie de des-enredo? É evidente que não se trata de uma simples desconstrução da narrativa clássica, pois ao retomá-la, ainda que seja em poucas seqüências, ele não quebra definitivamente com ela – o espectador, que se agarra à intriga, pode estar enfasiado, mas não confuso com relação à trama. Por outro lado, como se destaca o balé de entrada e saídas das personagens e, principalmente, o traçado geométrico das ruas, mais do que inserir processos anticlássicos, estabelece-se uma relação tensa entre imagem e texto. Pois, mesmo nesta seqüência central para o enredo, Antonioni nos brinda com uma forma nova de estrutura plástica. É a primeira vez que o forte impressão visual do enquadramento é resultado do aspecto molhado da calçada. A luz não vem apenas de cima, mas também do chão – as poças de água são superfícies refletoras que ajudam a criar o aspecto luminoso do plano, um recurso a mais que nos obriga a prestar atenção na imagem.

E para confirmar que se trata da relação entre dados plásticos e ficcionais, a predominância visual da próxima seqüência²¹⁶ contrasta com a extrema fragilidade nas ligações que estabelece com o segmento anterior e também o posterior. O *raccord* entre

²¹³ 26ª seqüência.

²¹⁴ A 9ª seqüência.

²¹⁵ Os escrúpulos de Guido nos fazem suspeitar que Antonioni se baseia na forma convencional do esquema – desde o mito de Adão e Eva, o homem é a princípio inocente e cometerá o delito por incitação da mulher.

²¹⁶ 26ª seqüência.

elas é ainda mais tênue do que aquele do Liceu de Ferrara. Os enquadramentos de Guido imóvel na margem do quadro, em seguida, atravessando a rua e se perdendo no fundo – mal percebemos que ele toma um ônibus –, não tem um sentido diegético claro. Embora saibamos pela diferença na iluminação que se trata de outro dia, não identificamos onde ele está, assim como ignoramos o destino do ônibus que toma. A ambigüidade se mantém na ligação com a seqüência seguinte. Encontramo-lo de novo vindo pelo longo corredor do interior de um edifício. Isto é, a passagem entre as seqüências é abrupta – a elipse pressupõe que desceu do ônibus, entrou em algum edifício e encontrou-se com o homem e a mulher que o acompanham. Apenas no próximo segmento saberemos que Guido foi encomendar o carro a Valerio, um conhecido que faz este tipo de transação comercial. Como diria Deleuze, são espaços desconectados com *raccords* defasados. Voltando à seqüência 26^a, o espaço plástico geométrico prevalece na relação entre figura e fundo em todos os planos. Embora Guido pareça estar indo para algum lugar, não identificamos de onde sai, principalmente porque não vemos propriamente o edifício, mas um enquadramento em que a fachada se transformou em linhas e tons que atravessam diagonalmente a tela, deixando a personagem no cantinho direito da tela. Os movimentos da câmera e dos objetos também dependem da plástica do quadro. No final da seqüência, o aparelho se desloca para enquadrar, bem no centro da imagem, o cruzamento dos ônibus – já havíamos comentado que, no momento em que se distanciam um do outro, os veículos criam um efeito plástico semelhante ao de cortinas que se abrem, revelando a rua vazia em profundidade. Como se pode ver, não apenas as imagens fixas são sofisticadas, a sutileza plástica também decorre do movimento da câmera.

A 27^a seqüência tem uma tomada interna e outra externa, sem corte. Nela vemos Guido, Valerio e sua namorada, a modelo Joy, saindo de dentro de um edifício para a rua. Há nestas imagens uma forte composição plástica, devido à longa perspectiva em declive da primeira e ao contraste com a forte iluminação da segunda.

Apesar das duas próximas seqüências²¹⁷ serem pouco informativas do ponto de vista da intriga, podemos considerá-las como passagens em que se detém no ambiente social dos protagonistas. Do lado de Guido, a classe média italiana do pós-guerra, que sofrera com o conflito (Valerio tem um braço amputado) e que vive de pequenos expedientes ocasionais

(a profissão de modelo e a de vendedor de automóveis). Do lado de Paola, a moderna burguesia de Milão. O baile beneficente²¹⁸, além de ser o ponto de encontro no qual a protagonista apresentará Valerio ao marido, reúne os dois estratos sociais. O olhar de Antonioni não é favorável a nenhum deles. Os ricos são bastante esnobes e os menos favorecidos, kitsch²¹⁹. Estamos longe do sentimentalismo neo-realista²²⁰. O movimento da câmera e das personagens torna as saídas e entradas muito mais intensas. O constante reenquadramento não permite a estabilização da cena, tornando arrastada a trama.

E, mais uma vez, a imagem que dará continuidade ao filme, na seqüência seguinte²²¹, é muito mais plástica do que narrativa. Aliás, é um dos enquadramentos mais reproduzidos pelos comentadores que analisam o filme. Os dois cartazes verticais em forma de garrafa comprimem o pequeno carro que está no centro e no fundo da estrada em longa profundidade. A câmera espera que o automóvel passe velozmente para só depois mostrar que está ao lado de outro, onde se desenrola a primeira cena de amor entre os amantes²²².

A partir deste momento, a investigação vai cada vez mais perdendo sua importância. O detetive se revela incompetente e subserviente, não está à altura do modelo construído pelo cinema. Além de Paola conseguir despistá-lo²²³, na última vez em que aparece no filme, está esperando pacientemente pelo industrial para entregar-lhe a papelada de forma servil²²⁴. Aliás, em outra duas seqüências, vemo-lo fazendo considerações sobre as

²¹⁷ 28ª e 29ª seqüência.

²¹⁸ 29ª seqüência.

²¹⁹ Os comentários dos amigos de Paola mostram a condescendência e a distância que a burguesia milanesa toma com relação às classes economicamente inferiores. Em contraste, os amigos de Guido se comportam de forma servil e meio vulgar. O vendedor e a modelo ficam impressionados com as ligações de Guido e Paola, uma mulher que gasta uma fortuna em roupas. Joy tira o vestido que estava exibindo para entregá-lo a Paola no meio do baile.

²²⁰ Aliás, a disposição das duas classes dentro do quadro é sugestiva: vemos Paola e os amigos numa mesa no fundo, bastante nítidos, e Guido com seus acompanhantes numa mesa em primeiro plano, mas quase fora do quadro. É como se as personagens características do neo-realismo estivessem abandonando a cena.

²²¹ 30ª seqüência.

²²² “O cenário que serve de ‘fundo’ à primeira cena de amor é uma estrada lívida – como a alva invernal – que se perde no infinito do campo árido. Nas bordas, dois gigantes cartazes que fazem propaganda de um conhecido licor turinense. Pela altura e a forma tão insólita – parecem mísseis apontados para o céu – aquelas duas monstruosas garrafas criam uma atmosfera inquietante. Unicamente Antonioni podia escolher verdadeiramente um ambiente tão naturalmente metafísico”. Tassone Aldo, *Michelangelo Antonioni, um poeta della visione*. Op. Cit., pg 69.

²²³ Na 32ª e 33ª seqüências.

²²⁴ Na 53ª seqüência.

dificuldades de uma investigação²²⁵. Em contraposição, as imagens são bem marcantes do ponto de vista plástico. O longo corredor e a luz, estrategicamente colocada no escritório de Enrico²²⁶, tornam a cena entre o industrial e o detetive quase secundária, pois ela acontece na borda lateral da grande profundidade. Ou seja, o aspecto visual do enquadramento impõe ao espectador o longo corredor, deixando na periferia os acontecimentos que estão fora dele²²⁷. Em outro momento²²⁸, Carloni perde-se, insignificante, na profundidade marcada pelas grades brancas da rua. E na 32ª seqüência, no enquadramento do início, ele é apenas uma silhueta que cobre parcialmente o fundo bem iluminado, onde vemos o carro de Paola estacionado. Esta maneira de mostrar o investigador poderia sugerir que ele é uma sombra ameaçadora que paira no destino dos amantes, mas sabemos que não desempenhará este papel no filme. Por outro lado, a contraluz, que retira o volume de sua figura, pode ser vista como uma antecipação não apenas da perda de sua importância como personagem, mas da própria consistência da intriga.

Quanto à trama paralela, que desenvolve a relação amorosa e o esboço do crime, ela será lentamente desfiada²²⁹. Nas seqüências²³⁰ em que os amantes se encontram na intimidade, sem interferência de terceiros, as informações já haviam sido antecipadas para o espectador – os sentimentos ambíguos dos amantes a respeito da morte de Giovanna²³¹, o desconforto com relação ao dinheiro e à situação triangular, que os levará à decisão de cometer o crime. Nestas imagens, os *raccords* defasados²³² e o vaivém de câmera e personagens alongam a duração das tomadas, assim como acontecia em seqüências anteriores em que predominavam diálogos. Os deslocamentos do aparelho e dos protagonistas, que muitas vezes estão de costas para o espectador, impedem um olhar

²²⁵ Na 41ª seqüência, Carloni está pedindo conselho a um policial que, por sua vez, comenta sobre as dificuldades da própria polícia levar a cabo uma investigação. Na seqüência 42, o detetive se queixa da dificuldade de seguir Paola, quando seu chefe lhe pede presteza.

²²⁶ Na 53ª seqüência.

²²⁷ Aldo Tassone chama a atenção para os planos longos e profundos, nos quais os personagens se dispõem freqüentemente sob as linhas que fogem. Op. Cit. pg. 26.

²²⁸ Na 41ª seqüência.

²²⁹ Nos dois sentidos do termo.

²³⁰ 35ª e 48ª seqüências.

²³¹ Os sentimentos dos amantes a respeito da morte de Giovanna são elaborados de forma ambígua por Antonioni. Em alguns momentos, ele deixa claro o desconforto que os protagonistas sentem a respeito desta história, em outros, retira qualquer fundamento para este sentimento. Afinal de contas eles não a mataram e, sendo jovens, o compromisso entre eles não justificava qualquer fantasia séria sobre a morte da amiga.

²³² Na 35ª seqüência, encontra-se a cena do brinco citada por Noël Burch como exemplo da quebra do espaço referencial (ou espaço desconectado, como diria Deleuze).

detido sobre seus trejeitos fisionômicos e corporais, de modo que temos pouco acesso a seus estados “internos”. Apenas duas vezes as mãos de Paola são expressivas – quando aponta os dedos como se tivesse um revólver e quando faz de conta que estrangula Guido²³³. Esta última cena está intercalada entre duas imagens, em que a protagonista permanece apoiada na parede. Pela associação dos planos, poderíamos considerar que Paola fica aterrada diante da idéia do crime, daí a necessidade de buscar um apoio. Entretanto, Antonioni insiste em alongar os dois enquadramentos²³⁴, levando a atenção do espectador para a composição plástica da imagem. Já tínhamos comentado como este tipo de plano imita a composição do alto e baixo relevo, que nos remete a relações peculiares entre plástica e ficção – a figura tende a ser narrativa, mas está presa ao fundo que a consome.

Nas imagens²³⁵ em que o crime aparece como opção clara para os protagonistas, as informações são menos redundantes. Na 40^a seqüência, por exemplo, Antonioni compõe de forma sutil, apenas associando imagem e som, o momento em que os amantes percebem que realmente serão obrigados a matar Enrico. O estrondo do elevador, seguido do sobressalto dos protagonistas e da fuga de Guido, nos leva a inferir que a lembrança da morte de Giovanna determina a situação triangular que eles vivem no presente. Se as informações diegéticas são primorosamente construídas, a composição plástica não fica atrás. Na passagem do elevador, os detalhes visuais do plano quase beiram ao barroquismo – os arabescos do elevador se projetam sobre o casal, comprimindo-o na parede branca do fundo da escada; o corrimão secciona a protagonista, apoiada na parede. Neste segmento, ocorre uma das subjetivas indireta livre mais marcante do filme. Logo depois que Guido e Paola ouvem o som do elevador, a câmera mostra o vão da escada, sugerindo que se trata de um olhar subjetivo do casal, mas logo sobe até enquadrá-los alguns andares acima. O aparelho simula a dependência para depois se mostrar autônomo. Algo semelhante se estabelece na relação entre imagens e texto, pois, ao seguir insistentemente as personagens por longos períodos, depois que tudo já está dito e feito, transforma-as em um elemento a mais dentro da plástica do enquadramento. O texto vai sendo minado aos poucos mediante a relação estabelecida entre ele e as imagens. Os raros acontecimentos e conexões lógicas contribuem para que a plástica venha absorvê-los. Na 51^a seqüência, o exame do local onde

²³³ Na 48^a seqüência.

²³⁴ No último, Paola se arrasta apoiada na parede.

o crime acontecerá, além de inverter os papéis desempenhados pelos protagonistas – Paola mostra-se insegura a respeito do ato que vão cometer, ao contrário de Guido que se mantém decidido –, é um pretexto para expandir o aspecto plástico do enquadramento. Não bastassem os ferros da ponte e a longa perspectiva da marginal exacerbarem a composição geométrica do enquadramento²³⁶, Antonioni mostra literalmente que seu interesse recai muito mais sobre a linha abstrata da estrada do que sobre o automóvel que nela circula. No início da seqüência, a câmera acompanha lentamente um carro serpenteando a estrada sinuosa²³⁷. No final da panorâmica de 360°, percebemos que se trata de um veículo qualquer, sem nenhuma importância para a trama²³⁸.

O filme ainda cria certa expectativa em relação ao crime, pois Antonioni intercala, em uma montagem paralela, planos independentes dos três protagonistas²³⁹. Vemos Guido pegando o revólver e permanecendo à espreita na ponte, enquanto Paola espera ansiosa em casa; ao mesmo tempo ainda, Enrico, sai do escritório e entra no carro, depois de saber, pelo relatório do detetive, que a mulher o está traindo. Como se sabe, todo o esforço vai culminar na morte acidental de Enrico. No momento em que a trama amorosa reencontra o policial, o esquema se dissolve. Embora não haja crime, os amantes se separam.

Acusar o filme de incoerência quanto ao gênero policial, como sustenta Seymour Chatman e Ned Rifkin, é desconsiderar a relação paradoxal que Antonioni estabelece, desde a primeira seqüência, com este tipo de narrativa. Ao mesmo tempo, que propõe o esquema, ele o desrealiza, pois as expectativas se frustram no momento em que são criadas. Fazer chegar o detetive a uma conclusão que o espectador já conhecia é uma forma de destituir o policial do comando da narrativa. A montagem paralela, no final do filme, se revela inócua, assim como a polícia chegando à casa de Paola, pois não há culpados. Mas são as longas tomadas em que a plástica predomina sobre o enredo que acabam com

²³⁵ A 40ª e 51ª seqüências são bastante analisadas pelos comentadores.

²³⁶ A profundidade não é uma perspectiva horizontal, como um cenário urbano, mas linhas transversais que atravessam o quadro. Os ferros da ponte formam ângulos, que seccionam o fundo.

²³⁷ Na 46ª seqüência, também temos o plano geral de um automóvel avançando lentamente por uma estrada sinuosa. Supomos que seja o carro de Paola, mas não a vimos entrar nele e tampouco a veremos descer. De maneira que podemos concluir que o interesse não é pelo carro que chega, mas pela linha abstrata da estrada. Numa seqüência de *Profissão: repórter*, também encontramos imagens semelhantes.

²³⁸ Como se pode conferir na decupagem, quando a câmera terminou o giro, adiantou-se ao veículo, de modo que enquadra Paola antes do carro passar por ela. Logo, em seguida, vemos Guido aparecer do mesmo lado em que surgiu o automóvel.

²³⁹ Da seqüência 52 até a 61.

qualquer presunção que possa haver sobre o gênero, pois elas introduzem o ritmo lento, mortal para este tipo de narrativa.

Aldo Tassone insiste que o delito em *Crimes d'alma* é de ordem moral. Os protagonistas se separam e “o amor morre porque o falso assassino descobre que não se pode construir a própria felicidade sobre a pele dos outros; e, vendo na ironia do destino um sinal do céu, espontaneamente renuncia a uma ‘felicidade’ agora legalizada, mas que sabe de rapina. A nêmesis é toda interior, como a culpa”²⁴⁰.

Entretanto, o sentido que Tassone atribui aos acontecimentos e ao ato de Guido contradiz toda a estrutura narrativa, visto que a maior parte do tempo Antonioni evita explicações e conexões causais, deixando em aberto a significação tanto da trama amorosa quanto da investigação. Se não fosse assim, ele não seria tão lacônico e ambíguo na construção dos poucos acontecimentos e dos próprios protagonistas. Os comentários que se tecem sobre a morte de Giovanna são frases soltas que sugerem, mas não confirmam o sentimento de culpa com relação ao acontecimento. Guido fala pouco. Na seqüência 44, por exemplo, não ouvimos nenhum comentário seu sobre as considerações de Joy a respeito da relação triangular²⁴¹. Não temos acesso aos pensamentos dos protagonistas. Antonioni nunca deixa claro o que sentem ou pensam, não há diálogos que expliquem a situação ou os sentimentos das personagens. Em geral, as frases são curtas, jogadas ao léu.

Analisando as seqüências em que Guido aparece sozinho no quadro, veremos que quando não está de costas para o espectador²⁴², sua fisionomia nada revela, ou porque está oculta na penumbra²⁴³ ou porque ele permanece inexpressivo, com o olhar perdido ao longe. Aliás, na última imagem da 62^a seqüência, em que o vemos olhando para o cadáver de Enrico, ele está de costas para o espectador, de maneira que o ângulo reto, formado pelo lado esquerdo de seu pescoço e ombro, reenquadra o corpo do morto²⁴⁴. Como o

²⁴⁰ Op. Cit. pg. 68.

²⁴¹ Ao contrário dos diálogos, a plástica dos enquadramentos é primorosa. No final, a fachada despojada, com a luz incidindo no espaço vazio, é uma imagem forte e estranha. Já falamos do papel desempenhado pela iluminação e a simetria absoluta do quadro.

²⁴² No final da 52^a seqüência, a câmera fica mostrando um bom tempo, Guido de costa para o espectador, meio encurvado, depois de ter pego a arma.

²⁴³ Na 38^a seqüência.

²⁴⁴ Já comentamos como esta forma de enquadrar resume a forma peculiar da narrativa antonioniana: ela não cria um narrador onisciente nem uma dissolução da figura dramática no ambiente objetal porque estamos

enquadramento recusa quaisquer informações fisionômicas e gestuais, não temos acesso a seus estados “internos” e, portanto, nada nos autoriza a uma interpretação moral de seus atos. Em geral, as imagens – principalmente aquelas em que Guido se apoia nas paredes ou em que sua fisionomia revela certa apatia²⁴⁵ – mostram um cansaço físico que pode ser atribuído a uma origem moral. Porém Antonioni nunca julga, apenas expõe estas imagens como sintomas externos.

Da mesma forma podemos falar das tomadas em que Paola domina o enquadramento. As atitudes mais freqüentes da protagonista, a deambulação e a fadiga corporal, encontram eco na composição plástica da imagem. Por exemplo, na 34^a seqüência, o ir e vir de Paola é duplicado pelo espelho. A superfície refletora torna o espaço fluido, já não identificamos o que está fora e dentro do quadro, o que é frente e fundo²⁴⁶. Dado que os diversos planos do quadro cinematográfico se confundem, o fora do campo é introduzido na tela como uma extensão a mais que transforma o movimento em pura circulação²⁴⁷. As roupas de Paola moldam seu corpo para o deslocamento, pois elas totem qualquer outro movimento. Os vestidos colados ao corpo, a necessidade de carregar uma das peças – a estola, o abrigo e o manguito²⁴⁸ – inibem os gestos, impedindo qualquer manifestação expressiva do corpo. Por outro lado, os estranhos chapéus dividem diagonalmente a imagem²⁴⁹ e a gola de pele secciona geometricamente o corpo da personagem²⁵⁰. Antonioni chega à sofisticação de tornar a roupa um elemento plástico que absorve a protagonista no enquadramento – o abundante babado do vestido de noite e das cortinas fazem desaparecer o corpo de Paola, de modo que ela parece devorada pela composição plástica da tela²⁵¹. E, por último, aparentemente sofre de uma fadiga corporal

ligados ao olhar da personagem, mas tampouco há uma remissão a sua interioridade, pois, além de esconder a fisionomia, não temos acesso ao que ele está olhando exatamente.

²⁴⁵ No sentido moral do termo.

²⁴⁶ Não se trata mais de um espelho que duplica apenas as personagens como nas seqüências 12 e a 28, pois ele toma conta de quase toda a tela, deixando apenas uma pequena distância que marca a presença da câmera.

²⁴⁷ E a ficção vem corroborá-lo, pois a exibição de roupas pelas modelos talvez reforce a idéia que o deslocamento das personagens se tornou pura circulação de mercadorias. Como se pode ver pela decupagem, Paola também é avaliada em seu ir e vir por Joy e a velha senhora.

²⁴⁸ Na 10^a, 24^a e 31^a seqüências.

²⁴⁹ Na 31^a, 40^a, 48^a, 50^a, e 51^a seqüências.

²⁵⁰ Na seqüência 31.

²⁵¹ Na 60^a seqüência. Já nas tomadas da marginal, na 17^a seqüência, o abrigo quadriculado de Paola ajudava a compor linear e cromaticamente o enquadramento.

intrínseca a seu modo de estar no mundo, pois está constantemente se apoiando em alguma superfície.

O corpo e a fisionomia cansada, como sugere Roberto Schwarz, não revelam uma degradação moral, mas tampouco uma emulação, pois Antonioni não julga, apenas descreve e faz aparecer certas atitudes corporais como sintomas. O deslocamento e a fadiga corporal caracterizam personagens que estão sendo absorvidas constantemente pelo fundo abstrato da cidade geométrica. A predominância visual mostra a impossibilidade dos corpos transformarem o espaço em um lugar para viver suas emoções. A cidade moderna não é mais o local dos pequenos dramas e acontecimentos, mas a extensão abstrata aterradora que nos absorve e à qual só podemos responder com tentativas frustrada de recriar histórias que já não somos capazes de contar, pois não somos indivíduos, mas mercadorias em circulação. Embora não estejam subordinadas, as imagens não são independentes destas histórias impossíveis que Antonioni teima em contar.

DESERTO VERMELHO

O touro fica furioso ao ver o pano vermelho, mas o filósofo se torna irado tão logo se fale da cor²⁵²

O deserto vermelho é o primeiro longa-metragem colorido de Antonioni²⁵³. Embora os críticos identifiquem a cor como elemento fundamental, algumas divergências aparecem quando se trata de pensar a função que ela exerce no filme. Para Stanley Kaufman, “Antonioni manipula as “cores a fim de criar uma realidade específica que corresponda ao estado psicológico de Giuliana, a protagonista”²⁵⁴. As cores seriam símbolos de seu estado emocional. O amarelo e o cinza, por exemplo, representariam sua falta de energia, o branco, o vazio de seu mundo, o preto, a morte, o verde, a vida e o vermelho, a paixão, a violência²⁵⁵. Segundo Carlo di Carlo, Antonioni teria lido o tratado de David Katz para elaborar cientificamente a correspondência entre psicologia, personagem e cor²⁵⁶. Roberto Campari afirma que a cor é um fato subjetivo no filme, pois vemos como Giuliana vê²⁵⁷.

O deserto vermelho trataria, então, da psicologia, ou seja, do interior da personagem? Para Lorenzo Cucco há um nível psicológico-subjetivo, ligado à exteriorização da neurose da protagonista, e um outro pictórico-formalista. E mesmo que este nível esteja ligado à personagem, o modo de ver dela só representa a última extensão da sensibilidade da cor²⁵⁸. Seymour Chatman diz que, nesta obra, Antonioni joga com as possibilidades do olhar da câmera e da personagem, mas o que interessa é a relação da cor com outros parâmetros do enquadramento: ângulo, foco, distância, edição, som. As cores saturadas, assim como a teleobjetiva²⁵⁹, promovem uma redução na profundidade, achatando óticamente a distância entre as figuras do primeiro plano e os objetos do fundo.

²⁵² Goethe, Johann, Wolfgang. *Doutrina das cores*. Editora Nova Alexandria, São Paulo, 1993, pg. 46.

²⁵³ Os filmes em preto e branco também podem ser considerados a cores, pois Antonioni desenvolve relações cromáticas complexas em estas fitas e não apenas uma ligação de contraste entre preto e branco.

²⁵⁴ Kaufman é citado por Ned Rifkin, *Antonioni's Visual Language*. Editora. Uni Research Press, Michigan, 1977, pgs. de 94 a 99.

²⁵⁵ Rifkin, Ned. *Antonioni's Visual Language*. Editora. Uni Research Press, Michigan, 1977, pgs. de 94 a 99.

²⁵⁶ Carlo di Carlo é citado por Lorenzo Cucco em *La visione come problema*. Op. Cit. pg.213.

²⁵⁷ Em “Da ‘Deserto Rosso’: il colore”. In *Michelangelo Antonioni – Identificazione di un autore*. Org. Giorgio Tinazzi. Patriche Editrice, Parma, 1985. pg.164.

Campari, Roberto. Op. Cit. pg. 164.

²⁵⁸ Cucco, Lorenzo. *La visione come problema*. Op. Cit. pg. 213.

²⁵⁹ Ou seja, a teleobjetiva não é usada de forma habitual – trazer ao primeiro plano um objeto distante.

O jogo de forma e função é estética independente, essencialmente separada, equiparada ou em vantagem com as considerações narrativas. Os elementos plásticos pouco contribuem para desenvolver o fator psicológico, ao contrário do som, que evoca o desregramento da mente de Giuliana, pois não há outra explicação para ele²⁶⁰. Segundo Pier Paolo Pasolini, em *O deserto vermelho* há uma estreita correspondência entre a visão perturbada da protagonista e as alucinações estéticas do autor²⁶¹.

Mas será que a reciprocidade entre autor e personagem torna o filme uma projeção da mente de Giuliana? Será que o registro da câmera está subsumido ao olhar dela? Se não se pode ignorar que a protagonista parece determinar grande parte da narrativa, tampouco deve-se desconsiderar os elementos plásticos. Mesmo uma leitura simbolista pressuporia a análise detalhada do aspecto visual, pelo menos aquela que não se atenha à mera analogia entre cor e psicologia. Desta maneira, devemos examinar os aspectos pictóricos formais e a sua ligação com o enredo, que inclui o som, a montagem e os diversos olhares que são organizados no filme²⁶².

No início²⁶³, as imagens fora de foco tornam, por assim dizer, mais palpável o ar poluído da paisagem industrial de Ravena – o embaçamento deixa a atmosfera mais densa e as árvores, esqueléticas e escuras. De modo que, na associação entre elas e as chaminés, o espaço da fábrica predomina desde a primeira imagem²⁶⁴. O ambiente industrial também prevalece porque o som eletrônico imita os ruídos repetitivos de movimentos ininterruptos das grandes engrenagens das usinas. Mais adiante²⁶⁵, o canto de Cecilia Fusco antecipa a relação entre fábrica e personagem, uma questão que se sobrepõe àquela sugerida, no começo, entre natureza e indústria. Por outro lado, o efeito *fou* cria um aspecto plástico bem pronunciado, principalmente porque, vez por outra, uma cor vibrante irrompe na

²⁶⁰ Chatman, Seymour. *Antonioni or, the surface of the world*. Editora California Press, California, 1985, pg. 107. Pg. 122.

²⁶¹ Ver Pasolini, P. P. “Il Cinema di Poesia” in *Filmcritica*, No 156, Roma, 1965. E *L’expérience hérétique*. Ed. Payot, Paris, 1976.

²⁶² A base desta análise é a decupagem que está no anexo da tese.

²⁶³ A 1ª seqüência.

²⁶⁴ Ainda mais que a associação entre as duas imagens, como se pode constatar na decupagem, não se faz por meio de um corte, mas pelo movimento da câmera, que efetua um carrinho lateral para passar de uma imagem à outra.

²⁶⁵ Ainda na 1ª seqüência, quando aparecerem as estruturas tubulares que também servem de fundo para os créditos.

monocromia da paisagem²⁶⁶. Especificamente, o laranja das grandes gruas, o amarelo do muro e o vermelho do caminhão e do fundo das estruturas tubulares. Ampliada pela falta de foco, a cor não é mero conteúdo figurativo, mas superfície ou mancha colorida que se distende na tela.

As tomadas seguintes confirmam que o aspecto formal do quadro está intimamente ligado à cor e às formas que a fábrica produz²⁶⁷. Embora a seqüência comece pelo amarelo vivo da chama que é expelida constantemente pela chaminé, o espaço da indústria é geralmente monocromático, como já se tinha constatado anteriormente. São planos, por assim dizer, em “preto e branco”. Como nos filmes anteriores de Antonioni, uma gama de cinzas destaca as formas geométricas e a luminosidade das longas profundidades. Há um equilíbrio precário entre o peso da imensa usina em formato de cone e a leveza dos tubos finos da antena. A combinação das tonalidades cinza dos planos em perspectiva forma a síntese de geometria e cor, semelhante àquela que já aparecera na análise de *Crimes d'alma*. As composições elaboram questões formais fundamentais para serem meros “clichês fotogênicos”.

A cor voltará a aparecer nos casacos verde e ocre-laranja de Giuliana e Valerio e, mais tarde, no verde do gramado, no ocre-laranja do muro e em algumas peças pequenas das roupas dos figurantes, mas sempre como um detalhe dentro do “preto e branco”²⁶⁸. Uma parte da crítica interpretou a cor da roupa da protagonista de forma simbólica. O verde representaria a vida que se sobrepõe ao mundo sem esperança²⁶⁹. Entretanto, o simbolismo da cor, embora possível, não é evidente. Pelo menos não tem a clareza que Steven Spielberg imprime ao vermelho do casaco da menina, em *A Lista de Schindler* – a cor qualifica a personagem como símbolo do holocausto. O vermelho é uma anomalia no preto e branco, bem distante da sutileza com que Antonioni compõe o complexo cromatismo de seus enquadramentos²⁷⁰. Além disso, encontramos as cores dos casacos das personagens no espaço da fábrica – no enquadramento do operário que não aderiu à greve, a grama verde e

²⁶⁶ Seymour Chatman chama a atenção para a combinação de cores saturadas com efeitos monocromáticos. *Michelangelo Antonioni or the surface of the world*. Op. Cit., pg. 131.

²⁶⁷ 2ª seqüência.

²⁶⁸ Quer dizer, o verde, o ocre-laranja e o vermelho são as cores que saem dos espectros do branco e preto. Devemos observar que as roupas dos grevistas são escuras com detalhes brancos.

²⁶⁹ Ver nota 4.

a parede ocre-laranja aparecem como dois elementos coloridos no meio de cinzas escuras da construção e claros do pavimento. Não podemos dizer, portanto, que o verde coloca Giuliana em contraste com o “branco e preto” da paisagem e nem mesmo que as cores são atributos das personagens. A leitura simbólica da cor me parece sempre problemática²⁷¹, pois exige o conhecimento profundo de um assunto sobre o qual se sabe muito pouco²⁷².

Outra questão que se coloca é a nitidez do quadro, que substitui o *fou* das tomadas anteriores. É como se Antonioni quisesse desfazer a perturbação perceptiva das imagens dos créditos. Entretanto, na metade da seqüência, a lente grande angular, que permitia deixar clara toda a profundidade, é trocada pela teleobjetiva, que deixa fora de foco um dos planos do enquadramento em perspectiva. No cinema, em geral, as áreas embaçadas destacam as personagens que estão dentro do foco. Nesta seqüência, o *fou* não é um espaço neutro que ressalta a presença de Giuliana no quadro, embora ela apareça sempre nítida. O fundo sem foco da primeira imagem²⁷³, por exemplo, poderia ser considerado uma projeção da perturbação perceptiva de Giuliana, visto que ela está, em primeiro plano, de costas para o espectador. Este tipo de composição, embora não seja uma subjetiva da protagonista, pressupõe que, de certa forma, estejamos vendo *como* ela vê²⁷⁴. O desfocamento seria, então, uma característica da imagem que nos revela a maneira *como* a personagem enxerga? Haveria, portanto, uma identificação entre o olhar da câmera e o de Giuliana? Antonioni é bastante ambíguo a este respeito. Pois, em seguida, a montagem cria uma verdadeira subjetiva da protagonista, em que seu campo de visão é completamente nítido – ao enquadramento de Giuliana, segue-se um outro, no qual vemos, no fundo claro, um homem comendo pão e conversando com um outro²⁷⁵. Desta maneira, não podemos simplesmente relacionar a falta de foco à alteração de sua percepção. Por outro lado, nos

²⁷⁰ Como se sabe, o filme de Spielberg é, de fato, em preto e branco, portanto, o vermelho foi acrescentado posteriormente. Além disso, o simbolismo evidente da cor exerce de forma clara a função de reforço do melodrama. Pois a menina aparece morta na rua no meio de outros cadáveres e de objetos abandonados.

²⁷¹ Wittgenstein já mostrou porque não podemos falar numa identidade das cores. Ver Wittgenstein, Ludwig, *Anotações sobre as cores*, Editora 70, Lisboa, 1977.

²⁷² Mesmo a psicologia da *Gestalt* chega a considerações bastante gerais com relação às cores. Merleau Ponty, em *Phenomenologie de la perception*, fala apenas nos efeitos vagos de *abduction* e “*addition*” das cores, referindo-se a poderes que estas teriam de afastar e aproximar o indivíduo de uma determinada situação psicológica. Editora Gallimard, Paris, 1976, pg. 247.

²⁷³ Na primeira imagem depois da mudança de lente, quando Giuliana e Valerio se misturam aos grevistas.

²⁷⁴ Como ela está dentro do enquadramento, não podemos precisar o foco de seu olhar. Portanto, a questão não é tanto *o que*, mas *como* ela vê.

²⁷⁵ Ver a decupagem. Quase no final da 1ª seqüência.

enquadramentos em que o fundo é nítido, o primeiro plano é constantemente atravessado por inúmeras pessoas desfocadas. O distúrbio visual, que não pode ser atribuído à protagonista, tampouco pode ser considerado como um processo técnico habitual do aparelho, pois as figuras embaçadas atravessam constantemente o quadro, criando uma espécie de perturbação da cena. A interioridade conturbada de Giuliana manifesta-se na sofreguidão com que compra o pão mordido do desconhecido e não por um transtorno perceptivo. Ou seja, o estado emocional da protagonista é deduzido da ação que ela realiza. A imagem e a câmera se revelam, em certo sentido, independentes do enredo, pois criam um desfocamento que não se subordina à instabilidade interna da personagem.

Nas tomadas seguintes²⁷⁶, por duas vezes vemos através dos olhos de Giuliana o estranho mundo que a circunda. Na primeira, o ritmo lento da panorâmica, que objetiva seu olhar desconfiado, mostra que os detritos industriais tornaram árida e escura uma grande área. No segundo, os cortes delimitam de forma mais explícita a composição visual do quadro – a moldura nos permite perceber melhor as formas arredondadas dos montículos de terra escura e o arranjo cromático entre o marrom do solo e o brilho metálico dos objetos descartados pela indústria²⁷⁷. Embora a relação entre o olhar da personagem e o ambiente esteja clara, Antonioni retira, no final, o caráter subjetivo destas imagens. A câmera, que estava seguindo Giuliana e Valerio, desliga-se deles para mostrar apenas a terra escura e, em seguida, subir lentamente até enquadrar a imensa construção da usina; ainda vemos, depois do corte, a fábrica ao fundo e, em primeiro plano, uma faixa da terra morta e do lixo metálico. A montagem mostra que a estranha paisagem não é produto da visão perturbada da protagonista, mas resultado da atividade da indústria. Além disso, a seqüência trabalha também novas possibilidades cromáticas que revigoram ainda mais a força visual da imagem. O fundo preto cria um potente contraste com o verde da roupa de Giuliana, assim como o marrom saturado da terra com o brilho metálico dos objetos²⁷⁸.

No próximo enquadramento²⁷⁹, o azul e o vermelho avançam para o primeiro plano como manchas coloridas, devido à aproximação da câmera e à ausência de foco. Em seguida, um plano geral devolve o contexto e a nitidez ao objeto enquadrado. A estrutura

²⁷⁶ A 3ª seqüência.

²⁷⁷ O que não acontece com os carrinhos laterais.

²⁷⁸ O verde fica mais exuberante com o fundo escuro.

²⁷⁹ A primeira imagem da 4ª seqüência.

tubular parece fazer parte de um complexo elétrico, embora não saibamos exatamente qual é sua função e nem mesmo onde está localizada. Não se trata de um registro, por assim dizer, objetivo da câmera, dada a falta de foco da primeira imagem. Mas tampouco podemos identificar com precisão, pelo mesmo motivo, o olhar que está por trás da seqüência. De qualquer modo, o ambiente da fábrica deixou de depender das personagens, tornou-se tão autônomo que a câmera estabelece com ele um diálogo visual sem depender das figuras do drama ou do olhar transparente de um narrador objetivo.

A 5^a, 6^a, 7^a e 8^a seqüências estão ligadas diegeticamente – Ugo, o marido de Giuliana, procura, no complexo industrial de Ravena, operários para seu amigo Corrado. As cenas dos protagonistas masculinos no meio de seu ambiente de trabalho seriam apenas funcionais, não fosse a onipresença das formas plásticas. Além do som ensurdecedor das máquinas que mal deixa escutar o que as pessoas falam, os espaços internos e externos são dominados visualmente pela usina. Por exemplo, os escritórios das outras indústrias têm imensas janelas que reenquadram duas esferas gigantes e a paisagem industrial. Estas composições geométricas comprimem as personagens em espaços periféricos. Nas imagens seguintes²⁸⁰, as figuras tampouco se sobrepõem ao ambiente. São poucas as informações que desenvolvem o enredo – Giuliana é apresentada a Corrado, que revela interesse por ela, fazendo-nos supor um eventual triângulo amoroso. Não podemos dizer a mesma coisa do aspecto plástico da usina. Nestes enquadramentos, percebemos outra forma de composição cromática. A cor saturada de um tanque ou de um tubo – azul, laranja, verde e vermelho – destaca-se na monocromia das tubulações e maquinarias – cinzas escuros e claros. Falando pictoricamente, são linhas que introduzem a cor como um toque de luz dentro do emaranhado geométrico e abstrato das entranhas da fábrica. Quem associou desta maneira geometria e cor foi Mondrian. A potência do espaço, característica deste tipo de composição, absorve as personagens, deixando seus deslocamentos em segundo plano. A combinação inusitada de cores é outra possibilidade que faz sobressair o cromatismo do enquadramento em detrimento do desenvolvimento da história das personagens. Além de deixar num espaço exíguo a escada por onde passa a protagonista, o tanque azul turquesa e o pequeno tubo amarelo, por exemplo, criam um contraste agressivo que se destaca na imagem.

²⁸⁰ Que ainda fazem parte da 5^a seqüência.

Na passagem seguinte²⁸¹, a desproporção entre ambiente e personagem acaba contagiando até os diálogos. Ugo diz que Giuliana, depois do acidente de carro, não consegue mais *engrenar*. A linguagem da fábrica tomou conta das expressões cotidianas. A realidade das pessoas e a usina se confundem. Em outras palavras, o mundo se tornou o movimento ininterrupto da engrenagem da indústria e as personagens são apenas peças de seu mecanismo. Mesmo porque a usina ofusca, no campo visual e sonoro, as personagens. Os ruídos estridentes da maquinaria não permitem que ouçamos nenhum dos comentários que fazem Ugo e Corrado, a partir da metade até o final da seqüência. Os grandes tanques e as edificações deixam pequeninas as personagens. Não são apenas as construções que se sobressaem, também os produtos da fábrica se alastram no quadro. A fumaça, que sempre está presente na paisagem, toma conta de todo o enquadramento. A enorme quantidade de vapor branco invade e leva a imagem à abstração absoluta, à tela branca; em outros momentos, cobre as personagens ou estabelece relações cromáticas com o vermelho dos barris. A estas imagens-superfície se contrapõem outras em profundidade. A oposição entre o quadro bidimensional e o que imita a tridimensionalidade não se reflete na relação das personagens com o ambiente, pois mesmo dentro das perspectivas, a câmera está distante, de modo que elas aparecem pequenas e longe demais para se poder ouvir o que falam. A fábrica é imagem audiovisual.

Na 10^a seqüência, somos introduzidos no mundo íntimo da personagem. Giuliana é hipocondríaca e sofre de uma espécie de síndrome do pânico. Pela primeira vez no filme, ouvimos o som que se assemelha a um distúrbio auditivo que pode ser associado à personagem, pois o escutamos apenas nos momentos em que ela está sozinha e perturbada. Visualmente, entretanto, não podemos relacionar a cor ao estado emocional da protagonista. Segundo os estudos gestálticos das cores²⁸², o branco e o azul das paredes dos aposentos afastariam o espectador²⁸³. Ou seja, as cores do quadro não o induzem a identificar-se com a perturbação psíquica da protagonista. As cores não dependem de seus estados internos. Acrescente-se a isso, o fato de a relação entre figura e fundo, do ponto de vista cromático, nunca ser de contraste, mas de absorção. Quando a personagem²⁸⁴ interage

²⁸¹ 9^a seqüência.

²⁸² Pelo menos como são mencionados por Merleau Ponty. Ver nota 20.

²⁸³ A camisola de Giuliana e o pijama de Ugo são também brancos.

²⁸⁴ Lembremos que Giuliana veste uma longa camisola branca.

com o fundo azul, a luz não incide sobre ela. Nas cenas em que está bem iluminada e manifesta seu desassossego emocional, o fundo é sempre branco. No único enquadramento em que a bicromia do fundo interage com a personagem dentro de uma zona iluminada, Giuliana está do lado da parede branca, sem contar que o azul, completamente visível, ocupa dois terço da tela.

Na 11^a seqüência, voltamos aos enquadramentos que se aproximam do preto e branco. Como nos filmes anteriores de Antonioni quadro é pura superfície ou a longa perspectiva monocromática absorve as personagens. A parede descascada tem o aspecto de uma tela abstrata que combina manchas brancas e cinzas. Na longa profundidade da rua cinza, Corrado e um figurante avançam para o fundo, de costas para o espectador²⁸⁵.

Quando Giuliana sai para perguntar a Corrado se a está procurando, eles são enquadrados de maneira que a câmera quase os comprime contra a parede, apesar da profundidade. Já vimos na análise de *Crimes d'alma*, que a personagem acaba sendo absorvida pela geometria do quadro, neste tipo de imagem. O vestido da protagonista, embora seja o único tom colorido, não se sobressai devido à sobriedade da cor e ao xale preto que diminui o espaço que o roxo ocupa no plano.

No interior da loja de Giuliana, as cores voltam a ter presença marcante. Nas amostras de tintas, os retângulos são enquadrados de maneira que associemos três cores – branco, azul-escuro e verde claro; branco, azul-claro e pêssego; branco, amarelo mostarda e marrom esverdeado. A última combinação cromática é impressionante – em certo momento, a câmera sobe abandonando as personagens para enquadrar a composição de dois retângulos brancos, um amarelo e outro marrom esverdeado. A geometria e a cor criam uma das composições mais belas do filme, que lembra a simplicidade sofisticada do cromatismo austero da pintura metafísica, principalmente de Morandi²⁸⁶. Este quadro é completamente gratuito do ponto de vista da psique da protagonista ou mesmo do enredo. Em outros momentos, Monica Vitti e Richard Harris se dirigem várias vezes para o fundo, de modo que são enquadrados, sozinhos, em plano americano, contra a parede irregular e branca. Em geral, no cinema, o fundo neutro aparece em planos mais aproximados, quando

²⁸⁵ O extra está numa bicicleta.

²⁸⁶ 12^a seqüência. É esta passagem que parece ter interessado bastante Godard. Ele chega a perguntar a Antonioni como ele tinha escolhido as cores, nesta seqüência. Ver *Fare un film è per me vivere*. Op. Cit. pg. 261.

se quer destacar a figura e não o cenário. O plano americano, por ter a câmera mais distante, introduz a presença do fundo²⁸⁷. Em termos diegéticos, nada há de mais asséptico do que insistir em colocar a figura dramática sobre um espaço neutro, pois ele é, sobretudo, a ausência de cenário. Como o diálogo é tautológico e pouco acrescenta ao que sabíamos, podemos entender o contraste entre a roupa escura das personagens e o fundo áspero e branco como um efeito plástico independente da exposição das falas e dos gestos²⁸⁸.

Nas tomadas seguintes²⁸⁹, destacam-se a profundidade vazia e a monocromia do preto e branco. Antonioni teria até pintado de cinza as frutas que aparecem na banca. E também filma as personagens comprimidas entre a parede e a câmera – no final da seqüência, quando Giuliana decide acompanhar Corrado a Ferrara²⁹⁰. Por outro lado, é a primeira vez que se associa o som eletrônico ao olhar de Giuliana. A imagem desfocada do vendedor de frutas dá a impressão de ter sido produzida pelo olhar da protagonista, principalmente porque o som também parece ser o resultado de um distúrbio auditivo dela. Porém, a montagem é ambígua. A imagem desfocada do vendedor não é uma subjetiva de Giuliana, pois ela está, de costas para o espectador, em primeiro plano. Podemos pensar, como aconteceu na 2^a seqüência, que estamos vendo *como* ela vê. Mas novamente uma imagem clara segue àquela que tem o fundo embaçado – o vendedor aparece primeiro desfocado e depois nítido. A perturbação visual não é uma constante, embora ouçamos o “chiado” eletrônico em todas as imagens em que Giuliana parece perturbada. Além disso, segue-se à passagem do *flo* à transparência, uma verdadeira subjetiva da protagonista, em que a imagem é nítida, embora ela continue perturbada²⁹¹. Ainda podemos ligar o transtorno da personagem ao fato de a rua vazia em longa profundidade parecer irreal. O efeito fantasmagórico das longas perspectivas já tinha aparecido em outros filmes, mas sem ser atribuído ao mal-estar explícito das personagens. Nas fitas em preto e branco, trabalhava-se também com mais sutileza a relação de imagem e som, pois o estranhamento não era produzido pelos ruídos, mas pelo silêncio. Como a seqüência é em “preto e

²⁸⁷ Na verdade, estes enquadramentos são quase planos gerais, pois não vemos apenas os pés das personagens.

²⁸⁸ Em *A doutrina das cores*, Goethe fala deste tipo de composição, em que artistas antigos (não indica de que época) aplicavam uma grossa camada de gesso sobre linho ou madeira e colocavam as figuras escuras sobre esse fundo irregular para produzir um belo contraste. Op. Cit. pg. 151.

²⁸⁹ 13^a seqüência.

²⁹⁰ Ao sair da loja, Giuliana vestira um casaco preto, ocultando o vestido roxo.

²⁹¹ Depois de olhar para o vendedor, Giuliana se vira e olha em direção à rua. Em seguida, vemos a imagem deste espaço.

branco”, podemos pensar também que a perturbação perceptiva de Giuliana passa pelo monocromia das imagens. Porém, isto não se confirmará posteriormente e a gama de cinzas, como já se viu, faz parte do mundo da fábrica que é independente da personagem.

De Ferrara mal vemos as ruas²⁹². As externas parecem uma justificativa para criar, por meio das cores, enquadramentos incrivelmente plásticos, pelos quais as personagens circulam e às vezes desaparecem. Em certo momento, Giuliana, sozinha e de costas para o espectador, some por um pequeno corredor. A câmera se detém no plano vazio, trazendo à luz o conjunto cromático que já aparecera antes, mas que a protagonista tinha de certa forma escondido. A sobreposição do amarelo da parede no verde do gramado aparece enquadrada entre um retângulo branco e outro escuro²⁹³. O cenário se transformou em composição pictórica. Embora a cor seja limite geométrico e não se subordine aos objetos, ela está no espaço material das construções. Antonioni pinta sem paleta, apenas enquadrando as paisagens da cidade. Em outros momentos, a ausência de foco cria efeitos plásticos independentes das personagens, dando à cor um destaque maior dentro do quadro. As flores vermelhas embaçadas, por exemplo, estão mais presentes para o espectador do que as personagens perdidas, no fundo. O enquadramento em que a porta de vidro reflete o verde e amarelo do jardim como manchas coloridas sem formas, é outro exemplo – depois que as personagens abrem a porta vemos pela abertura retangular, o jardim colorido, recortado geometricamente, dentro do espaço em “preto e branco” do vão da escada. Além disso, as personagens saem do quadro e as imagens permanecem vazias por alguns instantes.

No apartamento de Mario, o operário que Corrado quer contratar²⁹⁴, Giuliana conta-lhe a história da jovem suicida. Seu constrangimento mostra que está falando de si própria. As cores frias estão em todo o ambiente – paredes, móveis, roupas etc. Cores quentes, como o vermelho e o laranja aparecem em detalhes do conjunto – no avental da mulher de Mario, na cadeira de praia que está apoiada na parede. Em geral, o cromatismo austero serve de cenário para as confidências pessoais de Giuliana. Não há como associar as cores às sensações internas da personagem.

²⁹² 14ª seqüência.

²⁹³ O recorte colorido que vemos no fundo do corredor fica entre a parede branca e um vão escuro.

²⁹⁴ 15ª seqüência.

Os protagonistas decidem procurar Mario em Medicina²⁹⁵. Na saída da casa do operário, a passagem não tem a força plástica das externas anteriores²⁹⁶. Em compensação, na seqüência seguinte²⁹⁷, o aspecto visual é exuberante. No início, o amarelo da grama é a única cor no preto da casa e no branco-cinza do céu. Mas o tom das ervas é suficiente para criar um efeito “a cores”, principalmente se comparado com os outros enquadramentos, em que diversos tons de cinza predominam no quadro – às vezes o vermelho quebra a monotonia cromática dos planos. Nada nos quadros e na montagem nos autoriza a pensar que haja uma relação entre os estados internos da personagem e as cores das paisagens.

Embora o lugar pareça estar além dos limites da cidade, o mundo do progresso, regido pela usina, está presente na estranha casa preta e nas antenas gigantes da Universidade de Bolonha. Na maior parte das imagens, as personagens se perdem na paisagem – ou porque são enquadradas de um ponto distante ou porque estão comprimidas e pequenas diante do tamanho desmesurado das antenas. Entretanto, a desproporção não é opressiva, pois Antonioni enquadra estes objetos gigantes de maneira que se perceba a beleza delicada de sua estrutura – tanto nos planos que mostram as figuras geométricas de uma delas quanto naqueles em que as vemos enfileiradas, formando uma longa profundidade. Nem mesmo o vermelho fora de foco dos grandes blocos de concreto nas bases das antenas chega a quebrar, por assim dizer, a harmonia plástica dos enquadramentos²⁹⁸. O aspecto abstrato e carregado do mundo da fábrica se diluiria, não fosse, no início, deparamos com a casa preta, que parece ter sido incinerada. A beleza sombria destes enquadramentos é produzida, como na maioria das tomadas externas do filme, pela associação entre as cores saturadas e a monocromia do “preto e branco” – neste caso o amarelo da grama sobre o preto da casa. Mas, mesmo assim, a leveza do equilíbrio plástico torna ambígua a relação do filme com a paisagem da usina.

Nas tomadas seguintes²⁹⁹, confirmamos que o campo deixou de ser a campina agradável onde vamos repousar e fugir do estresse da cidade. As barracas de pescadores estão em ruínas ou se transformaram em *garçonnière*, pois não há mais peixe no rio. A água é insalubre, preta e amarela. As esqueléticas árvores, embaçadas pela neblina, mal ocultam o

²⁹⁵ Segundo a mulher, Mário lá trabalha. Entretanto, nesta passagem mal veremos o operário.

²⁹⁶ 16^a seqüência.

²⁹⁷ 17^a seqüência.

²⁹⁸ Afinal de contas, é através delas que podemos escutar *il rumore delle stelle*.

²⁹⁹ 18^a seqüência.

enorme cargueiro que, como um navio fantasma, invade devagar o enquadramento. A fábrica é onipresente.

Entretanto, o que interessa a Antonioni é fundamentalmente o aspecto visual do ambiente da usina. Ele aborda apenas indiretamente a questão capital e trabalho. A peregrinação de Corrado à procura de operários mostra que os conflitos sociais não são mais aqueles do pós-guerra – o filme começa praticamente com uma greve, e os patrões, como Corrado, acreditam no socialismo e têm que, por assim dizer, cortejar os trabalhadores. Estamos distantes dos Enrico Fontana da década de 50³⁰⁰. Em *O deserto Vermelho*, a classe dirigente de engenheiros, muito mais do que estabelecer relações hierárquicas, faz parte de um mecanismo produtivo, em que todos são peças da engrenagem industrial. Giuliana é a única que vive fisicamente o desconforto na nova paisagem. Embora lamentem a morte, por assim dizer, da vida *natural*, os outros estão *adaptados* ao novo mundo. Ugo sequer foi capaz de voltar da viagem de negócios para acompanhá-la depois do acidente. Corrado, que parece ser o único a entender o mal-estar da mulher, acredita no progresso. O próprio Antonioni chega a dizer que *O Deserto Vermelho* trata da inadequação entre um cérebro adiantado e um corpo que não acompanha as novas demandas da realidade³⁰¹.

Entretanto, o filme não confirma este tipo de leitura. Além de ironizar as declarações de Corrado³⁰², não se trata de uma narrativa em torno dos problemas psíquicos individuais das personagens. Pode-se dizer que em vários momentos vemos como Giuliana vê, mas não porque o espaço seja um reflexo de sua interioridade e sim porque o exterior afeta seu mundo interior. Se as outras personagens não vêem o que ela enxerga, não é porque o ambiente seja produto subjetivo seu. E a paisagem, embora bela, é bastante sombria – não se pode dizer que o filme passe uma “crença no progresso”, mas tampouco a torna explicitamente negativa. A ambigüidade é uma característica fundamental das obras

³⁰⁰ Paul Ginsborg diz que nos anos 60, vivia-se uma certa euforia com a intensa industrialização, principalmente, do norte da Itália. As empresas estatais se tornaram grandes corporações, formando uma classe operária forte. A Itália precisava de operários especializados. Nas décadas seguintes, volta a rondar a estagnação financeira e acontece uma série de bancarrotas. Percebeu-se que a euforia econômica dos anos 60 era passageira. De qualquer forma, a Itália se tinha transformado numa potência e, apesar de a crise, não voltaria aos padrões sociais e econômicos de antes da Segunda Guerra. Ver *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Op. Cit. pgs. 286 – 293 e 319 – 325.

³⁰¹ Antonioni é citado por Gilles Deleuze em: *A imagem tempo*. Op. Cit. pg. 245.

cinematográficas de Antonioni. Por essa razão, em nenhuma delas se formula um juízo de valor.

As cenas da cabana são marcadas pelo vermelho³⁰³. Desde o início, as centelhas da fogueira introduzem esta cor, no fundo preto. Quando Godard perguntou se a função tradicional de comentário dos diálogos foi absorvida pela cor, Antonioni disse: “na cena da casinha, em que se fala de droga e de excitantes, não poderia não utilizar o vermelho. Em branco e preto não a teria feito. O vermelho coloca o espectador em um estado de ânimo que consente em aceitar semelhantes diálogos”³⁰⁴. No cinema de hoje, talvez tudo isto não passasse de falas e brincadeiras sexuais inocentes. Entretanto, sem a presença do vermelho destas cenas, não se destacaria a bela palidez do azul claro das paredes, do branco das janelas e da neblina³⁰⁵. Depois da longa exposição às vibrações do vermelho, as cores frias ficam evidentes, enfatizando ainda mais o isolamento da construção e o desamparo da protagonista – seu rosto triste aparece atrás do vidro das janelas³⁰⁶. Porém, não é Giuliana, mas a montagem das cores quentes e frias, independente das personagens, que transmite o efeito sensorial no espectador³⁰⁷.

A 21ª seqüência começa com um distúrbio audiovisual subjetivo de Giuliana – a protagonista, de costas para o espectador, bem nítida, em primeiro plano, olha para o fundo que está desfocado; ao mesmo tempo em que ouvimos o som eletrônico que se assemelha a uma perturbação auditiva. Porém, excetuando este enquadramento, nada do que vimos e veremos, nestas passagens³⁰⁸, pode ser atribuído ao olhar da personagem. Aliás, não é a presença do barco que a deixa apavorada, mas a doença que o navio trouxe a bordo. A forma inusitada do cargueiro entrar no enquadramento, por exemplo, não tem relação alguma com a sensibilidade de Giuliana. Mas tem a ver com a do espectador. A neblina reforça o aspecto fantasmagórico da aparição e a câmera aproxima de nossos olhos o movimento silencioso e vagaroso do navio, pois está fora da cabana, no cais, quase ao lado

³⁰² Como se pode ver pela decupagem. Giuliana zomba de Corrado depois que este terminou seu discurso sobre as crenças atuais – progresso, socialismo etc. –, dizendo-lhe que ele proferiu um amontoado de palavras.

³⁰³ 19ª seqüência.

³⁰⁴ Entrevista a Godard. *Fare un film è per me vivere*. Op. Cit. pg 262.

³⁰⁵ Na 20ª seqüência.

³⁰⁶ Na 21ª seqüência.

³⁰⁷ Lembremos que o contraste entre cores quentes e frias também aparece quando o operário e a namorada saem da cabana. Ou seja, é independente de Giuliana.

³⁰⁸ Na 19ª, 20ª e 21ª seqüências.

da embarcação, como uma personagem autônoma (impossível deixar de pensar em *Nosferatu*...). Ou seja, o ritmo e a proximidade da câmera nos fazem “sentir” o enorme cargueiro penetrando no quadro.

Nas tomadas seguintes³⁰⁹, as personagens sendo cobertas pela neblina podem ser consideradas como imagens criadas pelo distúrbio perceptivo de Giuliana – além de ser um momento de descontrole emocional da protagonista, a montagem, de certa forma, autoriza a leitura³¹⁰. Embora estes planos causem um forte efeito – são os rostos que desaparecem lentamente por trás da bruma³¹¹ –, nada sugere que a seqüência toda seja subsumida ao olhar da personagem. Ao contrário, autônoma, a câmera já tinha mostrado objetos que aparecem ou somem dentro da névoa – como é o caso do pequeno barco³¹² e das próprias personagens, que desaparecem no fundo enevado.

A cena familiar de Giuliana, Ugo e Valerio é bastante tradicional³¹³. O pai brinca com o filho e a mãe prepara a mala do marido. Desta vez Ugo está preocupado em deixar a mulher sozinha. Tudo parece “norma”l. As cores, o foco, o ângulo estão em harmonia com a cena³¹⁴. A única evidência da crise de Giuliana – na neblina espessa, ela pegara o carro e quase o jogara no mar – é um plano em que ela olha de forma enigmática o espectador – mas trata-se apenas de um sinal.

As tomadas da plataforma em alto mar³¹⁵ se dividem entre enquadramentos geométricos da aparelhagem do local e outros em que Giuliana confessa a Corrado que não houve um acidente, mas uma tentativa de suicídio³¹⁶. Embora a cor vermelha apareça em vários enquadramentos, no momento da confissão, o fundo é neutro, em “preto e branco”.

³⁰⁹ 22ª seqüência.

³¹⁰ Mas isto é relativo, como se pode constatar na decupagem. O enquadramento de Corrado e Giuliana, ambos de costas para o espectador, antecede os planos individuais de Linda, Mili, Max e Ugo, vagorosamente cobertos pela neblina. De maneira que não é exatamente uma “subjativa” da protagonista. Mas, como no enquadramento seguinte, Giuliana sozinha, em primeiro plano e de costas para o espectador, está olhando para eles, poder-se-ia dizer que, embora não seja uma “subjativa”, estamos vendo o que ela vê.

³¹¹ A associação com a idéia da morte é bastante apropriada. Pode-se também ler as imagens como a perda da individualidade – a neblina cobre o rosto, que é a parte do corpo que particulariza mais. E assim por diante.

³¹² 20ª seqüência.

³¹³ 23ª seqüência.

³¹⁴ Há um *raccord* defasado entre duas imagens – só percebemos mais tarde o corte brusco do quarto de Valerio para o de Ugo. Mas ele não perturba nem visual e nem diegeticamente.

³¹⁵ Na 24ª seqüência, Antonioni mal se dá ao trabalho de explicar que Corrado está alugando o navio que o levava à Patagônia. Assim como, na seqüência da cabana, fica meio perdida a informação de que será mais em conta contratar cargueiros que vêm da América do Sul e voltam vazios. Como se vê, o enredo é cada vez mais frouxo.

³¹⁶ Ela fala do choque com o caminhão. O acidente que foi narrado, mas não visualizado.

Confirma-se o fato de Antonioni não reforçar visualmente as imagens em que os diálogos esclarecem a situação emocional da protagonista. Tampouco há um percurso narrativo que intensifique gradualmente a perturbação de Giuliana. Em outras palavras, os elementos visuais não são mobilizados para mostrar sua crise interior.

Por outro lado, não são os olhares das personagens que nos conduzem na seqüência. Ao contrário, em várias tomadas, elas perambulam perdidas atrás do emaranhado geométrico dos tanques, escadas, correntes, tubos etc. Muitas vezes, o enquadramento geométrico permanece vazio e a câmera se ocupa em seguir as tubulações. Por exemplo, o aparelho, num carrinho lateral, segue por um tempo a tubulação, em *close-up*, para só, no final, enquadrar Corrado sentado na cadeira suspensa no ar.

Na reunião com os operários que vai levar à Patagônia³¹⁷, Corrado tem uma espécie de distúrbio semelhante àqueles que Giuliana sofre. Reconhecemos esses momentos porque, na presença da personagem, associa-se som eletrônico e imagens sem foco³¹⁸. Mas também aqui a montagem é ambígua. A perturbação audiovisual de Corrado, assim como as de Giuliana, é apenas um pequeno trecho dentro do resto das tomadas da passagem. Muitas vezes a câmera se desliga da cena para compor plasticamente os elementos visuais do quadro. Por exemplo, em certo momento, o aparelho segue a listra azul turquesa da parede branca até enquadrá-la, formando um ângulo reto. Ou nos enquadramentos que organizam a geometria colorida das garrafas azuis de vidro. No final, esses objetos, por assim dizer, absorvem Corrado.

Nas 26^a, 27^a, 28^a seqüências, Giuliana se vê às volta com a doença de Valerio – o menino não pode andar. Logo saberemos que ele está apenas simulando. As passagens justificam as outras que vêm a seguir – a fábula que a mãe conta ao filho e o descontrolo final da protagonista. Mas o cenário está, de certa forma, divorciado dos acontecimentos. Sem a neblina e reenquadrados pelas longas e estreitas janelas da casa de Giuliana, os navios deixaram de ser ameaçadores e fantasmagóricos. A moldura da janela deixa os barcos belos e inofensivos, como quadros inusitados que dependuramos nas paredes. O ambiente não enfatiza a angústia da personagem provocada pela doença do filho.

³¹⁷ 25^a seqüência.

³¹⁸ Além da falta de foco, Antonioni intercala um *close-up* inquietante do rosto completamente inexpressivo de um dos operários.

A história da menina na praia é uma criação da imaginação de Giuliana³¹⁹. Ela reflete, por assim dizer, a maneira como a personagem desejaria que o mundo fosse – um lugar com cores suaves, sons harmoniosos e águas claras –, longe do espaço ameaçador da fábrica, da poluição ambiental, visual e sonora. O conto coloca de novo a relação entre natureza e indústria, que já aparecera no começo do filme. Contrapõe-se ao mundo orgânico da fábula, a visão inorgânica do ambiente da fábrica. Na praia da menina, as pedras parecem de carne e um som doce vem de todos os lugares. Na usina, os apitos e os aparelhos produzem sons ensurdecedores, agressivos, assim como as cores saturadas irrompem na monocromia da paisagem. A personagem é, portanto, portadora desta visão idílica do ambiente. Sua imaginação é o parâmetro que nos permite fazer um paralelo com aquele da usina.

Mas a fábula não se limita a refletir um desejo interior da personagem. Ela revela também uma harmonia entre imagem e som. A voz de Giuliana é doce, tem um ritmo tranqüilo e prazeroso, ela sabe colocar as ênfases necessárias, o suspense, a graça³²⁰. Mas o conto é cativante porque também vemos o coelho correndo na praia, os pássaros na paisagem, o belo veleiro de velas brancas, as formas arredondadas das pedras etc. Além disso, todas estas imagens ilustram as descobertas da menina. Portanto, os elementos visuais refletem a singela beleza da história, porque estão subordinados aos contextos do relato e porque narrador e personagem estão imbricados – o idílio da narrativa depende diretamente do olhar e da experiência da criança. A história dentro da história descortina a infantilidade sedutora das narrativas que tornam suas imagens meras ilustrações das experiências e emoções de uma personagem. Por outro lado, devemos observar que o primeiro plano do segmento é uma imagem desfocada de uma sucessão de cores claras – verde, creme e azul. Neste momento, a ausência de foco tem um valor essencialmente plástico, não expressa a crise interior da personagem.

Logo após a fábula, Giuliana entra em crise³²¹, pois descobre que Valerio apenas estava simulando. O som eletrônico que parece um distúrbio auditivo da protagonista nos adverte para seu descontrole emocional. O *close-up* da tela roxa com a listra amarela pode

³¹⁹ 29^a e 30^a seqüências.

³²⁰ “Era um verdadeiro veleiro, daqueles que atravessam tormentas deste mundo ou talvez de outro mundo”, “um mistério vá lá, mas dois é demais”: são belas frases que tornam a narrativa interessante e delicada.

³²¹ 30^a seqüência.

ser associado à personagem, afinal de contas a protagonista desenhara pouco antes esta imagem. Mas a montagem torna ambígua a relação, pois sequer é uma visão da personagem – depois que Giuliana deixa o quarto e desce as escadas, a câmera, que a seguira, volta para o quarto e enquadra os círculos roxos e a linha amarela.

Na 31^a seqüência, Antonioni faz questão de mostrar Giuliana de costas para o espectador e absorvida pela aparelhagem do cais. No final do segmento seguinte³²², mais uma vez o estranhamento não é produzido pela personagem, mas pelo longo corredor do hotel, cuja força visual parece ter a capacidade de fazer, ao mesmo tempo, surgir e desaparecer as personagens.

Nas cenas do quarto de hotel de Corrado³²³, pela primeira vez algumas imagens podem ser ligadas diretamente à perturbação de Giuliana. As manchas coloridas têm, em primeiro plano, a cabeça da protagonista deitada na cama³²⁴. Ou seja, podemos supor que esse fundo desfocado é produzido por sua visão. E, desta vez, não há nenhuma passagem de um quadro *flo* para outro nítido, como nas seqüências anteriores em que a distúrbio perceptivo aparecia. Além disso, o som, a ação e as falas reforçam ainda mais a relação entre visão e crise. Corrado acaba olhando ostensivamente para a parede vazia, em busca daquilo que Giuliana parece estar vendo nela, ou seja, este movimento nos revela que a protagonista, de costas para o espectador, provavelmente está olhando fixamente para essa direção. Giuliana também declara explicitamente temer as cores. Tudo parece confluir para evidenciar seu estado emocional. É também a primeira vez que o estranhamento não é produzido apenas pelo enquadramento, mas por uma luz diferente – no final da seqüência, a luz rosa banha todo o quadro³²⁵. Diríamos que tudo isto justifica plenamente a estreita correspondência entre a visão perturbada da protagonista e as alucinações estéticas do autor, como disse Pasolini. Mas Antonioni não deixa mesmo nestes momentos, de sugerir imagens autônomas com relação à personagem e à diegese. Estes enquadramentos dependem exclusivamente dos elementos do ambiente, sem incorrer em nenhum delírio cromático como o do quadro “rosa”. Por exemplo, várias vezes ele se utiliza do ferro vermelho da cama para fazer sobressair o elemento plástico da cena. Em certas imagens, o

³²² 32^a seqüência.

³²³ 33^a seqüência.

³²⁴ As cores são rosas, amarelas, brancas e roxas. Esta relação se repete mais uma vez.

³²⁵ Que não pode ser atribuído ao olhar de Giuliana porque esta também está banhada por ela.

ferro atravessa diagonalmente o quadro, seccionando Corrado cromaticamente. Em outros, chega a fazer composições abstratas – é o caso em que a câmera, ao seguir o braço de Giuliana, acaba enquadrando o ferro da cama como se fosse um ângulo reto colorido, no fundo escuro.

Esta é a única seqüência, no filme todo, em que a correspondência entre a câmera e a personagem quase não contém nenhuma ambigüidade. Nas passagens que vêm a seguir, o ambiente volta a dominar o quadro³²⁶. Nas imagens externas³²⁷, que vêm a seguir às do quarto do hotel, sequer ouvimos o que as personagens falam. Em contraposição, o fundo se destaca, não apenas pelas cores, mas pelo enquadramento vazio, no início do segmento. Nos cais³²⁸, é ainda mais intensa a participação dos elementos do ambiente no enquadramento. O vermelho, o ferrugem, o branco e o amarelo funcionam como fundo da personagem, mas também são superfície pictórica do quadro. Na primeira imagem, quase não se percebe a profundidade da tela vermelha com linhas pretas sinuosas; apenas depois que a câmera desce e que a personagem entra no quadro, o aspecto tridimensional do ambiente fica evidente. Giuliana muitas vezes se perde no fundo, atrás do emaranhado da aparelhagem do local. Antonioni também se detém nos quadros vazios, apenas marcados pela geometria, que o recorte da câmera imprime na tela. Embora reencontremos Giuliana e Valerio, a seqüência final começa com as chaminés. Além disso, o som volta a se associar aos ruídos da usina, o *flo* também é independente da personagem e a última imagem é a dos barris amarelos e azuis enfileirados.

Assim, podemos dizer que o ambiente da fábrica ultrapassa a interioridade da personagem. A plástica do enquadramento – cor e forma – é produzida diretamente, na maior parte da fita, pelo ambiente da usina. As imagens são fantasmagóricas não pela perturbação de Giuliana, mas porque o filme combina enquadramentos que aproximam e distanciam o espectador da paisagem desenhada pelas engrenagens da indústria. Antonioni traz para perto de nossos olhos, através das cores saturadas e da monumentalidade dos

³²⁶ A exceção é a seqüência 35^a. Na loja de Giuliana, nada perturba a explanação de seus sentimentos com relação a Corrado, embora a primeira imagem seja uma tela vazia, apenas com as cores branca e azul da parede.

³²⁷ 34^a seqüência.

³²⁸ 36^a seqüência.

elementos da fábrica, esse mundo que nos ultrapassa³²⁹. As grandes perspectivas, que não desaparecem, marcam ainda mais o vazio. Não fosse a perturbação psíquica de Giuliana – que, diga-se de passagem, é construída muito mais pelas falas que pelas imagens –, não haveria dúvida que o quadro abstrato mais uma vez prevalece, agora ao inserir a cor como superfície e construção geométrica. De qualquer forma, quanto às divergências sobre a cor, o mínimo que se pode dizer, como fez Casiraghi, é que, em *O Deserto Vermelho* importa menos a cor do sentimento que o sentimento da cor³³⁰.

³²⁹ Graças à maneira de enquadrar e montar as imagens, não há como não sentir, neste filme, o deserto do mundo, que é consequência direta da atividade da indústria. Espécie de premonição dos problemas ambientais do aquecimento global?

³³⁰ Casiraghi é citado por Lorenzo Cucco. *La visione come problema*. Op. Cit. pg. 213.

CONCLUSÃO

O que se pode dizer das histórias de Antonioni? Visto que são tramas pouco definidas, com pouca ação e psicologia, podemos considerá-las uma espécie de *crônica*. Porém, sem a pretensão de exprimir o tédio, o fracasso e a insignificância do cotidiano. Não são dramas da banalidade do dia a dia, as personagens raramente se entregam a atividades corriqueiras. Em geral, elas fogem, estão à procura de alguém ou algo e até simplesmente passeiam. Mesmo entre quatro paredes, as figuras vão para o fundo ou para fora do quadro. Tudo parece mero pretexto para tornar o deslocamento uma atividade recorrente, pois nada dessa animação se traduz em ação.

Resta saber se há algum significado por trás desse movimento incessante. Certamente, ele não é metáfora da perda de identidade das personagens, pois nenhuma delas parece estar perdida no espaço urbano ou em seu próprio mundo interior. Aparentemente, nenhum sentido oculto se depreende de tal atividade. Entretanto, o trânsito das personagens é insistente para ser apenas uma forma de contextualizar suas histórias. Em outras palavras, o caráter recorrente dessas imagens ultrapassa o campo da diegese, de modo que a interrogação recai, como diria Roland Barthes, não sobre o significado, mas sobre o significante³³¹. Nesta esfera, a primeira coisa que se percebe é uma relação sem hierarquias entre figura e fundo.

Vimos que os cenários são espaços urbanos abstratos que absorvem as personagens. O deslocamento na cidade geométrica quase desintegra as figuras, assim como transforma o ambiente em extensão despersonalizada, distante da idéia do lugar onde se desenvolvem os acontecimentos de uma história particular. Dessa maneira, no substrato da relação entre figura e fundo, encontramos a ligação entre texto e imagem.

A análise deste trabalho procurou mostrar que Antonioni quer libertar a imagem cinematográfica dos sentidos fixos que habitualmente o texto lhe imprime, a fim de devolver-lhe seu caráter essencialmente polissêmico. E, ao fazê-lo, acaba por mudar a concepção da própria ficção. Antonioni opera, assim como Eisenstein nas palavras de Barthes, “uma profunda mudança na dimensão teórica da trama: a história (a diegese)

³³¹ Barthes Roland. *O óbvio e o obtuso*. Editora Nova fronteira, Rio de Janeiro, 1990, pg. 46.

não é apenas um sistema forte (sistema narrativo milenar), mas é também, e contraditoriamente, um simples espaço, um campo de permanências e de permutações”³³².

Vista dessa forma, a narrativa cinematográfica, para Antonioni, não é apenas um lugar a ser desconstruído, mas a passagem do sentido óbvio para o obtuso.

³³² Idem. pg. 27.

ANEXO

DECUPAGENS

DECUPAGEM *CRIMES D'ALMA*

Descrever, portanto, não é somente ser inexato ou incompleto; é mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado³³³.

1ª seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral, em profundidade³³⁴, de uma calçada guarnecida por arcos que atravessam diagonalmente a tela. A perspectiva se perde num ponto de fuga fora do quadro, no lado superior e esquerdo. Num carrinho lateral para a esquerda³³⁵, o aparelho segue um homem de capa escura e chapéu, que atravessa o corredor de arcos.

Entram os créditos.

Antes de ultrapassar os últimos arcos, a câmera se detém e mostra, de costas, o homem indo para o fundo. Vemos um pedaço da catedral de Milão, no lado esquerdo da tela. A iluminação divide o quadro em dois: sombra no primeiro plano e luz forte no fundo.

A lente grande angular deixa nítidos frente e fundo.

Ouvimos um piano e um saxofone, desde o momento em que entraram os créditos.

2ª seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral do cruzamento de duas avenidas que formam uma perspectiva diagonal bem funda. Câmera *en plongée*. Um carro esporte, seguido por um outro, atravessa diagonalmente a imagem, da direita para a esquerda.

Corte Plano geral. A câmera ainda *en plongée*. Num carrinho lateral para a esquerda³³⁶, o aparelho acompanha o carro esporte, seguido pelo outro, até o fundo do quadro – os veículos desaparecem em um cruzamento de ruas, atrás de um ônibus. O movimento dos automóveis corta diagonalmente a tela.

Corte: Plano geral, em profundidade, de uma rua. Câmera fixa. Em uma fileira de automóveis, vemos o carro esporte e aquele que o persegue – formam um traçado diagonal na tela.

³³³ Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1990, pg. 14.

³³⁴ Profundidade de campo.

³³⁵ A direita e esquerda sempre serão com relação à imagem e não ao espectador.

³³⁶ Provavelmente é uma grua.

Corte: Plano geral, em profundidade, da mesma rua do enquadramento anterior. A única diferença é que a câmera está atrás da fileira de automóveis e já não identificamos os carros que se destacaram nas outras imagens. Terminam os créditos.

Em toda a seqüência, ouvimos o mesmo tema musical do começo.

3ª seqüência.

Close-up das fotografias de uma jovem jogadas umas em cima das outras.

Ouvimos uma voz *off* dizer: “não é a história habitual. A senhora é fidelíssima...”

Corte: Tomada interna diurna. Plano médio de dois detetives sentados frente a frente, separados por uma mesa. Reconhecemos Carloni, o homem que apareceu na primeira seqüência. Ele se levanta e contorna a mesa, ficando ao lado do chefe dos investigadores, olhando as fotografias.

Corte: *Close-up* das fotografias da jovem sobre a mesa, uma mão pega a de cima.

Corte: Plano médio dos detetives, lado a lado, de costas para o espectador³³⁷. Tocam à porta. Num carrinho lateral³³⁸ para a direita, a câmera segue o chefe, deixando Carloni fora do quadro. No fundo, outra mesa. A sala é ampla com duas mesas e duas poltronas. Pela margem direita, entra um garçom que, depois de pôr a xícara de café sobre a mesa, sai. O investigador vai e pega a xícara. E quando se dirige à outra mesa, a câmera o segue, por trás³³⁹ em um carrinho *in*. A câmera se detém centralizando-o bem embaixo de uma janela, que está cortada pela margem superior do quadro – vemos sombras das pernas das pessoas que passam. Carloni, em primeiro plano, está sentado numa das poltronas quase fora do quadro.

Corte: *Close-up* de uma das fotografias da jovem – como está rasgada ao meio, não podemos ver para quem ela está sorrindo.

Corte: Câmera fixa. Plano médio dos detetives sentados frente a frente. O chefe mostra para Carloni um cheque. Vemos na parede do fundo, sombras de vários tons de cinza, que formam retângulos.

Não há acompanhamento musical.

³³⁷ Quando no texto não aparece nenhuma indicação da posição das personagens com relação à câmera, é porque elas estão de frente para o espectador.

³³⁸ Neste caso seria um carrinho lateral, meio curvo. Quase todos os movimentos são feitos, provavelmente, com uma Dolly.

³³⁹ Quando a câmera segue por trás as personagens, quer dizer que elas estão de costas para o espectador.

Tomamos conhecimento de que um rico industrial milanês quer investigar o passado obscuro de sua mulher, Paola, com a qual se casou durante os conturbados anos da Segunda Guerra.

4ª seqüência

Tomada externa de manhã. Câmera fixa. Plano geral de uma rua em diagonal e em profundidade. Um desconhecido, que atravessa a rua, logo sai do quadro. A luz forte, quase estourada, destaca o branco do muro de um edifício. Num giro de 45^{o340}, à direita, a câmera mostra um casal que se encaminha para uma porta. O aparelho se detém enquanto eles entram – não sabemos quem são. Num giro de 15^o, à direita, a câmera enquadra uma parede branca. Na pequena placa, à esquerda, está escrito: Liceu de Ferrara.

Não há acompanhamento musical.

5ª seqüência

Tomada interna diurna. Plano médio de um homem apontando um lápis – é um funcionário do liceu. Num giro de 90^o, à direita, a câmera mostra a personagem caminhando até que o detetive Carloni, de costas para o espectador, é também enquadrado. No fundo, pela grande janela, podemos perceber o corredor, no qual algumas pessoas circulam³⁴¹. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue o funcionário até uma mesa que fica ao lado da janela. Um professor entra pela direita e se aproxima da janela.

O funcionário lhe diz que Carloni está querendo encontrar Paola, antiga aluna do liceu.

Num carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue o professor e o funcionário até também enquadrar Carloni – o funcionário sai do quadro, enquanto os outros conversam.

O professor apenas recorda que Paola era uma jovem inquieta e namoradeira e que o zelador pode lhe dar melhores informações.

Não há acompanhamento musical.

6ª seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral da parede de um edifício em diagonal. A câmera está fixa e próxima da parede, de maneira que a profundidade é oblíqua. Neste espaço exíguo, um jovem joga uma bola de tênis contra a parede. À esquerda, quase fora do quadro e mais próximo da parede, um outro homem arruma alguns objetos – mais tarde saberemos que se trata do zelador. As linhas do edifício e do chão formam ângulos agudos e retângulos,

³⁴⁰ É uma medida aproximada.

criando uma acentuada geometria cromática no plano. Num carrinho lateral para a esquerda, a câmera, além de deixar o funcionário à direita do quadro, enquadra Carloni a seu lado. A câmera gira 20°, enquadrando os dois homens à esquerda numa pequena margem da tela e, à direita, uma rua em uma profundidade diagonal, cujo ponto de fuga está fora do quadro. O zelador e o detetive saem e o quadro fica por alguns momentos vazios (dois ou três segundos).

Não há acompanhamento musical.

Corte: Plano americano de um jardim em uma grande perspectiva central³⁴². O detetive e o jardineiro entram no quadro pela esquerda, de costas para o espectador. Aproximam-se da pequena grade que separa o jardim do espaço onde eles estão – como ocupam o canto direito da imagem, ainda podemos ver grande parte da imagem em perspectiva. Pouco depois o funcionário da escola se dirige para o fundo e Carloni também sai do quadro, que permanece vazio alguns instantes.

O detetive descobre que Paola desapareceu de Ferrara depois da morte de sua amiga Giovanna. E que uma colega da protagonista, Matilda, poderá lhe dar melhores informações.

As personagens só conversam no último plano da seqüência. De maneira que nos dois primeiros enquadramentos não há nem diálogo nem acompanhamento musical.

7ª seqüência

Tomada externa diurna. Câmera fixa³⁴³. Plano geral de uma rua em perspectiva diagonal. Carloni entra no quadro. A câmera gira 45°, à esquerda, mostrando, por trás, o detetive que cruza a rua. Quando se aproxima da outra calçada, perto de uma grande coluna, a personagem e a câmera param – a relação de proporção entre a coluna e a personagem, mostra a monumentalidade da construção, embora o plano geral esteja bastante aproximado. Logo depois, num outro giro de 45°, o aparelho mostra outra rua, cuja profundidade diagonal é ainda maior. A luz estourada do fundo chega bem tênue ao primeiro plano, devido à grande distância. O detetive fica fora da imagem, mas logo aparece pelo canto de baixo, à esquerda, entra numa pequena porta que está à direita, quase

³⁴¹ A visibilidade da frente e do fundo é obtida pela lente de uma grande angular.

³⁴² Quer dizer que o ponto de fuga se perde no fundo do quadro, a perspectiva diagonal deixa o ponto de fuga fora do quadro.

³⁴³ Se não há indicação do eixo da câmera, é porque ele está reto em relação ao objeto mostrado.

fora do quadro – Carloni aparece relativamente pequeno com relação ao enquadramento. A imagem vazia fica ainda um tempo na tela.

Não há acompanhamento musical.

8ª seqüência

Tomada interna diurna. Câmera fixa, um pouco inclinada de baixo para cima. Plano geral de um corredor bem fundo – no primeiro plano, quase sem foco, alguns degraus. O detetive aparece pelo lado da câmera, à esquerda. Como o aparelho retoma o eixo reto, vemos melhor o corredor. De uma abertura, à esquerda, quase nos degraus, sai uma mulher, que se volta para o detetive quando este lhe pergunta algo que não conseguimos ouvir. Ela sai do quadro e Carloni, de costas para o espectador, caminha até o final do corredor – bate numa porta, que mal se vê.

Não há acompanhamento musical.

9ª seqüência

Tomada interna diurna. A câmera está fixa e dentro de uma sala. Plano médio de uma porta com uma das folhas abertas, na qual vemos um homem de costas para o espectador, e diante dele, Carloni.

Trata-se do marido de Matilda.

As duas personagens entram na sala e o dono da casa fecha a porta. A câmera gira 30°, à direita para mostrá-los por trás. Eles vão até uma mesa, o detetive se senta e o outro, de pé, um pouco mais atrás, abre um aquecedor – as sombras das grades de uma janela aparecem na parede do fundo. A câmera ainda gira mais 20°, à esquerda, mostrando o dono da casa indo até um console – Carloni fica fora da imagem. A câmera gira de volta os mesmos 20°, para mostrar o dono da casa e enquadrar novamente Carloni.

Como o marido de Matilda está tentando acender a lareira, o detetive lhe oferece fósforos. A câmera gira 45°, à esquerda, mostrando o dono da casa, de costas para o espectador, e excluindo o detetive. Num outro giro de 20°, de volta, o aparelho mostra o dono da casa que volta para o aquecedor, deixando na frente Carloni, de costas para o espectador. O marido de Matilda sai do quadro, entra de novo pelo fundo, põe fogo num pedaço de papel e acende a estufa. De súbito, o detetive se levanta e olha em direção à câmera, mas não para o espectador. A sala está entulhada de livros, parece bastante decadente.

Antes de Matilda aparecer, seu marido, além de se lamentar da situação do pós-guerra, contou que Paola só teve um caso sério com Guido, namorado da amiga que morreu.

Corte: Plano americano de Matilda na porta semi-aberta. A câmera gira 15°, à esquerda, para mostrá-la de costas, caminhando para o fundo da habitação. O detetive entra pela margem direita do quadro e fica em primeiro plano. Ela se aproxima dele, ficam lado a lado. O marido entra pela margem direita, vai para o fundo e sai do quadro.

Matilda está receosa com a visita do investigador e mal responde suas perguntas – apenas lhe diz que viu Paola um tempo atrás em Milão, que se casou com um homem rico e que não sabe mais nada.

Carloni se despede, sai pela porta que está no fundo. Num carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue Matilda até uma janela – seu marido entra na imagem, pelos fundos, mas sai por uma porta lateral antes de chegar à janela. Ela olha para fora. Um *zoom* sobre a janela deixa nítida a rua, mas a personagem quase fica fora do quadro. Atrás das grades da janela, vemos a rua bem nítida devido à forte iluminação – uma criança atravessa a rua e logo em seguida o detetive faz o mesmo. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue Matilda até uma mesa, onde pega papel de uma gaveta. A câmera se aproxima, em um carrinho *in*, deixando no quadro apenas as mãos e os braços da personagem. Num pequeno carrinho lateral para esquerda, o aparelho mostra que ela pega da bolsa uma caneta. A câmera se aproxima ainda mais, em outro carrinho *in*, para enquadrar o papel em *close-up*.

Corte: *Close-up* do papel e das mãos escrevendo: Caro Guido.

Matilda escreve para o amigo, depois de se informar o que o seu marido tinha contado ao detetive.

Não há acompanhamento musical.

10ª seqüência

Tomada externa noturna. Plano geral de um corredor, em profundidade. À esquerda, vemos um porteiro. Um homem sai do fundo atravessando o quadro pela esquerda. Um segundo depois, acompanhada por um desconhecido, vestido a rigor, Paola vem do fundo e, quando está próxima da câmera, em plano médio, ela se desvia para a direita – está envolta em um imponente casaco de pele branca. Num giro de 40°, o aparelho mostra que ela caminha até onde um grupo de pessoas – seu marido está entre eles. Ela fica de costas para o espectador.

Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue Paola e o marido, que se afastam para esse canto e se aproximam da câmera – ficam em plano médio. O grupo de pessoas ainda permanece na imagem, quase fora do quadro, mas logo eles também vêm para a direita, de maneira que ficam nítidos, ao fundo.

Paola lembra ao marido que é seu aniversário, este lhe promete um bom presente.

Logo depois, um olhar de Paola dirige a atenção do espectador para fora da tela, à esquerda, imediatamente depois olha para o marido e volta a olhar na outra direção.

Corte: Plano geral em profundidade. Não muito próximo, um homem, relativamente pequeno, está parado sob uma grande placa com um reclame publicitário de uma indústria têxtil – ele olha na direção de Paola, está vestido modestamente e o cartaz parece esmagá-lo.

Posteriormente saberemos que se trata de Guido.

Corte: *Close-up* de Paola – ela olha na direção do antigo namorado, vai para o fundo, volta a cabeça, mas continua caminhando.

Corte: Plano geral de Guido ainda mais próximo. Está com as mãos no bolso, olha na direção de Paola.

É um campo contracampo.

Corte: Plano geral de Paola sob os grandes arcos do Scala de Milão. Agora podemos identificar o edifício. Como a tomada é distante, ela aparece pequena. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue-a até que se junta ao grupo de amigos que acompanha seu marido.

Ouvimos o mesmo tema musical do começo do filme, mas apenas no final da seqüência. Nos planos anteriores se sugeria, pelo campo contracampo, um intercâmbio de olhares subjetivos entre Paola e Guido, mas o último enquadramento rompe com tal relação de olhares, porque a distância, nesta imagem, é muito maior do que o espaço anterior que separava as personagens – as subjetivas se tornaram subjetiva indireta livre.

11^a seqüência

Tomada externa noturna. Câmera *en plongée*. Quatro carros de luxo estacionados formam um losango. O grupo que saiu do *Scala* entra no quadro e sobe nos veículos.

Corte: Plano médio de Paola no interior do carro.

Ela decide voltar para casa, alegando estar com dor de cabeça.

Corte: O mesmo plano do início da seqüência, os carros saem do quadro.

Continua o tema musical do começo, mas só no começo e no final da seqüência, quando não há diálogos.

12ª seqüência

Tomada interna noturna. Câmera fixa. Plano geral de um pedaço do quarto de Paola. Ela está de costas, sentada no seu toucador, fazendo a toalete noturna – o seu rosto se reflete no espelho. O reflexo de Enrico, no espelho, entra e sai do quadro. Ele entra de fato no quadro, em primeiro plano, as suas costas refletem-se no espelho, pára, fica de costas para o espectador – sua figura tampa o espelho. A câmara gira 30°, à esquerda, mostrando uma poltrona, na qual Enrico se senta, mas ele logo se levanta. Num outro giro de 30°, à direita, a câmara mostra-o indo até Paola; os dois estão de costas para o espectador, mas seus reflexos, no espelho, lembram um enquadramento tradicional das fotografias de casais – a mulher sentada e o homem de pé. Paola se levanta.

Enrico conta para a mulher que um amigo louvou a sua beleza e que brincou de comprá-la. Paola acha o preço irrisório. Vai para um outro cômodo, ela pára ao lado de umas cortinas – atrás delas, vemos uma cama encostada na parede e um vestido está pendurado no canto direito e, mais ao fundo ainda, a porta aberta de um banheiro.

Ela diz para o marido que o segredo da beleza é repousar e dormir

Enrico ficou fora do quadro. Num giro de 30°, o aparelho mostra Paola até que ela entra no banheiro. Enrico entra no quadro, pela esquerda, fica em primeiro plano, mas logo sai.

Não há acompanhamento musical.

13ª seqüência

Tomada interna noturna. Plano geral de um bar, Guido entra pela esquerda e, depois de perguntar pelo telefone à empregada do bar, se dirige para o fundo, saindo do quadro.

Corte: A imagem de um telefone, ao lado de uma porta de vidro que nos permite ver o fundo. Guido entra, de costas para a câmara, em plano americano e, depois de ligar, volta-se para o espectador.

Não há acompanhamento musical.

14ª seqüência

Tomada interna noturna. *Close-up* de um telefone e alguns objetos sobre um criado-mudo. Uma mão entra no quadro, quando pega o isqueiro faz cair um colar de pérolas. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera mostra, em plano médio, Paola ao telefone, deitada na cama.

Neste momento sabemos que o homem que apareceu no teatro é Guido. Paola quer saber por que a procura e marca um encontro.

Ela desliga, acende um cigarro. A imagem fica ainda um tempo.

Não há acompanhamento musical.

15^a seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral em profundidade de um campo de futebol – joga-se uma partida, no fundo; na frente, um desconhecido acompanha o jogo. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue o desconhecido, de costas para o espectador, até enquadrar Guido. A câmera pára, mostrando as duas personagens, de costas para o espectador.

Eles comentam o jogo.

Imediatamente depois, os dois homens olham para trás, na direção da câmera. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue Guido, deixando o outro fora do quadro. Ele pára, de costas para o público, plano médio, enquanto um carro entra no quadro – ainda mais ao fundo, vemos um muro em uma profundidade diagonal. Paola sai do carro, Guido a olha um instante antes de aproximar-se.

Corte: Plano médio de Paola, de costas para o espectador – Guido está diante dela. Como a câmera está atrás do carro, um pedaço da capota do veículo fica em primeiro plano³⁴⁴. Um assobio de admiração faz com que olhem para a esquerda. Quando o desconhecido entra no quadro, Paola sobe no carro e Guido sai da imagem para logo depois entrar de novo, por trás da capota do veículo – fica frente a frente com o estranho, de costas para o espectador, mas no primeiro plano. Em seguida, ele entra no carro. Num giro de 45°, a câmera mostra o automóvel indo para o fundo. Quando o veículo desaparece, vemos a rua em uma longa perspectiva diagonal.

³⁴⁴ Quer dizer, na frente do casal. Primeiro plano será usado no sentido de frente e *Close-up*, no sentido de um primeiro plano que remete ao tamanho do enquadramento.

Não há acompanhamento musical.

16^a seqüência

Tomada interna diurna. *Close-up* do casal, no carro – a câmera, no banco de trás, mostra-os de costas para o espectador; pelo retrovisor aparece um pedaço do rosto de Paola e, no fundo, vemos nitidamente a estrada. A tomada é em profundidade.

Guido diz como Paola está mais bonita e mais elegante.

Não há acompanhamento musical.

17^a seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral de um espaço aberto. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue o carro, que vem do fundo e pára no centro do quadro. O percurso do automóvel é semicircular. Quando estaciona, o veículo atravessa diagonalmente a tela. O casal desce e se aproxima da câmera.

Entra o tema musical do começo.

Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue o casal, que, depois de uns passos, pára, continua andando e pára novamente. Em um carrinho *in*, seguida por Guido, Paola se distancia e se senta nos degraus de uma marginal de um rio, que foi surgindo na imagem gradativamente; Guido também se senta. Neste trajeto, a dimensão do quadro muda várias vezes – do geral até primeiro plano³⁴⁵. A perspectiva, formada pelas diagonais dos degraus de uma marginal, tem o ponto de fuga fora da tela – o céu, o rio e as linhas diagonais da marginal dividem a imagem cromaticamente, em diversos tons de cinza.

Corte: Plano médio do casal sentado. Guido dá a Paola a carta de Matilda. Um carrinho *in* fecha um *close-up* sobre as mãos que seguram a missiva.

Ouvimos a voz de Paola lendo. Ela guarda a carta.

Paola está com medo de que a polícia esteja atrás deles, Guido a tranqüiliza, dizendo que eles não fizeram nada.

O giro da câmera de 30°, à esquerda, mostra o casal, em plano americano, um pouco de baixo para cima. A câmera logo repõe o eixo horizontal sobre as personagens, ao retroceder um pouco, em um carrinho *out*. Num outro carrinho *out*, o aparelho segue Paola quando se levanta, Guido também fica de pé, a câmera os mostra um pouco de baixo para cima.

Eles combinam que Guido vá falar com Matilda em Ferrara.

³⁴⁵ Estou falando da dimensão do quadro e não do espaço da tela.

A câmera sobe um pouco e se detém, mostrando os protagonistas, de costas para o espectador, indo para o carro.

A partir deste momento não escutamos mais o acompanhamento musical.

Corte: Plano médio do casal, à esquerda, eles ocupam um terço da imagem; à direita, um espaço vazio, cujas linhas formam uma diagonal bem funda. Eles saem do quadro, que fica por alguns segundos vazios.

Corte: Plano em profundidade – na frente, o corpo de Guido com a cabeça cortada, logo atrás, a parte dianteira do carro, Paola vem em seguida e, ao fundo, um muro em diagonal. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue Guido, que logo entra no carro. As linhas da porta aberta do carro formam um V, que reenquadra Paola. Ela entra no carro e vão embora. A câmera espera um pouco, mas logo desliza para a direita³⁴⁶, deixando de fora o carro – destacam-se as linhas e as variações cromáticas, formadas pelos degraus, o céu e o rio na imagem vazia em profundidade da marginal.

18ª seqüência

Close-up da manchete de um jornal, que noticia a queda de Giovanna no buraco do elevador.

Corte: Tomada interna diurna. Câmera fixa. Plano geral do detetive sentado à mesa. Um desconhecido entra pela esquerda e se dirige à porta, no fundo – vemo-lo ainda pela pequena abertura de vidro da porta. Carloni se levanta, toca na abertura, o homem do outro lado abre a porta e eles se despedem. Num giro de 90°, à esquerda, a câmera mostra o investigador se dirigindo para o canto esquerdo – pega o casaco e sai pela direita.

19ª seqüência

Close-up de um retângulo, metade branco, metade preto – uma mão se mexe na parte preta. A câmera sobe um pouco, acompanhando a mão.

Corte: Tomada interna diurna. Plano geral do detetive, de costas para o espectador, tentando abrir a porta do elevador – abre-a e olha para o buraco e se vira quando ouve um ruído por trás dele.

Corte: A câmera *en plongée*. Plano geral do lance de uma escada – do fundo aparece uma velha senhora que sobe devagar e logo pára em plano médio

³⁴⁶ É um carrinho lateral.

Pergunta o que o detetive está fazendo. Este diz que é um funcionário da manutenção do elevador.

Num carrinho lateral, à direita, a câmera deixa os dois no quadro, de perfil.

A velha senhora lhe diz que é criada dos pais da jovem que se acidentou. Ela lamenta o acidente.

Ela entra no apartamento, deixando a porta aberta. O investigador, de costas para o espectador, fecha com o seu corpo a abertura da porta, mas logo vai para a direita. A criada volta, vai para a direita e fica ao lado de Carloni.

Ela conta ao detetive os detalhes do acidente e a atitude estranha de Paola³⁴⁷.

Num giro de 45°, à direita, a câmera enquadra a mulher e o elevador, deixando Carloni de fora do quadro. A câmera volta os mesmos 45°³⁴⁸, mostrando as duas personagens novamente. Em outro giro de 45°, à esquerda, a câmera mostra o detetive se dirigindo lentamente para a escada – a mulher fica fora do quadro.

20ª seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral distante de uma rua, Enrico Fontana e dois homens atravessam a tela da direita para a esquerda. Uma locomotiva, que no início estava no canto esquerdo da tela, passa em diagonal, para a direita, encobrindo as personagens. O carrinho lateral para a esquerda da câmera deixa a locomotiva de fora e segue os homens até uma rua transversal, em profundidade. Outro homem entra no quadro e chama Enrico – ouvimos a voz dele antes que entre no plano. Fontana sai do quadro. A imagem da imensa perspectiva da rua fica por alguns segundos, com as outras personagens no meio conversando – não ouvimos o que eles falam.

21ª-22ª seqüências

Tomada interna diurna. Plano geral de uma sala, um homem distribui papéis sobre uma mesa – a câmera está atrás de uma porta de vidro aberta. Num carrinho *out*, o aparelho retrocede, mostrando a personagem vindo para o quarto onde está a câmera. O homem sai do quadro e a câmera se detém, mostrando a sala em plano geral – à esquerda, uma mesa

³⁴⁷ Ela teria acusado Guido, que era noivo de Giovanna, de tê-la matado.

³⁴⁸ Em uma panorâmica com o mesmo ângulo, só que para a esquerda.

com um telefone fora do gancho. Pelo lado direito entra Fontana, que pega o telefone – um pequeno carrinho *in* centraliza a personagem, em plano médio.

Corte: Plano americano do detetive numa cabina de telefone. À direita do quadro vemos, pela janela, um bar e algumas pessoas circulando.

Corte: Plano médio. Fontana, centralizado, ao telefone.

Corte: *Close-up* do detetive ao telefone, o fundo ainda se percebe.

Corte: Plano médio de Fontana – o ângulo da câmera mudou, está à esquerda.

Enrico não sabe nada sobre o acidente de Giovanna.

Corte: *Close-up* do detetive.

Corte: *Close-up* das anotações do investigador, nelas se lê: Disgrazia – Delitto?.

Corte: Plano médio do detetive, ao telefone.

Corte: Plano médio. Fontana, ao telefone, no ângulo da tomada anterior. Depois de perguntar se o detetive descobriu alguma coisa, desliga.

23^a seqüência

Tomada interna de tarde. Plano americano de Paola ao telefone, elegantíssima, num vestido bem colado ao corpo.

Pede para alguém que Guido lhe telefone assim que ele retornar

Num giro de 45°, para a direita, a câmera mostra que Paola caminha para uma porta, abre-a, vai fechá-la, mas decide deixá-la aberta³⁴⁹.

Corte: Câmera fixa. Plano geral do cômodo no qual a protagonista acabara de entrar; como a câmera está no outro canto do quarto, Paola vem do fundo – quando está no meio do plano, detém-se ao lado de uma mesa e abre uma caixa de cigarros. Num giro de 45°, a câmera mostra a personagem se aproximando – no fundo, portas com vidros esfumados, com desenhos que parecem sombras. Um criado entra no quadro.

Ela lhe pede cigarros

³⁴⁹ As portas, neste filme, ou são de vidro ou quase sempre estão abertas.

O criado sai e Paola continua caminhando. A câmara, ao segui-la³⁵⁰, passa quase por cima de umas pessoas que estão sentadas jogando baralho. O aparelho só pára quando Paola se senta em uma das mesas de jogo, em um plano médio. Ela joga distraída e apressada – se levanta, nervosa. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-a e pára quando ela chega perto de um console – fica de costas para o público. O criado entra levando cigarros e ela se vira para pegar um – o garçom sai imediatamente do quadro. Uma mulher com um cachorro no colo entra no quadro, passa por Paola

A voz desta personagem precedeu sua entrada – finge que o cachorro está falando com Paola, enquanto passa pela sua frente.

Num giro de 45°, para a esquerda, a câmara mostra a mulher com o cachorro até quase enquadrá-la em primeiro plano – Paola está fora da tela.

Música ambiente, é uma espécie de rumba.

Enquanto isso, ao fundo, Paola e um homem entram, pela direita, dançando – suas cabeças estão fora da tela. Os dançarinos saem do quadro pela esquerda. Quando o casal retorna pelo fundo, ainda dançando, a mulher do cachorro sai pela margem direita. Os dançarinos, sem ninguém na frente, ficam centralizados na imagem, em plano americano – Paola olha insistentemente o relógio. Os dançarinos avançam para a esquerda, seguidos pela câmara, num carrinho lateral. Em seguida, o aparelho se detém, mostrando, em primeiro plano, as costas de um sofá com algumas senhoras sentadas e, no fundo, a mulher com cachorro – o casal sai do quadro.

Corte: Plano americano das mulheres sentadas no sofá – no fundo vemos um grupo de pessoas jogando cartas. Num giro de 45°, para a direita, a câmara exclui a mulher da ponta, mostrando outra, no canto oposto do sofá – os dançarinos entram por trás do sofá. A câmara volta os 45° para a esquerda, introduzindo na imagem a mulher que tinha ficado de fora, excluindo a que entrou por último. Paola sai do quadro ao ouvir o telefone. O homem, que estava dançando, se aproxima das mulheres, uma delas se levanta e sai do quadro.

O parceiro de Paola tira para dançar uma destas mulheres, mas ela lhe diz que não tem graça dançar com o marido.

Corte: Plano americano de umas mulheres jogando carta. Entra no quadro a mulher que se levantara do sofá – todas olham para a direita. Num pequeno carrinho lateral para esse

³⁵⁰ É um carrinho lateral.

canto, o aparelho acompanha esta última personagem até enquadrar Paola, que vem do fundo.

Paola pede a esta mulher que fique fazendo o papel da dona da casa.

A mulher sai do quadro pela esquerda, enquanto Paola volta para o fundo e sai pelas portas de vidros esfumados. Enquanto isso, na mesma imagem, a mulher do cachorro vem do fundo e fica no meio da imagem, por alguns segundos.

24^a seqüência

Tomada interna de tarde. Plano geral da entrada, meio escura, de um planetário. À esquerda, um locutor fala sobre as estrelas – a luz de baixo ilumina seu rosto –; à direita, um pouco mais atrás, umas cortinas escuras, no meio das quais sai Paola. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho a segue, deixando o locutor de fora e introduzindo um desconhecido, sentado, mais ao fundo, olhando para o teto.

Ouvimos Guido chamá-la, mas não o vemos.

O carrinho continua e vemos Guido sentado, no meio de várias cadeiras vazias. Paola senta-se a seu lado, de costas para o espectador – atrás, à direita, vemos um homem também sentado, quase fora do quadro. A luz ilumina os rostos das pessoas, mas a sala está em penumbra.

Paola e Guido conversam sobre a visita do detetive a Ferrara, ela está com medo, mas ele a tranqüiliza dizendo-lhe que nada fizeram.

Corte: A câmera um pouco de baixo para cima. *Close-up* do casal, de perfil, lado a lado –ao fundo, destaca-se uma sombra de traços geométricos e aspecto gráfico. A luz fica mais forte, invadindo o ambiente. Os protagonistas se levantam e a câmera sobe um pouco, ficando com o eixo reto sobre os dois. Vemos que o fundo era uma tela sobre o teto.

Paola comenta apavorada que um homem a está olhado. Guido responde meio irônico que esta personagem a está olhando porque está gostando dela.

Num um carrinho lateral para a direita, o aparelho segue-os, passam pelo homem que olha Paola insistentemente e pelo locutor, e saem. A câmera fica fixa sobre esta última personagem por alguns segundos.

25^a seqüência

Tomada externa de tarde. Plano geral da saída do planetário. A câmera, que está de baixo para cima, deforma as grandes colunas da entrada do edifício. Do fundo, sai o casal e se aproxima da câmera – quando ficam em plano americano, o aparelho retoma o eixo reto. O espectador é informado de que, embora não tivessem matado Giovanna, Paola e Guido não fizeram nada para salvá-la.

Imediatamente depois o casal sai do quadro.

Corte: Plano geral de um parque arborizado. Guido e Paola entram pela margem esquerda, ocupando o primeiro plano do quadro, mas de costas para o público. Atrás deles, um homem toca violão – quando o músico se aproxima do casal, eles o evitam, indo para a direita. O aparelho permanece sobre as costas do casal, por quase um minuto, até que eles quase saem da imagem, pelos fundos.

Escutamos a música do violão e do assobio do guitarrista, embora ele esteja fora do quadro.

Corte: Plano americano do casal. Eles se aproximam da câmera, logo se detém em plano médio. Paola sai do quadro.

Está indignada porque Guido quer deixá-la e voltar a sua cidade.

Num pequeno carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue Guido indo até o portão de grades, onde Paola está parada. O fundo vê-se nitidamente – a rua, em profundidade, tem a luz estourada por trás dos prédios e a calçada molhada reflete a luz ambiente. Guido vai para a direita, a câmera também³⁵¹, deixando Paola fora da imagem.

Corte: Num carrinho lateral, para a direita, a câmera mostra Paola, em plano geral, caminhando, até enquadrar também Guido, de costas para o espectador. Eles já estão fora do parque. Guido se volta para o espectador, avança um pouco, fica de costas, vira de novo, muda de lugar com Paola – no fundo, as grades de ferro cortam a tela em um contorno diagonal, meio curvo.

Como o protagonista está quebrado e não quer aceitar a ajuda da antiga namorada, eles combinam que Guido vai intermediar a compra de um carro, que Paola vai pedir de presente para o marido.

Paola sai do quadro

Ela comenta que um conhecido se aproxima.

³⁵¹ É um pequeno carrinho lateral.

No espaço que ocupava a protagonista e que agora está vazio, a luz forte destaca um pedaço de calçada em curva. Guido também sai do quadro. Entra na imagem o conhecido de Paola, pela direita. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue esta personagem quando ela cruza a rua, mas logo vai para a direita. Neste momento, a câmera se detém e vemos no fundo, centralizado, o carro com Paola adentro. O homem sai do quadro, depois de cumprimentá-la com um aceno de chapéu – vemos apenas o carro no plano. Num giro de 90° o aparelho mostra o carro até que este sai do quadro, pela direita. À esquerda da imagem, Guido aparece pequeno, na rua que forma uma grande perspectiva, em diagonal – o reflexo das poças de água na calçada cria uma luminosidade natural que vem do chão³⁵².

Corte: Plano geral da rua – a câmera está no canto contrário àquele que estava no último plano. É uma tomada com bastante profundidade. No primeiro plano, bem no canto direito, vemos Guido, ao fundo dois homens em bicicleta se aproximam, passam por ele e saem do quadro. Em seguida, o carro de Paola também aparece no fundo e se aproxima da câmera. Esta gira 60°, à esquerda, até deixar o carro quase em *close-up* – vemos Paola na janela do veículo, Guido entra com meio corpo, se despede e sai.

As personagens se dependem com um beijo.

O carro também parte, deixando visível o fundo - uma grande perspectiva diagonal de uma avenida que tem a luz estourada, bem no fundo. É como se a perspectiva se dissolvesse nesta luz.

26ª seqüência

Tomada externa diurna. Plano americano de Guido na entrada de um edifício – ele está no canto esquerdo da tela. A composição geométrica do quadro é bem sofisticada: às linhas em diagonal de uma janela se contrapõem as linhas verticais da porta e as horizontais do teto, que vão para o fundo em uma longa perspectiva - luz estourada na diagonal do fundo. Num giro de 90°, para a direita, a câmera mostra Guido, atravessando a rua – aqui também as diagonais da calçada e do teto estruturam o quadro de forma geométrica. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue Guido atravessando diagonalmente a rua.

Corte: Plano geral de várias ruas, com uma alameda no meio. A rua que vimos no plano anterior está em primeiro plano, atrás, na alameda, um ônibus estacionado. O protagonista

³⁵² Antonioni foi um dos primeiros diretores a conseguir acentuar, na filmagem, o aspecto molhado das externas. Ver *Michelangelo Antonioni – architetture della visione*. Tomo I, Co-editor Consorzio Coop. Roma. 1986.

entra no quadro pela margem esquerda, em primeiro plano. Num carrinho *in*, o aparelho segue a personagem, por trás, até que toma o veículo que está na alameda. Enquanto isso, uma desconhecida vem do fundo para o primeiro plano, mas logo sai do quadro. Num carrinho lateral para a direita, a câmera se aproxima da alameda e segue o ônibus. O aparelho se detém quando o veículo cruza com outro, no meio do quadro – a se distanciarem lentamente um do outro, os ônibus produzem um efeito de cortinas que se abrem, revelando uma rua em longa perspectiva diagonal com a luz estourada no fundo.

27^a seqüência

Tomada interna diurna. A câmera, de baixo para cima. Plano geral de um longo corredor, no qual vêm, do fundo, Guido com um homem sem um braço e uma mulher loira – saem na rua. Num carrinho *out* a câmera os acompanha até chegar a uma porta – eles entram.

28^a seqüência

Tomada interna diurna. Plano médio da entrada de um café. As personagens da seqüência anterior entram pela porta. A câmera está atrás do balcão, os homens se aproximam dela e a mulher sai do quadro, pela esquerda. O amigo de Guido sem um dos braços vai para o caixa que está no fundo – Guido, em primeiro plano, fica ostensivamente olhando para o lado em que a moça saiu.

Corte: Câmera fixa. Plano americano da imagem da mulher loira refletida num grande espelho – no fundo, os reflexos quase imperceptíveis dos dois homens, no balcão. A câmera está no ângulo direito, de baixo para cima, bem próxima do espelho. A moça vira – o espelho agora reflete suas costas. A jovem se vira duas vezes e, de perfil, em plano médio, caminha para o balcão – a câmera a segue num carrinho lateral, para a direita. Guido e o amigo entram no quadro, mas logo este sai.

Corte: Plano americano do amigo sem braço do protagonista. Guido entra no quadro, logo depois a moça também – ela está de costas para o público, ocultando o rosto dos outros dois. Eles vêm mais para diante. A câmera retrocede e gira uns 45° – o amigo, Guido e a mulher loira saem, entram e saem do quadro, um de cada vez. Finalmente, eles saem pela porta de vidro – no fundo, vemos o caixa do bar

O trio combinou em mostrar uma Maserati ou uma Ferrari para o marido de Paola, num baile beneficente para os mutilados da guerra, onde a loira vai desfilar como modelo.

29ª seqüência

Tomada interna noturna. Plano médio de uma banda de música tocando. Num carrinho *out* a câmera mostra, em plano médio, Guido e a modelo loira dançando. Num giro de 40°, o aparelho mostra o casal indo para a direita e introduzindo o amigo sem braço, que está também dançando com outra mulher – estes logo saem do quadro, deixando o protagonista e seu par centralizado na imagem. Em outro giro de 40°, para a esquerda, a câmera continua mostrando o casal – o olhar da loira para fora do campo, à esquerda, anuncia a entrada de Paola. Os dançarinos saem do quadro e Paola, o marido e um grupo de amigos vão até o fundo, onde vemos uma mesa. Todos se sentam, menos Paola e um dos homens que está a seu lado – eles olham para a direção de onde saiu o casal de dançarinos. Ele também se senta e só Paola fica de pé, olhando perplexa para fora do quadro, na direção de Guido.

Corte: Plano Americano de Guido e a moça loira, ainda estão dançando. Ele olha para fora do quadro, na direção de Paola. Outro par de dançarinos, com as cabeças fora do quadro, entra na frente deles, ocultando-os, mas logo sai do quadro e o casal volta a ficar visível – ele continua olhando incomodado para fora do quadro, na direção de Paola.

Corte: Plano médio de Paola e o amigo que está à sua esquerda. Ambos estão sentados. Ela fica incomodada porque ele comenta que a modelo loira é bonita.

Corte: Plano médio de Guido e seu par dançando.

Corte: Plano médio de dois músicos – um toca tambor e o outro, piano.

Corte: Plano americano do casal ainda dançando.

Corte: Plano médio de Paola e o amigo que olham para o casal dançando.

Corte: Plano americano do casal dançando. Guido pede para parar e eles saem do quadro, pela direita – outro par de dançarinos entra na imagem.

Corte: Plano geral da sala. Em primeiro plano, mas quase fora do quadro, sentados ao redor de uma mesa, vemos o amigo sem braço e sua acompanhante. Guido e seu par, de pé, estão também lá, sentam-se também – no fundo, a mesa de Paola. O homem sem braço se levanta, dirige-se na direção da protagonista. Como esta finge que não o vê, volta contrariado para sua mesa.

Faz um comentário áspero sobre a venda da Maserati.

A modelo loira se levanta e sai do quadro

Comenta que o desfile vai começar.

Corte: Plano americano do apresentador que anuncia o desfile beneficente.

Corte: Plano médio de Paola, de costas para o espectador, sentada à mesa.

Os amigos de Paola fazem comentários sobre a mediocridade do local.

Corte: Plano geral da sala. À esquerda, a mesa de Paola, no meio, um espaço vazio e, à direita, quase fora do quadro, a banda de música. A modelo entra vestindo um vestido longo de noite.

Corte: Plano Americano de Paola e mais três amigas na mesa, formam uma meia-lua. A protagonista está no canto esquerdo, em primeiro plano. A câmera mostra-as de baixo para cima, quase de perfil.

Corte: Plano médio de Guido e o amigo sem braço.

Corte: Plano médio de Paola e as amigas, um dos homens, que as acompanham, entra no quadro.

Corte: Plano geral da pista do desfile. A modelo exhibe o vestido – no canto esquerdo, o grupo de amigos de Paola. A câmera está um pouco *en plongée*. Quando Paola compra o vestido por uma grande quantia, a modelo se despe dele na presença de todos.

Muitos riem meio divertidos, meio constrangidos.

Corte: Plano americano de Paola e suas amigas. Entram, no quadro, os braços da modelo carregando o vestido. Paola lhe oferece a roupa de presente.

Corte: Plano geral da pista do desfile. A câmera *en plongée*. A modelo com o vestido na mão, cruza a pista e sai do quadro.

Corte: Plano médio de Paola e as amigas. Uma mão entra no quadro com um talão de cheque – é Enrico, meio zangado pela extravagância da mulher. Ele se senta, de costas para o espectador, enquanto Paola se levanta e sai do quadro.

Corte: Plano médio do amigo sem braço e Guido, que logo sai do quadro.

O homem faz um comentário sobre a venda da Maserati.

Corte: Plano geral de um canto da sala de baile. Paola entra, pela esquerda, em plano americano, de costas para o público –vai até o fundo e apaga o cigarro num cinzeiro. Num giro de 30°, para a esquerda, a câmera a deixa fora do quadro, enquanto Guido entra nele e

se dirige por onde ela saiu. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-o por trás até enquadrar Paola, que passa em primeiro plano para a direita do quadro, fica de costas para o espectador – Guido, de perfil, fica na frente dela.

Brigam porque Paola, com ciúme da modelo loira, fingiu não conhecer o vendedor da Maserati

A câmera gira 90°, para a direita, mostrando que Guido sai do quadro e Paola, seguindo-o. Ela o chama, Guido se vira e ambos olham para a direita do quadro. Como desta direção entra um fotógrafo, Guido sai do quadro, enquanto Paola vai para a direita. A modelo, com o vestido de noite, vem do fundo – como o fotógrafo se abaixa, saindo do quadro, apenas vemos as duas mulheres, posando para a foto. O fotógrafo tira a fotografia, se levanta – Paola sai do quadro. A modelo fica sozinha e num pequeno carrinho lateral para a direita, a câmera a segue – quando passa pelo aparelho, este se detém, mostrando-a de perfil até que sai do quadro; no fundo, vemos uma chapelaria com a atendente olhando interessada para a modelo.

30ª seqüência

Tomada externa de madrugada. Plano geral, em profundidade, de uma estrada um pouco enevoada. Bem no fundo, dois grandes cartazes publicitários em forma de garrafas enquadram a estrada; mais atrás ainda, os faróis pequeninos da Maserati – ela vem vindo para frente. Num carrinho diagonal, o aparelho segue o carro quando este passa. A câmera se detém ao enquadrar outro carro, que está estacionado quase fora do quadro. Vemos Guido, em plano americano, fora do veículo. Ele se vira para acompanhar a passagem da Maserati. A câmera contorna o carro e mostra, pelo vidro lateral, Paola e Guido se beijando no banco de trás – ao fundo, vemos alguns arbustos. Num giro de 45°, a câmera enquadra melhor os amantes.

Corte: Interior do carro. Plano médio do casal recostado, de mãos dadas. A câmera está no banco da frente, um pouco *en plongée*.

Corte: Plano geral em profundidade da estrada com bastante névoa – a Maserati se aproxima, vemo-la pequena porque ainda está distante. O enquadramento pode ser considerado como o olhar subjetivo de Guido e Paola, porque a câmera está no banco de trás do veículo, onde supostamente eles estão sentados.

Corte: Interior do carro. Plano médio de Paola e Guido na mesma posição de dois planos atrás. Ela tenta beijá-lo, mas ele a afasta.

Ele lhe diz que está louca e que podem ser pegos. Paola lhe responde que não tem importância, mas fica afastada.

Corte: Plano geral da estrada – os faróis da Maserati estão mais próximos. O veículo escorrega quase junto do carro onde estão os amantes; a câmera está dentro do automóvel, sugerindo que se trata de uma subjetiva do casal.

Corte: Interior do carro. Plano médio dos amantes, Paola se agarra a Guido com medo.

Corte: Plano geral do veículo ainda escorregando, mas logo consegue parar. Novamente se sugere uma subjetiva do casal.

Corte: Plano médio dos amantes. A câmera, fora do carro, mostra-os pelo vidro lateral. Guido sai. A câmera sobe, deixa ver a capota do veículo e a cabeça do protagonista, em *close-up*, um pouco atrás – mais ao fundo ainda, no canto esquerdo, um espaço vazio, por onde entra a Maserati. Paola está fora do quadro. Num carrinho curvo, a câmera enquadra bem no centro da imagem a Maserati. O aparelho se imobiliza. Guido, de costas para o espectador, está quase fora do quadro. Valerio e Enrico descem do carro e se aproximam de Guido. Enrico fica centralizado, entre o vão das cabeças dos dois homens. Paola entra pela direita, mas permanece quase fora do quadro. A sua voz antecede a sua entrada. Apesar dos protestos da mulher, o industrial decide não comprar o carro, porque o acha perigoso.

Enrico entra com Paola no veículo e vão embora.

Guido e o amigo discutem.

Logo entram na Maserati e saem do quadro.

31^a seqüência

Tomada interna diurna. Plano médio de umas cortinas brancas – a criada entra pela esquerda com um ramo de flores. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue-a até enquadrar Paola – ela está vestida para sair.

O vestido é preto – o colarinho, de pele de onça, forma recortes geométricos, o manguito que ela carrega é também do mesmo material.

A câmera se detém – a doméstica lhe entrega o ramo de flores, no qual Paola encontra uma chave de automóvel. Num giro de 90°, a câmera a segue – a doméstica fica fora do quadro. Ela vai até a janela de outro cômodo – está apressada e de costas para o espectador.

Pensando que a chave é da Maserati, Paola pede para que a criada telefone ao marido, mas não atende à ligação quando vê que não é o carro que esperava.

Num carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue-a, mas logo a câmera pára e ela sai do quadro.

Corte: Plano americano da criada, ao lado da cama, ao telefone.

Sem graça, ela diz que a senhora já saiu.

32ª seqüência

Tomada externa diurna. A câmera desce pela parede de um edifício até deixar em foco a silhueta do um homem de chapéu, de costas e a contraluz, em plano médio. Como está bem próximo da câmera parece uma silhueta bidimensional. No fundo, à direita, em plena luz do sol, um carro esporte estacionado ao lado da fachada da casa de Paola. A sombra atravessa a rua e a luz do sol lhe devolve o volume – é o detetive. Num giro de 90°, a câmera segue-o até o fundo da rua – trata-se de uma esquina na qual vemos um pedaço da parte dianteira de um automóvel.

Corte: Plano geral da rua. Na frente, o carro e, mais ao fundo, Paola sai do edifício. O chofer desce do carro e ela se senta no banco do motorista e sai do quadro. Num giro de 90°, à esquerda, a câmera mostra o automóvel escondido na esquina, que arranca para seguir o carro de Paola. Quando ele passa pela câmera, esta gira mais 90°, só que agora para a direita, mostrando-o por trás até que desaparece no fim da rua – em profundidade.

33ª seqüência

Tomada externa diurna. Câmera *en plongée*. Plano geral do cruzamento de duas avenidas. Vemos o carro esporte de Paola seguido pelo veículo do detetive.

Corte: Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera, ainda *en plongée*, segue os carros – é um plano geral. Depois de alguns segundos, a câmera se detém e mostra os dois automóveis por trás até que estes desaparecem no cruzamento de duas ruas.

Estas imagens são iguais às da segunda seqüência do filme – aquela dos créditos. A única diferença é que nestes planos os carros não se perdem por trás do ônibus.

Corte: Plano geral próximo de uma rua em profundidade. No meio do tráfego vemos os dois carros das personagens – o aparelho está na calçada, no canto direito da tela. Num giro de 180°, a câmera acompanha os dois automóveis desde o começo da rua, à esquerda, até que eles se perdem no canto direito.

Embora não sejam as mesmas imagens, são ainda muito semelhantes àquelas dos créditos.

Corte: Plano geral de uma rua em diagonal e em profundidade - o carro de Paola entra no quadro. Num giro de 90° para a esquerda, a câmera segue-o até que estaciona, bem no meio da imagem. Paola desce – uma desconhecida passa em sua frente e um ônibus, no fundo. Num carrinho lateral, o aparelho segue a protagonista, por trás. Ela corre por um corredor em diagonal, para a esquerda, e entra numa loja, cujas paredes são todas de vidro. Logo depois, entra o detetive no quadro, procurando-a, mas não percebe onde ela entrou e segue em frente. A câmera refaz o carrinho lateral, acompanhando Paola, que volta para a rua pelo interior da loja

O espectador percebe que Paola descobriu que está sendo seguida, pois a vê despistando o detetive através das paredes de vidro.

Corte: Plano geral da fachada da loja – Paola sai de dentro do estabelecimento. Num giro de 90°, o aparelho segue-a – ela, de costas para o espectador, atravessa a rua e entra no grande portão do edifício do fundo – um ônibus passa pela rua.

34ª seqüência

Tomada interna diurna. Plano americano da porta de entrada de uma casa de moda. A câmera está dentro do recinto. Uma funcionária, de costas para o público, se aproxima da porta e a abre. Paola entra ofegante, apoiando-se na parede. Pela porta entreaberta vemos o hall e a escada. Num giro de 90° e num pequeno carrinho *in*, o aparelho segue Paola, que, de costas para o espectador, caminha ao lado de uma parede, na qual estão pendurados dois quadros bem alinhados – as suas cores claras, quase brancas estão sobre a parede também branca. A câmera se imobiliza. No fundo, por uma porta aberta sai a encarregada da casa de moda, enquanto Paola empoa seu nariz, na frente, no canto esquerdo da tela. A protagonista sai do quadro pela direita e a encarregada, de costas para o espectador, olha para a modelo que exhibe um vestido longo de noite.

Corte: Plano americano de uma senhora burguesa, de idade – está de costas para o espectador, na soleira da porta. Paola, no fundo, quase fora do quadro. A modelo com o

vestido longo passa e fica a seu lado, exibindo a roupa. A parede do fundo está revestida por um espelho e reflete, mas de maneira não muito nítida, as três personagens. Paola sai do quadro.

Corte: Plano americano de Paola – ela se dirige para o fundo. Ela pára e se apóia numa parede branca, de costas para o espectador. Ela está centralizada entre um console retangular escuro que contém um jarro de flores escuras e uma pintura abstrata escura, pendurada na parede branca, com um pedaço fora do quadro – o console, Paola e a pintura são objetos pretos que formam uma espécie de diagonal escura sobre a parede branca. Ela se vira, ainda está apoiada na parede e pela esquerda entra a modelo loira, namorada do amigo de Guido – passa pela frente da protagonista, mostrando a roupa. Num giro de 45°, a câmera deixa a pintura da esquerda quase fora da imagem, a modelo sai do quadro e Paola se aproxima da câmera. A modelo passa novamente, mas agora por trás, olhando curiosa para a protagonista. Num giro de 45°, para a direita, o aparelho segue Paola que, de costas para o espectador, aproxima-se da janela que está no fundo. Ela olha para fora.

Corte: É uma subjetiva de Paola. Plano geral da rua onde está estacionado o seu carro, ao lado do veículo está Carloni.

Corte: Interior, casa de moda. Plano americano de Paola, de costas para o espectador, olhando pela janela – vira-se e vem um pouco para diante. A encarregada entra por uma porta, à esquerda, e conversa um pouco com Paola.

Não ouvimos o que elas dizem.

Em seguida a protagonista sai do quadro.

Corte: Plano geral da parede coberta pelo espelho. A câmera está no canto direito. Vemos a modelo, amiga de Guido, refletida no espelho. Em seguida, ela entra no quadro pelo canto direito, duplicando a sua imagem. A modelo faz um giro, exibindo a roupa, e sai do quadro. Do fundo vemos vir os reflexos da encarregada da casa de moda e Paola. Esta se aproxima ainda mais, enquanto a outra fica atrás. Acaba entrando no quadro pelo canto direito e se apóia no espelho. Vemos ainda no fundo, a imagem refletida da encarregada. Entra também no fundo da imagem, o reflexo da amiga de Guido, de costas para o espectador, caminhado para o fundo – depois de um momento, ela gira, exhibe o vestido e volta a ficar de costas para o espectador. Num carrinho lateral para a direita, no sentido contrário ao espelho, o aparelho segue Paola, que passa pela modelo e pára um pouco – na parede vemos a pintura

escura abstrata entre as duas mulheres. A protagonista continua andando, passa por outra modelo e vai até a porta onde se encontra a encarregada.

Paola quer que lhe envie o vestido longo de noite a sua casa e sai do recinto.

Corte: Plano aproximado da cabeça da velha senhora à direita – à esquerda, os quadros claros da entrada da casa de moda. Num giro de 45°, a câmera foca a velha senhora se levantando e indo ao encontro da encarregada.

Corte: Plano geral da janela pela qual Paola espionou o detetive. A velha senhora, de costas para o espectador, vai até lá e olha para fora.

Comenta que a protagonista não foi de carro, embora estivesse nervosa.

A encarregada, também de costas, passa na frente da câmera e sai do quadro.

35ª seqüência

Tomada interna de tarde. Plano americano de Guido diante de uma porta entreaberta. Pega um pacote de cigarro das mãos de um garoto. Fecha a porta, olha para a direita. Num giro de 20° e num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue-o, mas logo ele pára. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue-o até enquadrar, no canto direito do quadro, uma cama de lençóis brancos, na qual Paola está recostada, vestindo um *negligé* também claro.

O seu corpo quase desaparece, porque sua pele clara se perde na roupa e no fundo brancos.

Guido sai do quadro. Paola pega um isqueiro da bolsa e o joga para frente. Guido entra no quadro novamente e pega o objeto no ar. Num carrinho *in*, o aparelho segue-o, por trás; em plano médio, ele se aproxima da cama, vira-se e senta-se ao lado de Paola. Num giro de 20° para a esquerda, a câmera foca melhor o casal, que se abraça, mas que logo se separa.

Guido repara que um dos brincos não está mais na orelha da amante.

Ouvimos o som do saxofone tocando uma variação do tema musical do começo do filme.

Num giro de 20° para a direita, o aparelho mostra Guido deslizando na cama, na frente, a seu lado, Paola se recostas no espaldar da cama. Ele se vira e fica de perfil. A câmera muda um pouco de eixo, de baixo para cima, quando ele se levanta e vai para a esquerda, fica de pé, ao lado da cama. Paola se ajoelha na cama.

Brigam e se abraçam. Conversam acidamente sobre dinheiro e sobre da morte de Giovanna – ela sem remorso e ele meio constrangido.

Não ouvimos mais a música.

Corte: Plano abstrato. Não sabemos de que espaço se trata. Apenas com a entrada das personagens, de costas para o espectador, é que discernimos que se trata de um canto do quarto, com um pedaço de cama, de poltrona e da parede. Eles se recostam sobre os cotovelos, na cama. Embaixo da poltrona, o pequeno brinco. O casal se vira – a forte luz sobre seus rostos deixa-os ainda mais pálidos. Num giro de 45° para a direita, a câmera mostra Guido levantando-se. O aparelho arruma o eixo e mostra a cabeça de Paola, de perfil, no primeiro plano, no canto esquerdo da imagem – no canto direito, ao fundo, um armário de perfil e uma janela com cortinas. Num pequeno carrinho lateral, para a direita, a câmera mostra melhor Guido, que de costas para o espectador, vai para esse canto.

Ele se pergunta se o que fizeram com Giovanna é um delito.

Num pequeno carrinho *in*, o aparelho mostra Paola que corre, de costas para o espectador, até onde está Guido. Ela o abraça, ficando nesta posição, em plano americano.

Guido comenta que o que aconteceu com Giovanna os separou e que a nova situação triangular os separará novamente.

Num pequeno carrinho lateral, a câmera muda o ângulo, mas ainda mostra o casal. Num carrinho *in*, o aparelho se aproxima, mas eles vão ainda mais para o fundo - o espelho do armário reflete Guido. Num pequeno carrinho *out*, a câmera acompanha o protagonista vindo para frente e saindo do quadro. Num carrinho lateral para a esquerda, a câmera segue Paola indo até a cama. Ela se deita e pega o brinco que Guido jogara na cama – fica de costas para o espectador, por alguns segundos, mas logo se levanta e se ajoelha ao lado da cama, olhando para a direita, onde se pressupõe que esteja Guido.

Corte: Plano médio de Guido olhando para a esquerda, Paola entra por esse canto. Num carrinho *out*, a câmera o segue indo para o fundo. Ela vai atrás até que o alcança.

Ouvimos o som do piano e do saxofone, tocando outra variação do tema musical do começo.

Num carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue o casal, que fica em plano americano, quando a câmera se detém. Em outro carrinho lateral para a esquerda, a câmera segue Guido, que, nervoso, pega o casaco – vemos Paola, no fundo, quase fora da imagem. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue Guido indo para o fundo e de costas para o espectador – ele sai da imagem. Na frente, em plano médio, Paola, de costas para o espectador, olha para o canto por onde ele saiu. Num carrinho *out*, o aparelho retrocede

quando ela vem para frente até ficar perto da cama. Ela se senta no chão, apoiando-se no móvel, com o rosto agachado na penumbra, mas imediatamente olha para frente – a luz deixa a sua face ainda mais pálida.

36ª seqüência

Tomada interna de tarde. Plano americano de uma parede branca com cortinas que parecem blocos pretos.

Não há acompanhamento musical.

A criada entra no quadro, seguida por Paola. Num carrinho *in*, o aparelho segue-as. A câmera, que está atrás delas, pára no meio do quarto – vemos no fundo, em plano geral, a abertura de uma porta, pela qual entram as duas mulheres. Num outro carrinho *in*, a câmera passa pela porta e continua seguindo as personagens que se dirigem para o fundo, focando-as de costas para o espectador. Quando chegam ao quarto, Paola joga as roupas no chão, enquanto a outra as vai recolhendo – a criada vai para a direita e a protagonista para a esquerda. Num carrinho diagonal para a esquerda, o aparelho segue Paola, deixando a doméstica fora da imagem. Num giro de 150°, ainda para a esquerda, a câmera deixa Paola em plano médio, a criada entra no quadro pelo fundo. Num giro de 90° para a direita, o aparelho segue Paola até uma janela, excluindo a criada do quadro. A câmera se detém e Paola se aproxima dela e depois se distancia.

Escutamos o som do piano executando a variação do tema musical do começo.

Num carrinho lateral para a direita, o aparelho ainda segue, por trás, a personagem, que entra em outro cômodo, vai até o toucador e se senta. A câmera pára, mas logo desce um pouco, para mostrar Paola, em plano geral, de costas para o espectador – o espelho reflete seu rosto. Em seguida, ela se levanta. Num giro de 90° e um carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue-a de volta ao quarto de dormir. A câmera se imobiliza na entrada do quarto, mostrando-a de costas para o espectador. Num carrinho *in*, o aparelho centraliza a cama, Paola se joga nela, tornando-se um vulto preto estendido na coberta branca. Esta imagem permanece um pouco na tela.

37ª seqüência

Tomada interna noturna. É o mesmo plano da última imagem da seqüência anterior, mas a luz mudou – o quarto está em penumbra, mostrando que o tempo passou e a protagonista dormiu.

Corte: Plano geral. A câmera está no fundo do quarto, mostrando em um plano aproximado a cabeça da protagonista deitada de barriga para baixo; o seu rosto está escondido na coberta e a sua mão acaricia lentamente um lenço que está sobre a cama; ergue-se um pouco. Num carrinho *out*, a câmera mostra o telefone, enquanto Paola se arrasta até ele – pega-o, larga-o e olha para um relógio que está no mesmo criado-mudo. Num carrinho *in*, a câmera mostra-a, em *close-up*, com as mãos no rosto, olhando para o telefone, que toca imediatamente. É Guido.

Não há acompanhamento musical.

38ª seqüência

Tomada interna noturna. Primeiro plano de Guido ao telefone, metade do seu rosto está na penumbra – como se apóia na parede, fica completamente na penumbra, meio de costas para o espectador.

Faz as pazes com a amante.

39ª seqüência

Tomada interna noturna. Plano médio de Paola recostada na cama, de costas para o espectador. Num pequeno carrinho *in*, a câmera segue-a, por trás. O aparelho se detém, mostrando a protagonista indo até a porta, no fundo – tranca-a e volta para a cama, seguida pelo aparelho, num carrinho *out*. Num giro de 50°, para a direita, a câmera mostra o telefone no quadro, Paola pega-o, recostando-se de barriga – a câmera mostra seu rosto, um pouco de baixo para cima.

Faz as pazes com Guido e se despede dele.

Num giro de 50° e um carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue Paola – ela tira a roupa apressada, porque escutou seu marido tocando à porta. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue-a até centralizar a porta do banheiro, no qual ela entra. Quase imediatamente depois, ela sai, de *peignoir* longo, elegantíssima. Num carrinho lateral para a esquerda, a câmera segue-a – ela cruza a cama pegando as roupas jogadas e desfazendo os lençóis, em seguida, vai até a porta, destranca-a e sai do quadro enquanto a porta se abre e Enrico entra. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-o – ele acende uma luz, vai até um console e, de costas para o espectador, abre a garrafa de champanhe que tinha na mão. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue-o até o fundo do quarto. Paola entra na cena pelo canto direito, fica na frente, em plano médio, enquanto Enrico fica

atrás, no lado esquerdo – ela está retirando suas meias e ele vem para frente, e sai do quadro.

Enrico está comemorando a realização de um bom negócio. Mas Paola não quer aceitar a bebida oferecida pelo marido.

Num carrinho diagonal, o aparelho desce para mostrar melhor a protagonista, quando ela se inclina e se apóia na cama. Enrico entra no quadro, por atrás, e se inclina sobre ela. Num carrinho diagonal de baixo para cima, a câmera os segue quando eles se levantam - Paola fica, na frente, de costas para o espectador e ele no fundo. Enrico sai do quadro e ela fica de perfil, em plano médio. Num carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue-a, por trás, indo até o marido. Este lhe beija a mão. Ela se vira, passa pela câmera tirando o *peignoir*. Ela aceita o champanhe e o assédio do marido porque este lhe revela que a investigação foi encomendada por ele.

40^a seqüência

Tomada interna diurna. A câmera por trás de uma porta de vidro. Plano geral de uma rua com alguns carros estacionados. Paola aparece pela margem direita, entra pela porta e fica olhando para fora. Imediatamente depois, Guido aparece pela esquerda e entra também pela porta – ambos ficam olhando para a rua, de costas para a câmera. Na parede, à esquerda, uma sombra desce e sobe.

Como Paola percebeu o carro do marido estacionado, está se escondendo.

Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue o casal até o pé de uma escada, ao lado da porta de um elevador. O ascensorista abre a porta – duas pessoas passam pela frente e entram no elevador. O casal sobe pela escada – a câmera, de baixo para cima, segue-os, mostrando-os de costas. Um garoto e depois uma mulher descem e cruzam com o casal. No mesmo quadro, vemos um pedaço do poço do elevador.

Corte: Câmera, *en plongée*, está atrás dos fios que fazem subir e descer o elevador – a sombra dos arabescos da caixa do elevador, que passa, se projeta na parede e sobre o casal, no fundo da imagem. Num giro de 270^o, para a esquerda, a câmera segue os protagonistas até que estes ficam diante dela – enquadrando-os, *en plongée*, em profundidade e deixando um espaço vazio atrás deles³⁵³. Paola de costas para o espectador e Guido diante dela – ela se vira, fica na frente, atrás de Guido. Uma desconhecida sai de uma porta lateral. Num

³⁵³ Provavelmente é uma grua.

carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue Guido, que fica ao lado da amante. A câmara se detém e os amantes passam por ela e saem do quadro.

Corte: Plano aproximado. Câmera de baixo para cima. Vemos um pedaço da escada e, na parede, o cartaz de um escritório. Paola entra no quadro, seguida por Guido – estão de costas para o espectador. Ela se vira e fala alguma coisa.

Não ouvimos o que ela disse.

Num carrinho lateral e diagonal, para a esquerda, a câmara segue-os, subindo mais um pouco – ela se vira mais uma vez. Outra desconhecida atravessa o espaço do fundo do quadro. A caixa do elevador passa, ocultando os protagonistas. A câmara segue subindo diagonalmente, de maneira que os mostra novamente, mas o ângulo da tomada, de baixo para cima, tem uma inclinação maior. Paola e Guido ficam parados. Ela de costas e ele de perfil. Por trás deles, um garçom desce com uma bandeja. Paola sai do quadro e é seguida por Guido – o corrimão e sua sombra formam um triângulo e dividem a parede, diagonalmente, entre um espaço sombreado e outro iluminado.

Corte: Plano geral das escadas. A câmara *en plongée*. Paola sobe seguida de Guido. Um pequeno carrinho lateral, para a esquerda, os deixa embaixo da câmara. Esta inclina um pouco o eixo para enquadrá-los melhor quando eles param. Eles estão em plano médio, Paola bem próxima, quase fora de foco e, ele, atrás, em plano médio – mais atrás ainda um espaço vazio, por onde um rapaz entra, com um ramo de flores, mas logo desaparece.

Paola informa ao amante que a investigação foi encomendada por Enrico e que não suporta mais o marido.

Num pequeno carrinho *out*, a câmara segue Guido passando na frente de Paola e ficando próximo do aparelho – ele se vira, fica de costas para o espectador, quase fora do quadro. Paola vai até a parede, no fundo, apóia a testa nela. Neste momento, se escuta um forte barulho, eles olham imediatamente de esguelha para a direita.

Corte: Plano geral, *en plongée*, do poço do elevador e das escadas de cada andar – até o térreo. Uma pessoa desce pelas escadas. Vemos as cordas do elevador se movendo e ouvimo-lo subindo. A câmara sobe lentamente, de baixo para cima, revelando, no fundo, o casal olhando para o buraco.

É uma subjetiva indireta livre. Imaginamos que todos estes enquadramentos eram planos subjetivos dos protagonistas – como se fossem um olhar apavorado deles sobre o elevador.

A câmera se detém sobre os protagonistas – Paola empurra Guido contra a parede e lhe pede um beijo, este se afasta bruscamente e desce correndo a escada, saindo do quadro.

Corte: Plano médio de Paola, no centro apoiada na parede, o seu vestido e chapéu escuros contrastam com a parede branca bem iluminada – a linha preta e sua sombra do corrimão, em diagonal, cortam a figura da protagonista, no meio.

41^a seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral de uma rua, em que o detetive e um policial caminham, indo para a direita do quadro – no canto esquerdo, um edifício bem alto. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue-os até que eles param. Ao fundo, umas grades brancas em diagonal com um funcionário limpando-as. Em seguida, um vendedor de jornal passa entre os investigadores e as grades – o detetive vai até o vendedor e compra um jornal.

Outro homem passa, mais ao fundo, por trás das grades.

O investigador e o policial comentam sobre as dificuldades financeiras da polícia, chegando à conclusão de que a única coisa a se fazer em uma investigação é esperar pelo caso e seguir a mulher para encontrar o homem.

O policial sai do quadro pela direita. O detetive fica um pouco olhando para ele, mas logo depois sai pela esquerda.

Corte: Plano geral, em profundidade diagonal, da rua. Câmera fixa. O detetive bem pequeno no quadro se perde no fundo da grade em diagonal – no fundo, uns edifícios bem altos.

Ouvimos o som do tráfego da cidade.

42^a seqüência

Tomada interna diurna. Plano geral do escritório de investigação. O detetive Carloni entra no quadro. Num carrinho lateral semicircular, a câmera o segue até enquadrar uma mesa, onde está sentado seu chefe – ao fundo, na janela opaca, cortada pelo quadro, vemos as silhuetas da parte inferior dos corpos que passam pela rua, no exterior. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue Carloni, deixando o outro fora do quadro – ao fundo, noutra janela opaca, também cortada pelo quadro, vemos as silhuetas das rodas de uma bicicleta. O chefe dos detetives vem da esquerda, fica na frente, enquanto Carloni se distancia da câmera. Num pequeno carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue o

chefe dos detetives – a outra personagem é excluída, mas logo entra no quadro e sai de novo.

Pede-se a Carloni que seja mais ágil porque Enrico está impaciente. Este retruca que é difícil seguir uma mulher motorizada.

43^a seqüência

Tomada interna diurna. Plano geral do bar da pensão de Guido. No centro do quadro, a amiga de Guido está sentada – a parede tem um espelho que reflete o cartaz do outro lado do bar. A gente só perceberá que é um espelho quando a modelo se levanta, depois que Guido entra, e, sem perceber a presença dela, sai do quadro. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue-a, por trás, até enquadrar Guido – também de costas para o espectador, indo para o fundo. A câmera se detém e o protagonista se vira quando a moça o chama – atrás dele, dois operários, que estão trabalhando na reforma do lugar, cruzam o quadro em direções opostas. Guido se aproxima e ela se vira, os dois passam pelo aparelho e saem do quadro – ao fundo, os operários ainda vão e vêm.

44^a seqüência

Tomada externa diurna. Câmera fixa. Plano geral da pensão – a construção de um andar só é acanhada, se comparada com os altos edifícios, com a parte superior fora do quadro, que estão atrás dela. Pequenos, quase irreconhecíveis, Guido e a modelo saem da pensão, se dirigem para a direita e saem do quadro.

Ouvimos o som do piano, com uma das variações do tema musical.

Corte: Câmera *en plongée*. Plano geral, em profundidade, de uma rua em diagonal, com o pavimento molhado – as construções, de apenas um andar, ficam com a metade fora do quadro e, juntamente, com as calçadas traçam diagonais cromáticas na tela. Pelo canto baixo e esquerdo do quadro entram a modelo e Guido – de costas para o espectador caminham para o fundo, na outra calçada, uma mulher vem do fundo.

Ouvimos o som de um saxofone se junta ao do piano.

A música desaparece quando as personagens começam a falar – a modelo comenta o relacionamento triangular que tem com o amigo de Guido, e como é difícil que um casal se separe.

Corte: Câmera *en plongée*. Plano americano do casal – no fundo, um pedaço da rua, com os edifícios em profundidade diagonal e poças de água no chão. O casal se aproxima da câmera – o rosto da modelo está bem iluminado. Eles param, em plano médio – os edifícios saíram do quadro e apenas vemos as personagens e a calçada. No fundo, passam um caminhão e uma mulher em sentido contrário ao do casal. Num carrinho *in*, a câmera segue-os, indo para o fundo, até uma esquina – estão de costas para o espectador. A câmera se detém e vemos outra rua, em uma diagonal de ângulo fechado. A luz forte no fundo se reflete no chão molhado e na parede branca, onde se destacam janelas escuras, que vão simetricamente até o fundo (é uma fachada completamente simétrica e despojada).

45^a seqüência

Tomada interna diurna. Plano geral do bar da pensão de Guido. A câmera, atrás do balcão do bar, mostra a balconista conversando com um cliente. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho acaba por enquadrar o detetive, que se dirige para o canto direito – senta-se à mesa.

Ele pergunta pelo protagonista. A funcionária comenta que não gosta de Guido.

46^a seqüência

Tomada externa diurna. A câmera, *en plongée*, bem distante. Plano geral do S de uma estrada – só o carro de Paola circula nela, ao fundo um trem.

47^a seqüência

Tomada externa diurna. Plano médio de uma janela de vidro fechada. Está chovendo. Atrás do vidro, o rosto de Guido. Apesar de estar meio escondido pela água da chuva que escorrega pelo vidro, dá para perceber que ele está olhando para baixo. Ele se afasta da janela.

48^a seqüência

Tomada interna diurna. Plano americano de Guido ao lado de uma janela. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue-o até ele abrir a porta – ao fundo, a sombra de Paola antecede a sua presença. Ela entra, ficando na frente, deixando Guido atrás dela.

Ela está chorando.

Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue os protagonistas até a janela – estão de costas para o público. Em seguida Paola se volta para olhar Guido. Num carrinho lateral,

para a direita, a câmera a segue – ela tira o casaco, o chapéu e vai até a cama, Guido foi excluído do quadro. Eles se deitam na cama, ficando um diante do outro – ela está de costas para o espectador. A câmera vai um pouco para a direita até centralizá-los, semi-erguidos, beijando-se. Como Guido senta-se, ambos ficam de costas para o espectador. Ele sai do quadro pela direita e Paola, de perfil, fica olhando para essa direção. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue-a, por trás, até enquadrar seu amante em plano americano – ele também está de costas para o espectador. Paola se vira. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue-a até enquadrá-la se apoiando na parede – Guido ficou fora do quadro.

Paola declara que já não suporta o marido.

Corte: Plano médio de Guido, Paola passa por ele e fica ao seu lado – também de costas para o espectador. Ela se vira e finge enforcá-lo, ele retira bruscamente as mãos dela. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-a, por trás³⁵⁴, até que ela se apóia na parede, de costas para o público, em plano médio. Guido, que ficara de fora, entra no quadro. Ela arrasta-se, apoiada na parede, até ficar na mesma direção dele – faz sinal de disparar com o dedo e se aproxima da câmera, em primeiro plano, deixando-o no fundo. Paola volta para a parede, e Guido olha para ela e corre para abraçá-la – no fundo duas portas deixam as personagens no centro do quadro.

Como concordam que não podem viver sem dinheiro, decidem matar o marido.

49ª seqüência

Tomada externa diurna. Plano geral de uma rua em diagonal. Alguns carros estão estacionados, quase fora do quadro. No fundo iluminado, algumas pessoas vêm e outras vão pela calçada. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue um casal, mas logo se detém enquadrando uma porta, enquanto o casal sai do quadro. Enrico entra no quadro. Num carrinho *out* e lateral, para a esquerda, o aparelho segue-o até enquadrar outra porta – por ela saem umas mulheres, que a personagem cumprimenta.

50ª seqüência

³⁵⁴ Quando a câmera está por trás, quer dizer que as personagens estão de costas.

Tomada interna diurna. Plano americano, Enrico entra no bar, pelo fundo do quadro, por uma porta de vidro giratória. Há mesas à direita e à esquerda com algumas pessoas sentadas. Num carrinho lateral para esquerda, a câmera segue-o – está de costas para o espectador e cumprimenta algumas pessoas (são os amigos que vimos saindo do *Scala*, no início do filme).

Corte: Plano médio de Enrico sentado, num balcão, cercado por dois amigos – no fundo, vemos uma mulher sentada ao lado de uma mesa. Outro homem entra no quadro.

Enrico lhe diz que não vai poder ficar porque deve voltar à fábrica e só deve retornar para sua casa já de noite.

Enrico sai, deixando ver, ao fundo, Paola sentada ao redor de uma mesa – a grande pluma de seu chapéu corta diagonalmente o quadro e faz uma sombra na parede.

Corte: Plano médio de Enrico de costas para o espectador – a sua direita, uma pessoa sentada e, ao fundo, a sua esquerda, as duas pessoas que estavam no balcão. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue Enrico até que ele se detém – mais uma vez ele está no centro da imagem, de costas para o espectador, tendo à esquerda uma mulher, à direita um homem e, no fundo o balcão do bar com uma fileira de garrafas.

A mulher pede uma bebida em francês e o garçom entra no quadro e lhe entrega a bebida.

Corte: Plano médio de Paola, ainda sentada à mesa, mas logo ela se levanta. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue-a até enquadrar o balcão – ela fica ao lado de um homem, vira-se e volta para o fundo, enquanto o homem sai do quadro. Num giro de 45°, para a direita, o aparelho enquadra Enrico, no lado direito da tela; no outro lado, um corredor. Paola entra e desaparece, no fundo, enquanto uma das mulheres vai atrás dela.

Corte: Plano médio da porta aberta de uma cabina telefônica, Paola, de costas para o espectador, entra nela – as linhas pretas das cornijas da porta e as paredes brancas reenquadram a personagem, à direita, a parede em diagonal do corredor; as luzes do fundo e do teto formam figuras geométricas cinza e brancas. Paola se vira, quando a amiga que a seguiu entra no quadro

Ela pergunta em francês se ela precisa de ajuda, Paola diz que não.

Em seguida, esta personagem sai do quadro, deixando Paola de costas para o espectador.

Ela telefona para Guido e marca um encontro.

51ª seqüência

Tomada externa diurna. A câmera *en plongée*. Panorâmica sobre uma estrada em T – um carro vem do fundo e entra no T. Em um giro devagar de 180°, a câmera mostra, em *close-up*, Paola de chapéu e véu, em plano médio. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera se afasta um pouco, de maneira que identificamos o lugar onde ela está – a ponte da marginal. Paola fica de costas para o espectador, parece esperar o carro. Mas quem aparece, no fundo, é Guido, em plano geral, subindo pela escada da ponte. Ele se aproxima, olha para trás, e o carro que a câmera mostrara no começo, passa pela esquerda e sai do quadro. Guido se apressa e ultrapassa Paola, que se vira e o segue. Ambos se viram – ficam de costas para o espectador, em plano médio. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera os segue, por trás. Eles cruzam a ponte, distanciando-se do aparelho de maneira que ficam em plano geral, quando a câmera se detém – a estrutura da ponte divide o quadro diagonalmente. A câmera, em carrinho *in*, se aproxima, Guido se vira, Paola vem de trás, passa por ele e sai do quadro. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue Guido, por trás, até enquadrar Paola, que está também de costas para o espectador, olhando para o fundo – o rio e suas marginais formam uma perspectiva central muito funda. A câmera se aproxima até enquadrá-los em plano médio – eles se viram, Guido se aproxima do aparelho e sai do quadro. No espaço vazio, voltamos a ver a imensa perspectiva com uma luz bem forte, no fundo. Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue Paola, por trás, até enquadrar Guido, em plano médio, de perfil.

Eles brigam e se culpam pela morte de Giovanna.

Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue Paola, por trás, excluindo Guido do enquadramento – ela pára e se apóia no corrimão da ponte. A câmera também se detém. Guido entra no quadro e a esbofeteia

Ela o tinha acusado da morte de Giovanna.

Num carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue Guido, por trás. Num giro de 45°, para a esquerda, o aparelho mostra o casal indo para o fundo, onde está a escada da ponte.

52ª seqüência

Tomada interna, tarde. Plano geral de um quarto. Guido abre a porta, entra na escuridão, acende a luz, fecha a porta, tira o casaco e o paletó. É seu quarto de pensão. Num carrinho lateral, para a direita, a câmera segue Guido até enquadrar a cama – ele se senta nela, de costas para o público. A câmera está um pouco inclinada *en plongée*. Ele se levanta. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue-o até enquadrar o espaldar de uma cadeira apoiada numa parede. A câmera desce um pouco até focar uma mala – a cabeça de Guido fica fora do quadro. Ele tira uma arma, a guarda no bolso da calça.

Como escuta um ruído que vem de fora do quarto, ele corre para a cama e se deita – a câmera o seguiu num carrinho lateral, para a esquerda até enquadrar a câmera e a porta. Esta se abre e entra uma senhora com uma xícara.

Guido lhe avisa que se sente mal e não receberá ninguém.

A mulher sai.

Em seguida, ele se senta e se levanta da cama. Num carrinho *in*, a câmera o segue, por atrás, até enquadrá-lo abrindo a porta – ele espia para fora, fecha a porta, vem para frente, pega o paletó, vai até a parede, onde pega o casaco, apaga a luz, abre a porta e sai.

53^a seqüência

Tomada interna noturna. Plano aproximado de uma parede em diagonal com duas portas, uma delas se abre e três homens saem de dentro – um deles é Enrico. Num giro de 50°, seguida por um carrinho *in*, a câmera mostra os homens, que, de costas para o espectador, avançam pelo longo corredor. Um funcionário surge atrás deles e detém Enrico, enquanto os outros continuam caminhando até o meio do corredor – a frente, o meio e o fundo estão iluminados, de maneira que os espaços entre estes planos ficam na sombra. À esquerda do corredor, o detetive aguarda – Carloni entrega servilmente uns papéis ao industrial, despede-se e sai do quadro. Enrico volta para o corredor, vai até os outros homens e se despede – enquanto estes vão para o fundo, Enrico se aproxima da câmera.

Corte: Plano médio. Enrico abre umas das portas que vimos no começo – está de costas para o espectador. Num carrinho *in* pequeno, a câmera o segue quando entra no escritório sem, no entanto, entrar no recinto – ele pára, folheia os papéis, vira-se e fecha a porta.

Não há acompanhamento musical.

54^a seqüência

Tomada externa noturna. Plano geral de um espaço que tem duas lâmpadas que iluminam pequenos pedaços do quadro, deixando o resto na penumbra – só retrospectivamente saberemos que se trata da marginal que passa por baixo da ponte em que os amantes se encontraram. Guido aparece pelo fundo numa bicicleta – pára, estaciona a bicicleta e se afasta, mas como dois outros ciclistas se aproximam, volta e finge que está consertando a bicicleta.

Não há acompanhamento musical.

55^a seqüência

Tomada interna noturna. *Close-up* de uma caixa de jóias, uma mão pega uma pulseira e a coloca no braço de outra pessoa. Num carrinho em diagonal, de baixo para cima, a câmera mostra uma criada ajudando Paola a se vestir – ela está com o vestido branco de noite que comprara na casa de moda. A protagonista passa diante da câmera. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-a, por trás, até enquadrar outro cômodo – Paola pára no centro da imagem, entre dois pares de cortinas claras, um par no fundo e outro na frente. A criada, que a tinha seguido, inclina-se e arruma a longa cauda de seu vestido. Paola vai mais para o fundo, para além das cortinas e abre uma janela. A roupa tem muitos babados, assim como as quatro cortinas, de maneira que ela parece estar absorvida nesse aglomerado de tecidos que é o enquadramento.

Ouvimos uma música que parece vir de fora.

56^a seqüência.

Plano geral, externa noite. É uma subjetiva de Paola. Vários carros estacionados na rua, entram no quadro, sucessivamente, um automóvel e um manobrista – um casal, vestido a caráter, desce do carro.

Ainda ouvimos a música.

55^a seqüência

Plano médio de Paola. Ela fecha a janela, vira-se e aproxima-se um pouco da câmera, olha para os lados e para frente.

57ª seqüência

Tomada externa noturna. Primeiro plano de Guido de costas para o espectador – a luz vem da lateral, incidindo sobre suas costas. Ele se distancia da câmera, ainda de costas para ela.

Corte: Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue Guido, em plano americano. Num outro carrinho lateral, para a direita, a câmera continua seguindo-o – ele pára, olhando para o espectador. Num carrinho *out*, o aparelho se aproxima dele, até mostrá-lo em *close-up*, ele se vira, fica de costas para o espectador, sai do quadro.

Não há acompanhamento musical.

58ª seqüência

Tomada interna noturna. A câmera em um ângulo lateral, *en plongée*. Plano médio de Enrico sentado numa mesa examina os papéis dados pelo detetive. Está com as mãos nas têmporas. O telefone toca.

Ele pede para não ser interrompido.

Corte: *Close-up* de uns papéis – podemos ler que Paola está encontrando-se com Guido.

Corte: Câmera fixa. Plano médio de Enrico, que esfrega o rosto. Levanta-se, pega os papéis, os guarda numa pasta, abre uma porta – pela abertura, vemos outra sala, com uma mesa e um abajur e alguém, que não aparece, lhe entrega o casaco.

Não há acompanhamento musical.

59ª seqüência

Tomada externa noturna. Plano geral em profundidade da portaria da fábrica – ao fundo, a casa do guarda e, na frente, um pátio. Está escuro e chovendo. Ouvimos uma buzina. Em seguida sai o porteiro. Num pequeno carrinho lateral, para a esquerda, a câmera segue-o até enquadrá-lo, de costas, indo para abrir o portão do fundo, num plano geral. O carro de Enrico entra no quadro, ele buzina impaciente e sai. A imagem fica até que o carro desaparece na escuridão e o portão é fechado – a luz vem do alto à esquerda.

Corte: Plano geral de uma rua. Câmera fixa. A iluminação é fraca, está meio escuro – no fundo, na parte superior do quadro, dois faróis, cuja luz se reflete no asfalto molhado. O carro passa pelo quadro, próximo da câmera.

Corte: Plano médio de Enrico dirigindo o carro, está na penumbra porque a luz vem da esquerda e ele está no canto direito do quadro.

Não há acompanhamento musical.

60^a seqüência

Tomada interna noturna. Plano geral do quarto de dormir de Paola – a cama quase fora do quadro. A câmera *en plongée*. Paola entra no quadro, por trás da câmera. Num carrinho *in* o aparelho segue-a por atrás até enquadrá-la no fundo, no meio das cortinas, em plano geral – ela se abraça, fica de perfil e se aproxima da câmera. Num carrinho *out* diagonal, o aparelho mostra Paola, que fica de joelhos, no chão, junto à cama, olhando para o telefone – ela o agarra, mas logo o solta e senta-se no chão.

Não há acompanhamento musical.

61^a seqüência

Tomada externa noturna. Câmera fixa. Plano americano de Guido, de costas para o espectador, em seguida ele se vira e se aproxima da câmera – está enquadrado em plano médio.

Corte: Plano geral da estrada da marginal. Câmera fixa. Guido, não muito distante, apalpa o bolso quando ouve um carro se aproximar. Num carrinho lateral, para a direita, o aparelho segue-o. Num carrinho *out* a câmera o enquadra em plano americano – ele se afasta um pouco, quando o carro que ouviu passa perto dele. Relaxa quando vê que não é o carro de Enrico. Por trás dele, iluminado pelos faróis, vemos ainda o carro que acabara de passar. Ouvimos uma explosão.

Num carrinho *in*, o aparelho enquadra Guido, em plano médio, acendendo um cigarro. Depois de alguns segundos, olha para direita, na direção em que se ouvira a explosão.

Corte: Plano geral da estrada da marginal. A perspectiva é formada por três focos de luz: um poste na frente, outro no meio e por um pequeno clarão do fundo. Parece ser uma subjetiva de Guido.

Corte: Primeiro plano do rosto de Guido bem iluminado – está preocupado. Num carrinho lateral para a direita, o aparelho segue-o, por trás, indo para o fundo – a câmera se afastou o suficiente para formar um plano geral quando ele pega a bicicleta. Num carrinho lateral

para a esquerda, o aparelho ainda o segue, até que sai do quadro – há uma luz na frente e outra no fundo.

Não há acompanhamento musical.

62^a seqüência

Tomada externa noturna. No quadro negro, uns pontos brilhantes parecem se mover. É a água do rio. Num carrinho diagonal de baixo para cima, a câmera enquadra um carro em chamas – no fundo, um homem olha para as chamas. A câmera continua a subir até enquadrar Enrico, estendido no chão; a seu lado, de pé, outro homem tem em suas mãos alguns papéis – está com a cabeça fora do quadro. A personagem, que estava no fundo, entra no quadro – tem também a cabeça fora do quadro. Eles se agacham, arrastam o corpo de Enrico. Num carrinho lateral à direita, o aparelho segue-os até enquadrá-los, arrastando o morto para fora do quadro – ao fundo, iluminado pelos faróis de um carro, vemos Guido chegar de bicicleta e parar próximo da câmera – sua cabeça está também fora do quadro. Ele desce do veículo, aproxima-se até ser enquadrado em plano médio – embora seu rosto esteja iluminado, uma sombra cai sobre ele.

Corte: Plano médio dos dois homens, um diante do outro, ambos de perfil. A luz vem de cima, da direita. O que estava no canto direito, sai. A câmera desce lentamente pelo corpo do homem que ficou no quadro até mostrar a metade do corpo de Enrico, deitado no chão. O homem sai do quadro. Num carrinho *out*, a câmera se afasta até enquadrar, por trás, a cabeça e o ombro esquerdo de Guido, que formam um ângulo reto, por meio do qual vemos o corpo de Enrico, jogado no chão.

Não há acompanhamento musical.

63^a seqüência

Tomada externa noturna. Plano geral da rua da casa de Paola, em profundidade diagonal – há vários carros estacionados. Há postes de luz na lateral e no fundo. De lá, vem um carro de polícia. Quando passa pela câmera, esta faz um giro de 45°, para mostrá-lo, por trás, até que pára na entrada da casa de Paola – dois policiais descem e um deles toca a campainha.

64^a seqüência

Tomada interna noturna. Plano geral do quarto de Paola. Ela está de costas para o espectador, olhando pela janela, do fundo. Paola vem para frente, e permanece um pouco

no centro, enquadrada pelas cortinas. Mas, logo depois vem ainda mais para frente. Num carrinho lateral para a esquerda, o aparelho segue-a, quando ela pega a estola que está sobre a cama e sai do quadro.

Ela está assustada com a chegada da polícia.

Não há acompanhamento musical.

65^a seqüência

Tomada interna noturna. Plano geral do *hall* da casa de Paola. A câmera fixa, *en plongée*, mostra o mordomo abrindo a porta. A polícia entra e pergunta por Paola. Num carrinho *in*, o aparelho segue o mordomo até enquadrá-lo ao lado da criada – ele sai pela direita, enquanto a criada se dirige para o quarto de Paola, no fundo. Quando chega lá, ela bate e abre a porta.

Não há acompanhamento musical.

66^a seqüência

Tomada externa noturna. A câmera *en plongée*. Plano geral dos fundos da casa. Paola sai de lá e se aproxima da câmera – a perspectiva é criada pelos focos de luz do meio e do fundo. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-a. Mas como desse lado há um carro de polícia, ela volta correndo. Num carrinho lateral à direita, o aparelho segue-a, até enquadrá-la, por trás, no fundo, abrindo o portão e saindo do quadro – este canto está bem iluminado, de maneira que o fundo é bem nítido.

Não há acompanhamento musical.

67^a seqüência

Tomada externa noturna. Plano geral da rua e da fachada da pensão de Guido. O ângulo da câmera é em diagonal e em profundidade. Dois postes de luz iluminam o quadro – um à direita e outro à esquerda. Guido sai com uma mala e se aproxima da câmera, no canto esquerdo.

Não há acompanhamento musical.

Corte: A câmera está *en plongée*. Plano americano de Paola saindo do táxi. Guido entra no quadro.

Ela começa a acusá-lo, em voz alta.

Ele a empurra para longe. Na parede do fundo, a luz forma dois quadrados iluminados e outros dois na penumbra – o casal está na sombra. Num carrinho lateral, para a esquerda, o aparelho segue-os até enquadrá-los em plano americano – no fundo, um portão de loja fechado. Paola vem para frente, Guido fica atrás. Ela se vira e se aproxima dele, ficando de costas para o espectador. Num carrinho *in*, a câmera se aproxima até enquadrá-los, em plano médio. Num carrinho *in*, o aparelho segue Paola para o canto esquerdo da tela. Num carrinho lateral, na diagonal, o aparelho acompanha a protagonista no momento em que ela se arrasta apoiada na parede. O branco do vestido e da parede ocupa mais da metade da imagem – no outro canto, vemos Guido e atrás dele, o portão de metal quase fora do quadro. Paola, ainda apoiada na parede, desliza para o chão. Guido vai até ela – sua cabeça fica fora do quadro. E quando a levanta, a câmera sobe, de maneira que o enquadra em plano médio. Num carrinho *in*, o aparelho segue Guido indo para o fundo e Paola atrás dele se arrastando na parede – no fundo, vemos o táxi. A câmera se detém para enquadrá-los, em plano americano, ao lado do táxi - Guido contorna o carro e entra, Paola também faz o mesmo. O táxi parte e sai do quadro.

Não há acompanhamento musical.

68^a seqüência

Tomada interna noturna. Plano médio do casal, no banco de trás do táxi. Paola está de cabeça baixa, mas logo levanta o rosto.

Guido lhe conta o acidente.

A luz forte deixa-os quase sem volume. No fundo, pelo vidro de trás, as luzes dos postes aparecem sucessivamente.

Não há acompanhamento musical.

69^a seqüência

Tomada externa, noite. Câmera fixa. Plano geral da rua da casa de Paola. O ângulo em diagonal mostra a calçada e, no fundo, a casa da protagonista – quase fora do quadro. O táxi entra no quadro. Num giro de 90°, para a esquerda, o aparelho segue o carro até enquadrá-lo no centro da imagem, diante da porta da casa. Guido desce pela porta de trás do carro e

sai do quadro. Paola também desce se apoiando na porta do veículo e vem para frente. Num carrinho lateral à direita, o aparelho segue Paola até que passa correndo por ele, de maneira que mostra a protagonista, de costas para o espectador, indo para a porta que está no fundo. Guido está nos degraus do porta – a iluminação deixa o fundo nítido e a frente da imagem mais obscura. Paola o abraça, mas ele se desvencilha.

Ele promete que voltará no dia seguinte.

Guido desce os degraus e sai do quadro. Ela, de perfil, fica olhando nessa direção. Num pequeno carrinho *in* e lateral, a câmera se aproxima até enquadrá-la em plano médio, apoiada no canto da porta.

70ª seqüência

Tomada interna noturna. Plano médio de Guido, de perfil, entrando no táxi. A câmera está atrás de um dos vidros laterais do carro.

Pede ao motorista que o leve à estação, apesar de ter prometido a Paola que a veria no dia seguinte.

Não há acompanhamento musical.

71ª seqüência

Tomada externa noturna. Plano aproximado de uma rua pela qual o táxi passa. A câmera está numa calçada e enquadra a rua, o pedaço de um prédio em diagonal e um pedaço da parede da calçada onde está o aparelho. A rua molhada reflete a luz forte que vem do fundo.

Não há acompanhamento musical.

72ª seqüência

Tomada externa noturna. Plano médio de Paola apoiada no canto da porta principal de sua casa - ela vem um pouco para diante.

Escutamos apenas o saxofone, desde o início do plano, tocando o tema musical do começo do filme.

Corte: Plano geral de Paola apoiada no canto direito, absorvida pela fachada de sua casa.

O som do piano se junta ao do saxofone.

73ª seqüência

Tomada externa noturna. Plano geral da rua em uma perspectiva central bem profunda. O táxi entra pelo canto de baixo da margem esquerda da imagem e se perde no fundo – o piso molhado reflete a luz dos postes enfileirados. Depois de uns vinte segundos, surge a palavra fim.

O saxofone e o piano executam uma variação do tema musical do começo.

DECUPAGEM DE *O DESERTO VERMELHO*

Descrever um desenho é mais fácil, pois se trata, em suma, de descrever uma estrutura já conotada, trabalhada com vista a uma significação *codificada*. É talvez, por essa razão que os testes psicológicos utilizam muitos desenhos e poucas fotografias³⁵⁵.

1ª Sequência.

Externa, dia. Plano geral de uma fileira de árvores na horizontal. Deslizando para a esquerda, a câmera enquadra algumas chaminés marrons, que dão um sentido vertical ao quadro.

Corte: plano geral das chaminés e o telhado de uma grande construção.

Corte: plano geral do telhado de outra construção e as chaminés, ao fundo.

Corte: plano geral de duas chaminés e o telhado de outra construção. A câmera desliza, enquadrando os telhados de uma série de galpões.

Os ruídos parecem provir das engrenagens das fábricas.

Corte: plano geral de uma série de construções com a parte superior em forma de redoma.

A voz de Cecília Fusco substitui o som anterior da música eletrônica de Vitório Gelmetti.

Corte: plano geral de uma série de edifícios, no fundo do quadro.

Corte: plano geral de tanques gigantes.

Corte: plano geral das chaminés, no fundo do quadro.

Corte: plano geral da entrada de imensos galpões.

Corte: plano geral de recortes das estruturas tubulares gigantes da parte externa da fábrica.

O vermelho e o chumbo dominam o enquadramento.

Corte: plano geral de recortes de estruturas tubulares. Um tubo preto formando uma elipse quase ocupa todo o enquadramento.

Corte: plano geral de recortes de estruturas tubulares. O tom laranja domina o enquadramento.

Corte: plano geral de recortes de estruturas tubulares. Um tubo branco se destaca dos outros, que são escuros.

³⁵⁵ Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1990, Nota 2 da pg. 25.

Corte: plano geral de recortes de estruturas tubulares. No primeiro plano, tubos escuros. O fundo é vermelho.

Corte: plano geral de recortes de estruturas tubulares. Porém, desta vez, elas não ocupam todo o quadro. São construções que dão um sentido vertical ao enquadramento.

Corte: plano geral de recortes de estruturas tubulares, compondo horizontalmente o quadro.

Corte: plano geral de um muro amarelo. Ao fundo, edifícios da usina. Uma carreta, vermelha cruza o quadro.

Corte: A câmera desliza pelos telhados de grandes galpões cinza, passa por duas maquinarias laranja e pára enquadrando duas grandes guias, que formam dois retângulos verticais laranja.

Corte: plano geral do mar e de um grande navio. A câmera *en plongée*.

Até o final, ouvimos o canto vocal de Cecília Fusco.

Todas as imagens estão sem foco.

Terminam os créditos.

2ª Sequência

Externa, dia. Plano aproximado da chama amarela sobre o céu cinza. A imagem é nítida. O som imita o ruído das máquinas da fábrica.

Corte: plano geral de uma parte da chaminé escura por onde sai a chama amarela.

Corte: plano geral de um imenso cone de concreto e de uma antena gigante. O branco, o marrom e cinza lembram o preto e branco. A câmera desliza para a esquerda até enquadrar, em plano geral e em profundidade, uma estrada que, por sua vez, está reenquadrada por uma enorme viga de metal. Num dos cantos, uma multidão de pessoas. Elas vão e vêm. O quadro é, por assim dizer, “preto-e-branco”.

Corte: plano geral da estrada. Um homem entre dois policiais se aproxima da câmera. No fundo, a aglomeração de pessoas. As roupas deles são brancas ou escuras.

Tanto a frente como o fundo é bastante nítido, destaca-se o brilho da estrada molhada.

Corte: plano geral da multidão.

Corte: plano geral do homem com os policiais se aproximando da câmera.

Corte: plano geral, em profundidade, do outro canto da estrada. Giuliana e o filho vêm do fundo. A câmera desliza para a direita até enquadrá-los ao lado de vários policiais e o

homem que estava sendo trazidos por dois deles. O casaco dela é verde e o do menino ocre-laranja – são as únicas cores diferentes da gama de preto -e-branco.

Corte: plano geral, em profundidade, da estrada. Em primeiro plano, a terra negra do acostamento. No fundo, do meio da multidão de pessoas, um carro se aproxima da câmera. A câmera gira um pouco para enquadrar o automóvel parado diante de um muro. Colado no vidro lateral, um cartaz com a palavra “SCIOPERO”. Dois homens descem do carro, estão em plano americano. Um deles tem um megafone, sobe no carro e fala para alguém que está atrás do muro. Giuliana entra no enquadramento, vemos apenas as costas verdes do casaco.

Os homens estão tentando convencer um operário que desista de ir ao trabalho.

Corte: plano geral do pátio da fábrica. Um homem olha para trás, mas logo continua se dirigindo para o fundo, onde estão várias construções da usina. A grama verde e a parede ocre-laranja, no meio dos edifícios escuros e do pavimento cinza, repetem as relações cromáticas do plano em que aparecem Giuliana e o menino.

Corte: plano médio dos grevistas sem foco. Giuliana entra no quadro, de costas para o espectador e em primeiro plano, bem nítida.

A lente não é mais a grande angular que deixa todos os planos da perspectiva nítidos, mas uma teleobjetiva.

Corte: plano americano, com foco, de Giuliana e Valerio, no fundo do quadro.

Corte: plano americano, com foco, de dois homens apoiados num carro, ao fundo. Um dos homens está comendo um pão. No primeiro plano, sem foco, vários grevistas atravessam o quadro.

Percebemos que é uma subjetiva de Giuliana.

Corte: plano americano de Giuliana e Valerio, no fundo. Alguns grevistas desfocados atravessam o quadro, em primeiro plano.

Corte: plano geral de Giuliana e Valerio. No fundo, parte da antena e da usina em forma de cone. Alguns grevistas ainda atravessam o quadro, mas desta vez também estão dentro do foco. Giuliana se aproxima. A câmera a segue até enquadrar os dois homens.

Ela compra o pão do homem, apesar de já estar mordido.

Giuliana se afasta. A câmera a segue até enquadrá-la ao lado de Valerio, em plano americano.

Envergonhada ela lhe oferece o pão, mas o menino recusa. Giuliana sai do quadro. A câmera desce um pouco até enquadrar Valerio de corpo inteiro. No fundo, nítidos, dois retângulos, um formado pela terra marrom escura do chão e outro pelo muro cinza.

3ª Sequência

Externa, dia. Plano geral de Giuliana vindo do fundo. A paisagem é escura. Ela pára atrás de uns arbustos pretos e secos, em plano médio. Olha desconfiada para os lados e come o pão.

Corte: plano médio de Giuliana comendo o pão avidamente. Depois de dar alguns bocados, respira aliviada. O fundo escuro destaca o verde de seu casaco.

Corte: plano geral de Giuliana ainda comendo o pão. No fundo, a chama amarela entre arbustos pretos que parecem farpas.

Corte: plano médio de Giuliana de costas para o espectador. Ela se vira e fica olhando desconfiada para o ambiente.

Corte: plano geral da paisagem. É um terreno árido, com terra marrom e fumaça saindo do chão. A câmera desliza para a esquerda até mostrar detritos de cor prateada.

É uma subjetiva da personagem.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela olha desconfiada para a paisagem. No fundo, a chama amarela da chaminé.

Corte: *close-up* da paisagem vazia, cheia de montículos de terra.

Corte: *close-up* de outra parte da paisagem escura.

Corte: *close-up* da paisagem escura com os detritos metálicos.

Trata-se de outra subjetiva da personagem.

Corte: plano médio de Giuliana, ainda olhando ao redor.

Corte: plano geral da paisagem. Valerio entra correndo no quadro. A câmera desliza para a direita para mostrá-lo ao lado de Giuliana.

Corte: plano americano de Giuliana e Valerio de costas. A câmera os segue em um carrinho *in*, mas depois de algum tempo, deixa as personagens fora do quadro, pois desliza para a direita mostrando a tela escura – é o chão. O aparelho sobe fazendo um percurso diagonal, ainda para a direita, até enquadrar uma parte do edifício de uma fábrica.

Corte: plano geral do espaço cheio de detritos. No fundo, a imagem nítida do edifício de uma usina.

Não há som.

4ª Seqüência

Externa, dia. Plano aproximado de uns tubos vermelhos e azuis – estão sem foco.

Corte: plano geral dos tubos inseridos na estrutura da fábrica. A imagem é nítida.

O som parece o apito da usina.

5ª, 6ª, 7ª e 8ª Seqüências

Interior da fábrica, dia. Plano geral de uma sala de controle cheia de botões, a cor é azul escura, cinza metálico e marrom. Dois operários ao fundo. Outro, em primeiro plano, fala ao telefone. Ugo entra no quadro seguido de Corrado.

Estão à procura de operários.

Corte: plano geral da sala de controle com todas as personagens mencionadas.

Corte: plano geral de uma sala branca com uma mesa e um homem sentado ao telefone.

Pela grande janela de vidro vemos duas esferas metálicas gigantes.

O homem diz que não tem operários disponíveis.

É a 6ª seqüência.

Corte: plano geral do interior de um galpão azul escuro e cinza metálico. Ao telefone, outro homem diz que não há operários disponíveis. Os ruídos das máquinas quase não nos deixam ouvir o que ele fala.

É a 7ª seqüência.

Corte: plano médio de uma sala branca. Um homem entra e pega o telefone. Pela grande janela vemos uma fileira de árvores escuras e esqueléticas e, no fundo, a fumaça das chaminés.

O homem diz que como se trata de uma estatal não se dispensa ninguém.

É a 8ª seqüência.

Corte: Plano médio de Corrado e Ugo.

Deduzimos que os homens estavam falando com Ugo. Ele e Corrado comentam a falta de operário especializado.

Os dois se dirigem para a direita e saem por uma porta.

Voltamos à 5ª seqüência.

Corte: plano americano de Ugo e Corrado. Eles vêm do fundo, e atravessam a porta giratória de vidro. Ao fundo, ainda é visível a sala de controle. A câmera desliza para a esquerda, seguindo-os. Eles passam por uma parede com mosaicos amarelos e pretos e saem do quadro. Fica a parede colorida vazia por alguns instantes.

Corte: plano geral, em profundidade do galpão. Os mosaicos amarelos e pretos aparecem na parede lateral. Corrado e Ugo se dirigem para a esquerda. A câmera segue-os até que eles se perdem no fundo. O plano inteiro é nítido

Corte: plano geral bem próximo de um grande tanque azul-turquesa, no meio de tubos metálicos mais finos. A luz que incide sobre ele torna a cor bem luminosa. Pelo canto esquerdo, quase fora do plano, Ugo e Corrado descem por uma escada, que não se vê. Num carrinho lateral, a câmera os segue, de maneira que o tanque colorido sai do quadro.

Corte: plano geral de Ugo e Corrado. A câmera, *en plongée*, está atrás de uns engradados no teto.

Corte: plano geral de uma escada escura. No primeiro plano, corrimãos finos e vermelhos formam ângulos retos. Giuliana desce pela escada. Está ainda vestindo o casaco verde. A câmera desce, enquadrando-a sem os tubos. Quando ela sai do quadro, vê-se um grosso tubo vermelho, no fundo.

Corte: plano geral de uma sala com tubulações. O tubo da parte de cima do enquadramento, é grosso e laranja, ocupa primeiro plano. O restante da tubulação é cinza metálico ou branco. Giuliana vem do fundo e pára um pouco, em primeiro plano. A câmera desliza para a direita, seguindo-a. Um forte vento despenteia seu cabelo. Ela vai mais para a direita. A câmera segue-a até enquadrá-la ao lado de Ugo. Num carrinho *out*, o aparelho se afasta até enquadrar também Corrado.

Ela é apresentada a Corrado.

Corte: plano médio de Giuliana olhando séria para Corrado.

Corte: plano médio de Corrado olhando interessado para ela.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela abaixa os olhos.

Corte: plano médio de Ugo e Corrado. Giuliana se aproxima. Diz para o marido que o esperará no escritório e sai.

O forte barulho das máquinas mal deixa entender o que eles falam.

Corte: plano geral de Giuliana vindo do fundo. Na parte superior do quadro o longo e grosso tubo laranja. Uma fumaça que brota do chão sai com mais violência assustando-a. Ela corre para a direita. A câmera faz um carrinho *out* até enquadrar, bem próxima, uma parte de um tanque azul-turquesa com um tubo amarelo no centro. Como ocupa quase toda a tela, apenas deixa um pequeno retângulo vertical por onde vemos passar a protagonista, subindo por uma escada.

Ainda ouvimos o barulho ensurdecedor da fábrica.

9ª Sequência.

Externa, dia. Plano americano de Ugo e Corrado, ainda dentro das dependências da fábrica, vêm em direção da câmera. Num carrinho *out*, o aparelho segue-os até que saem do edifício e ficam enquadrados em plano médio. No fundo, uma parte de um grande tanque cor ferrugem.

Ugo conta o acidente de Giuliana para Corrado.

Corte: plano médio de Ugo e Corrado.

Ugo continua dizendo que embora sua mulher esteja fisicamente bem, está um pouco perturbada, não consegue “engrenar”. Para se ocupar, ela estaria tentando montar uma loja. Ouvem um forte barulho. Olham para cima. Corrado retrocede um pouco. A câmera o segue até enquadrá-lo sozinho. No fundo, uma rua em longa profundidade. Corrado ainda vai mais para a esquerda.

Corte: plano geral do grande tanque. Em cima alguns operários trabalham. Em baixo, pequenos, Ugo e Corrado.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele comenta que foi o pai que construiu a usina gigante

Corte: plano geral, em grande profundidade. No primeiro plano, Corrado de costas para o espectador. No fundo, três imensos tanques, que aparecem pequenos pela distância.

Corte: plano médio de Ugo e Corrado. Este se adianta. A câmera o segue até enquadrá-lo em plano americano. Ugo ficou de fora, mas logo entra no quadro, em plano médio.

Corrado se aproxima.

Ele comenta que depois que o pai morreu, teve que tomar conta do negócio.

Ouve-se um forte ruído.

Eles vão para o canto, de costas para o espectador e ficam observando na direção de onde veio o som.

Corte: plano geral de uma parede com um fio de fumaça branca saindo. De repente, a fumaça sai com violência em maior quantidade até tomar conta de todo o enquadramento. O som parece uma explosão.

Corte: plano geral de Ugo e Corrado. Na lateral do fundo, um grande volume de fumaça.

Corte: plano geral mais distante de Ugo e Corrado. Eles vão para a direita, ficam de costas para o espectador, olhando para a fumaça.

O barulho é ainda mais forte.

Corte: plano geral da fumaça branca. Na parte inferior do quadro, há vários barris vermelhos. Ugo e Corrado estão visíveis, mas logo são cobertos pela fumaça.

Corte: plano geral da fumaça branca.

Corte: plano geral, em profundidade, de uma rua. Ugo e Corrado estão num canto do enquadramento. Corrado cobre os ouvidos.

Não ouvimos o que Ugo lhe diz, devido ao forte barulho da fumaça sendo expelida.

Corte: plano geral, em grande profundidade, da rua. Ugo e Corrado, pequenos, bem atrás do quadro. Mais ao fundo ainda, a fumaça.

Corte: a fumaça em todo o quadro.

Corte: plano geral, em profundidade, de uma grande quantidade de fumaça, no fundo. Em primeiro plano, vários tanques vermelhos. A câmera sobe até enquadrar apenas a fumaça.

Corte: plano geral, em profundidade, de Ugo e Corrado, de costas para o espectador e distantes da câmera. Mais ao fundo, apenas um pouco da fumaça.

10^a Seqüência

Interior da casa de Giuliana, noite. Plano médio da protagonista deitada. O cabelo cobre seu rosto. Ela se ergue, pega um termômetro e mede a temperatura. A sua camisola é branca. Está desassossegada. A câmera se afasta para mostrá-la melhor quando se levanta, pega um xale e sai do quadro. Na parede, quatro desenhos infantis formam um L invertido.

Corte: plano geral do saguão. De um lado a parede é azul-escura e do outro, branca. Em primeiro plano, o corrimão azul. Giuliana sai de uma porta e se dirige a outra que está semi-aberta.

Ouvimos o som de alguma coisa batendo na parede.

Corte: plano escuro, apenas uma fresta de luz. Um pequeno robô, que tem dois pontos luminosos como olhos, vai para a direita, choca-se na parede e volta até chocar-se com a cama. Uma luz intensa invade o quarto e vemos Valerio dormindo. É a porta que Giuliana abriu completamente. O robô volta para a direita, choca-se com a parede, volta para a esquerda, choca-se com a cama, volta para a direita, choca-se com a parede e volta para a esquerda. Giuliana entra, pega a máquina, a desliga e a coloca ao lado da cama. Ela acaricia o filho e sai do quadro. A porta se fecha e o quadro fica escuro. Apenas um dos olhos do robô brilha no canto.

Corte: plano geral do saguão. Giuliana bem do fundo, na penumbra. Mal percebemos a parede azul.

Ouvimos um som estranho que parece sugerir alguma perturbação auditiva.

A câmera gira para mostrar a protagonista descendo a escada. Giuliana pára no meio e retrocede apavorada.

Corte: plano médio de Giuliana encostada na parede branca. Está assustada.

Corte: plano médio de um canto vazio. Os tubos azuis do corrimão estão sobre a parede branca. No teto uma luminária em forma de cubo. No canto, uma cadeira antiga sem espaldar. Giuliana entra, apóia-se no corrimão, pega o termômetro da axila, vai até a luz e olha a temperatura. Volta e se senta na cadeira. A câmera desceu um pouco.

Corte: plano americano de Ugo parado olhando na direção de sua mulher. Ele está num canto do saguão ao lado de uma porta aberta. Seu pijama é todo branco.

Corte: plano médio de Giuliana. Ugo entra pelo canto esquerdo e pega o termômetro. Comenta que ela está um pouco quente.

Corte: plano médio de Ugo com o termômetro. Agacha-se e a câmera o segue até enquadrar Giuliana, ainda está sentada. Ele acaricia a perna de sua mulher. Giuliana se mexe como se estivesse desconfortável.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Ele está de costas para o espectador. Ela se apóia no ombro dele. No fundo, a parede branca e o vidro escuro da janela. O corrimão azul divide o quadro.

Ela comenta que está com febre.

Corte: plano médio de Ugo e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. No fundo, a parede azul. Em primeiro plano, seccionando as personagens, o corrimão azul.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Ele está de costas para o espectador. No fundo, a parede branca e o vidro escuro da janela.

Corte: plano médio de Ugo e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. No fundo, a parede azul. No primeiro plano, o corrimão azul corta as personagens. Giuliana apóia a nuca no corrimão. Ugo a beija. Ela se levanta e a câmera sobe também. No fundo, um quadro na penumbra. Giuliana vai para a esquerda, passa pela parede azul e se apóia na parede branca. A câmera a seguiu. No fundo, a parede branca ocupa um terço do quadro e a azul, dois terços.

Corte: plano médio de Giuliana apoiada na parede. Ugo entra pela direita, abraça-a e a beija.

Ela diz não...

Corte: *close-up* sobre o cabelo de Giuliana e de Ugo. A câmera sobe um pouco até enquadrar uma parte do fundo sem foco.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Ela está apoiada na parede. Ugo a beija. As mãos de Giuliana estão crispadas.

11^a Seqüência

Externa, dia. Plano aproximado da parede descascada que forma manchas brancas e verde-cinza. A câmera faz um carrinho *out* até enquadrar uma tira da capota de um carro branco. Corrado desce dele e se encaminha para a direita. A câmera gira até focá-lo em plano geral, de costas para o espectador, indo para o fundo – uma rua em grande profundidade. No final, a rua faz uma curva. O primeiro plano e o fundo estão nítidos. Um homem de bicicleta se dirige também para o fundo. Corrado se aproxima de uma porta que está na lateral.

Corte: plano médio da parte superior de uma porta de ferros e vidros escuros. Corrado tenta ver através do vidro.

Corte: plano médio do outro lado da porta. Atrás do vidro, vemos Corrado espiando. Como a porta não está trancada, ele entra.

Corte: plano geral de Corrado saindo da sala e se afastando da porta. Fica parado, apoiando-se na parede.

Corte: plano médio da parte superior da porta. Pelo vidro vemos Giuliana. A porta se abre e enquadra apenas uma parte do rosto Giuliana. Ela sai – seu vestido é roxo e tem um xale preto nos ombros.

Corte: plano geral de Corrado e Giuliana. Ela está ao lado da porta, de costas para o espectador, em primeiro plano. A câmera, num carrinho *in* avança até enquadrá-los em plano médio.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ele está de costas para o espectador e em primeiro plano.

Ele diz que estava passando, mas logo se corrige dizendo que veio vê-la e que não quer começar com mentiras...

Giuliana pergunta: Começar o quê?

Ele responde: começar a falar-lhe.

12ª Seqüência

Interior loja de Giuliana, dia. Plano geral de Giuliana e Corrado entrando na loja. Ela está na frente. A câmera a segue até enquadrar três retângulos coloridos – verde-claro, azul-escuro e azul-claro. Corrado fica fora do quadro.

Giuliana pergunta que cor é mais apropriada para a loja.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. As cores ao fundo. Ela sai do quadro, ficando apenas a composição cromática na tela – azul claro, pêssego, amarelo e verde-escuro (este último, no teto). A câmera sobe até enquadrar dois retângulos brancos, um amarelo e outro verde-marrom.

Ouvimo-la dizer: verde no teto.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. O fundo branco e a lateral azul.

Ela comenta que as cores não devem perturbar.

Ouvimo-lo dizer: perturbar o quê?

Corte: plano americano de Giuliana, em primeiro plano e de costas para o espectador.

Corrado está no fundo. Na lateral os retângulos azul-escuro, verde e azul-claro. Ela se vira e se aproxima da câmera.

Corte: plano geral da parede branca. Giuliana entra pela esquerda, de costas para o espectador.

Vira-se e pergunta o que ele venderia.

Corte: plano americano de Corrado.

Ele ri e lhe diz – você não sabe o que vai vender?

Corte: plano médio de Giuliana.

Ela lhe diz que talvez cerâmica. Mas ela não entende nada do assunto.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele comenta que Faenza é especializada em cerâmica.

Corte: plano médio de Giuliana. O fundo é branco.

Ela diz que ele deve lhe ensinar.

Corte: plano médio de Corrado. Giuliana entra no quadro, de costas para o espectador. A câmera vai um pouco para a direita. Corrado, de costas para o espectador, vai para o fundo até ficar em plano americano. Giuliana pega uma caderneta da bolsa que estava em cima de um banco (que quase não se vê). No fundo, a parede branca, os degraus e a porta de saída.

Ela diz que deve fazer um monte de telefonemas.

Passa por Corrado e sai do quadro.

Corte: plano médio de Giuliana de cócoras ao telefone.

Ela não chega a telefonar. Desliga. No fundo, a parede branca; na lateral, o retângulo amarelo, damasco e azul-claro. Ela se vira e levanta-se. A câmera também sobe. Num carrinho *out*, o aparelho retrocede, enquanto Giuliana avança. Passa pelos retângulos coloridos e pára, em plano médio.

Pergunta se Ugo falou dela.

Corte: plano americano de Giuliana e Corrado. Ele está em primeiro plano e de costas para o espectador.

Ele diz que lhe contou que se casou e que teve uma criança.

Corte: plano médio de Giuliana.

Nenhuma outra coisa, pergunta.

Corte: plano americano de Giuliana e Corrado. Ele está em primeiro plano e de costas para o espectador.

Ele diz que sim, que falou da loja.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela sai do quadro.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela está em primeiro plano e de costas para o espectador. Mais atrás, os degraus e a porta de saída.

Ela lhe pergunta quando chegou.

Ele responde que essa manhã.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ele está em primeiro plano e de costas para o espectador.

Ela pergunta se encontrou hotel.

Ele lhe diz para não se preocupar com isso.

A câmera desliza para esquerda, quando Giuliana se encaminha para o fundo. Corrado sai do quadro. No fundo, Giuliana de costas para o espectador passa a mão no retângulo azul-escuro. O verde também está visível e uma parte da parede branca. Giuliana vai para a direita, vira-se, avança um pouco mais para a direita. O fundo é branco.

Pergunta-lhe o que faz na vida e se vem de Bolonha.

Corte: plano geral de Corrado ao lado do banco. No fundo, os degraus e a porta de saída.

Corte: plano americano de Corrado. No fundo, a janela e a porta de saída.

Ele diz que vive em Milão, mas que nasceu em Trieste.

Corte: plano americano, Giuliana apoiada na parede branca. Ela vai para a esquerda. A câmera a segue.

Corte: plano americano de Corrado. No fundo, a janela e a porta de saída ficam visíveis. A cabeça de Giuliana entra, em primeiro plano, cobrindo Corrado.

Ouvimo-lo dizer que quando era pequeno fora para Bolonha, depois para Milão e ainda uma vez mais para Bolonha. Que é complicado de explicar.

Corte: plano médio de Giuliana, no fundo branco.

Pergunta-lhe por que é complicado.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela está em primeiro plano, de costas para o espectador. Corrado vai para a direita. A câmera o segue, de modo que Giuliana fica fora do quadro. A câmera continua seguindo-o quando vai mais para o fundo e volta para a direita, até enquadrar novamente Giuliana, que está de costas para o espectador.

Ele diz que vai partir novamente, que não consegue ficar num mesmo lugar.

Ela lhe pergunta para onde vai.

Giuliana vai para esquerda e sai do quadro

Corte: plano americano de Corrado e Giuliana, no fundo. Ela se aproxima da câmera, vindo para a porta, desliga a luz da entrada, mas o fundo fica iluminado. Ela sai e Corrado também.

Mas antes de sair ele lhe pergunta se vai deixar a luz acesa e ela lhe responde que é melhor.

13ª Seqüência

Externa da rua da loja de Giuliana, dia. Plano geral de Giuliana e Corrado na rua. Ela fecha a porta e vem para perto da câmara. Olha para cima. Corrado se aproxima dela e também olha para cima.

Corte: plano médio de um jornal caindo do alto. A câmara desce acompanhando o jornal.

Corte: plano médio dos pés de Giuliana e Corrado, focados por trás. O jornal no fundo, caído no chão. Com o pé Giuliana segura o jornal.

Comenta que o jornal é do dia.

Corte: plano médio dos pés das personagens focados de frente. Em primeiro plano, o jornal que já está no chão. Giuliana com um pé o desdobra. O vento o leva para o fundo. As personagens saem do quadro, deixando-o vazio – o pavimento em profundidade é bem nítido.

Corte: plano americano de Corrado e Giuliana. Eles vão até o carro. Ele destranca a porta do automóvel. Ela não se sente bem e vai para a direita, de costas para o espectador. A câmara segue-a até enquadrar, em plano geral, uma banca de frutas cinza-clara. Um homem está sentado no canto direito. No canto esquerdo uma cadeira vazia. Giuliana se senta nela. Corrado entra no quadro e fica a seu lado.

Pergunta-lhe se não está cansada.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela está um pouco zozna.

Ouvimos o som que parece sugerir a perturbação auditiva.

Corte: plano médio do homem olhando para Giuliana. A imagem é nítida.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela parece um pouco zozna.

Corte: plano médio do homem. A imagem está fora do foco. Giuliana está no canto esquerdo, em primeiro plano e de costas para o espectador.

Corte: plano médio do homem. A imagem é nítida.

Corte: plano médio de Giuliana, ainda um pouco zozna. Ela vira o rosto e fica olhando na direção da rua.

Corte: plano geral da rua vazia, em profundidade. A imagem é nítida em todos os planos da perspectiva.

Corte: plano americano de Corrado, no fundo. Giuliana, de costas para o espectador e em primeiro plano – ainda está sentada.

Corrado a chama.

Corte: plano médio de Giuliana ainda sentada.

Ela diz que sempre está cansada. Corrige-se e diz que nem sempre, mas algumas vezes. Ela se levanta.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela sai do quadro. No fundo, as frutas e o vendedor. Corrado vai para a esquerda. A câmera o segue até enquadrar novamente Giuliana.

Ela se pergunta para onde estão indo.

Ele responde que não sabe. Ela ri, fica séria, cumprimenta-o e sai do quadro.

Corte: plano geral de Corrado e Giuliana. A perspectiva transversal deixa um espaço exíguo para as personagens, que ficam espremidas entre a parede dos edifícios e a câmera. Ela está em primeiro plano, de costas para o espectador.

Ela se volta e pergunta o que ele vai fazer.

Ele diz que vai a Ferrara em busca de operários.

Corte: plano geral de Giuliana e Corrado. Ela está de costas para o espectador e em primeiro plano.

Ela diz que se for depois do meio-dia o acompanha, mas que nesse momento tem que voltar a sua casa.

Corte: plano geral de Corrado rente à parede, de costas para o espectador, olhando para Giuliana que vai para o fundo, também de costas para o espectador.

14ª Sequência

Externa, dia. Plano médio de Giuliana e Corrado – vestem roupas pretas e cinza. No fundo, desfocados, uma pessoa, uma perua e alguns edifícios.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado se aproximando da câmera.

Corte: plano médio de uma mulher. Um homem entra no quadro, mas só vemos suas costas. O fundo está desfocado. Giuliana atravessa o quadro faz algo que não percebemos, mas que é engraçado para ela e Corrado.

Eles estão rindo.

Corrado também atravessa o quadro.

Corte: plano geral de um corredor. Entre a parede branca e outra escura, vemos pela abertura do corredor, o amarelo da parede do fundo sobreposto ao verde da grama.

Giuliana, de costas para o espectador, encaminha-se para o fundo. Ela sai do quadro, que fica vazio por alguns instantes.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado.

Ele está dizendo que no fundo do mar há peixes transparentes.

A câmera em um carrinho *out* retrocede enquanto eles vêm para frente. O fundo é verde.

Ela lhe suplica que não lhe conte essas histórias, pois ele não sabe como ela tem medo.

Corte: plano médio dos pés de Giuliana e Corrado sobre uma tábua branca. Ela pula e se percebe que a madeira está solta.

Corte: plano geral do pátio externo com a grama verde e a parede amarela. Giuliana e Corrado vão até o fundo, mas logo voltam.

Corte: plano médio de Giuliana. O fundo verde.

Corte: plano geral do pátio externo. Corrado e Giuliana vêm do fundo e saem do quadro. A parede amarela e o verde da grama formam retângulos enquadrados pelo pavimento cinza-claro das passagens. As personagens vêm para frente até ficar em primeiro plano.

Corrado diz que, segundo Giuliana, só se devem comer os animais que amamos. E faz uma brincadeira sobre isto

Corte: plano geral do pátio externo. Em primeiro plano, flores vermelhas sem foco. No fundo, um corredor e uma parede. Corrado e Giuliana estão lá e se dirigem para a direita.

Corte: plano geral de uma porta de vidro fosco, que refletem manchas verdes e amarelas. A porta se abre e Giuliana entra, mas logo sai do quadro. Atrás dela Corrado fica parado, perto da escada. Pela abertura da porta o jardim verde-amarelo. Os outros objetos são brancos ou pretos.

Corte: plano geral da escada do interior de um edifício. A câmera de baixo para cima. Giuliana, no meio, pára e olha para baixo. No fundo uma grande janela retangular, que é uma fonte de luz para o enquadramento. Tudo é preto-e-branco – paredes, janelas, portas, escada.

Corte: plano geral de Corrado parado perto da escada. Ele sai do quadro. No fundo, pela porta aberta, vemos o jardim verde-amarelo.

15^a Sequência

Plano aproximado da porta marrom com o pequeno olho mágico retangular, no centro. Uma mulher abre a porta. Está vestindo um avental vermelho vivo. Fica olhando para Corrado e Giuliana, que estão à direita, quase fora do quadro.

Corrado pergunta se está Mario. Ela diz que não, mas que não demora. Ele pede permissão para esperá-lo. Ela os deixa entrar.

Corte: plano americano da dona da casa, no *hall* de entrada.

Esta retira o avental.

Corte: plano americano da dona da casa, que logo vai para a direita. Num carrinho lateral, a câmera a segue. Ela passa por Giuliana, por Corrado e se detém no meio de uma mesa e um console. No fundo, uma porta com cortinas e uma parede forrada de papel verde-escuro e pequenas rosas. A mulher abre as cortinas e a porta. Pela abertura, bem nítido, vemos um edifício rosa-terra, na diagonal. Ela volta para o console, retira o tricô que estava sobre a mesa.

Corte: plano médio da dona de casa em primeiro plano, de costas para o espectador e, nos cantos laterais, Giuliana e Corrado, quase fora do quadro.

A mulher oferece vinho para eles. Corrado recusa, mas Giuliana aceita. De modo que ela sai do quadro para buscar o vinho.

Corte: plano médio de Giuliana retirando o casaco.

Corte: *close-up* de uma foto com o operário amarrado no alto de um poste. Corrado segura a foto, mas a sua cabeça e pernas estão fora do quadro.

Corte: plano médio de Giuliana sentada num sofá azul. Sua blusa é cinza.

Pergunta a Corrado se Ugo lhe falou do acidente.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele responde que sim, mas logo diz que o acidente não foi grave.

Corte: plano médio de Giuliana sentada num sofá azul.

Ouvimos Corrado dizer que ela ficou um pouco na clínica devido ao choque.

Ela se vira para a parede, ficando quase de costas.

Corte: plano médio de Corrado tirando o casaco.

Corte: plano médio de Giuliana agachada no sofá. Apenas vemos o seu cabelo e o azul florido do móvel. Com a unha, risca o tecido do móvel.

Giuliana está contando para Corrado a história de uma jovem da clínica que quis se suicidar.

Ela se senta direito e olha para ele.

Corte: plano médio de Corrado, também sentado. No fundo, bem nítido, o verde claro de um vaso de vidro e o retângulo laranja intenso da cadeira de praia apoiada na parede.

Corte: plano médio de Giuliana ainda sentada. Ela se levanta e vai ficar ao lado de Corrado, apóia-se na parede.

Ela continua contando-lhe a história da suicida, dizendo que a jovem devia aprender a amar o filho, o marido ou mesmo um cachorro...

Corte: plano médio de Corrado, sentado olhando em silêncio para Giuliana.

Corte: plano médio de Giuliana ainda apoiada na parede, vai para a esquerda. A câmera segue-a até enquadrá-la apoiada em outra parede. Corrado ficou fora do quadro.

Corte: plano médio de Corrado se levantando.

Pergunta que sentia a jovem.

Corte: plano médio de Giuliana, ainda apoiada na parede. Vai para a direita. A câmera a segue até enquadrá-la apoiada numa porta de vidro opaco.

Ela diz que a jovem se sentia escorregando, sem apoio, afogando-se.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ele está em primeiro plano e de costas para o espectador. Ela ainda se apóia na porta de vidro, no fundo. Ela vem para diante.

Corte: plano médio de Corrado. Quando Giuliana entra de costas para o espectador, ele sai do quadro.

Ela diz que a jovem não amava o marido.

Ele pergunta pelo filho. Ela responde que o filho, sim.

Corte: num carrinho lateral, a câmera segue Giuliana até que ela se senta na cadeira onde estava anteriormente sentado Corrado. No fundo, metade da parede é branca e a outra metade, laranja – é a cadeira de praia apoiada na parede.

Ela diz que a jovem não tinha filho.

Corte: plano médio de Corrado olhando para Giuliana em silêncio.

Corte: plano médio de Giuliana ainda sentada. No fundo, metade da parede é branca e a outra metade, laranja – é a cadeira de praia apoiada na parede.

Ela diz que a jovem se perguntara quem era ela.

Corte: plano médio de Corrado, em silêncio.

Agora a jovem está boa, diz Giuliana.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. A dona da casa entra com uma garrafa de vinho e sai do quadro. Corrado vai para a direita. A câmera o segue, deixando Giuliana fora do quadro.

Ele pergunta para a mulher onde trabalha o marido

Corte: plano médio da dona da casa. Ela pega duas taças e as enche de vinho.

Ela diz que em Medicina. Pergunta a Corrado se ele vai propor um trabalho ao marido. Ele diz que sim, que é um trabalho em que se ganha bem. Mas onde? Ela pergunta.

Corte: plano médio de Corrado olhando em silêncio.

Corte: plano médio da dona da casa.

Pega as taças e as entrega ao casal.

Ela diz que preferiria ficar como está, pois uma vez que foi a um funeral pensou que iria enlouquecer. Que tem medo de ficar sozinha.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele diz que ela poderia se juntar a ele.

Corte: plano médio da dona da casa.

Ela pergunta se a mulher de Corrado vai com ele.

16^a Sequência.

Externa, dia. Plano geral de um corredor curto. Pela abertura vemos, no fundo, uma placa verde. Giuliana entra no quadro, seguida por Corrado. De costas para o espectador, eles entram no corredor. A câmera os segue num carrinho *in*.

Corte: plano médio de Giuliana apoiada na parede do corredor. Está olhando na direção de Corrado.

Corte: plano médio de Corrado na rua, fora do corredor.

Ele lhe propõe ir à Medicina para encontrar o operário.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela sai do quadro, deixando ver a parede branca vazia, no fundo.

Corte: plano médio de Corrado. Ele está de costas para o espectador, à esquerda do quadro.

À direita, a profundidade da imagem é reforçada pela linha do edifício. Giuliana passa

pelos fundos e juntos, de costas para o espectador, dirigem-se para a rua. A câmera os segue, mas logo se detém para mostrá-los por trás. No fundo, o carro branco de Corrado.

17ª Sequência

Externa, dia. Plano geral, em profundidade da paisagem. À esquerda, arbustos amarelos e o vazio do céu. À direita, ao lado do carro, Corrado e Giuliana, no fundo. A câmera os segue até enquadrar outro homem. No fundo, a casa preta contrasta com o plano vazio do céu e os arbustos amarelos que estão bem próximos da câmera. Giuliana cruza o quadro. As outras duas personagens ficam conversando.

Não ouvimos a conversa, mas o homem aponta com o braço para a direita.

Corte: plano geral, em profundidade, da paisagem. A câmera se aproximou um pouco das personagens, de modo que os arbustos amarelos estão vizinhos a ela. No quadro, apenas Giuliana e Corrado. Seguida por Corrado, ela vai para a direita. No fundo, a casa preta.

Corte: plano geral, em profundidade. Os arbustos amarelos ainda estão no primeiro plano, mas a casa ficou no canto esquerdo. À direita, uma fileira de antenas gigantes forma a perspectiva transversal do quadro. No meio, mais distantes, como duas silhuetas, Corrado e Giuliana se dirigem para a direita.

Corte: plano geral, em profundidade, da ponta de uma das antenas. A câmera de baixo para cima. Na margem inferior, vemos uma forma de metal arredondada e vazada, dentro da qual há um homem. A posição do aparelho reforça o aspecto monumental da estrutura da antena, mas os tubos finos de metal formam uma composição delicada no quadro. A câmera desce até mostrar quatro grandes retângulos de concreto vermelho que sustentam a antena. No fundo, dois homens. Giuliana entra pela direita, de costas para o espectador, olhando para cima.

Corte: plano geral, em profundidade. Na direita, a parte vermelha do concreto armado, que sustenta a antena, atravessa diagonalmente a tela. Está fora de foco. À esquerda, Corrado e Giuliana.

Corte: plano americano, em profundidade. Na parte inferior do quadro, uma faixa de grama amarela, quase marrom, no meio o bloco vermelho atravessa horizontalmente a tela. Na margem direita, quase fora do quadro, a antena; à esquerda, também quase fora do quadro, um homem. Ele vai para a direita, a câmera o segue até enquadrar melhor a antena.

Corte: plano geral das antenas enfileiradas formando uma perspectiva transversal. Do fundo, vem o homem do plano anterior, está quase fora do quadro. Corrado entra na tela, de costas para o espectador. A câmera segue o desconhecido. Quando ele passa pelo protagonista, vemos Giuliana a seu lado. Os dois olham para o homem, que saiu do quadro. Eles se viram. A câmera vai um pouco para a esquerda até enquadrar de novo o desconhecido. Giuliana se aproxima dele para cumprimentá-lo.

Corte: plano médio de Corrado de costas para o espectador. No canto direito, mais atrás, Giuliana e o desconhecido conversam. Mais ao fundo ainda, a armação de uma das antenas.

Corte: *close-up* de Giuliana.

Ela pergunta como ele está e lhe diz que Corrado deseja conversar com ele.

Corte: plano médio, em profundidade, de Corrado de costas para o espectador. No canto direito, mais atrás, Giuliana e o desconhecido conversam. Mais ao fundo ainda, a armação de uma das antenas. O desconhecido se aproxima de Corrado, enquanto Giuliana vai para o fundo.

Corte: plano geral, em profundidade, do bloco vermelho de sustentação e a antena. Vemos, por entre os tubos, Giuliana se aproximando da câmera. Ela se detém, olha para cima e faz uma pergunta para alguém que não vemos.

Ela quer saber se ele não tem medo e de quem são as antenas.

Corte: plano geral, em profundidade dos tubos finos da antena, formando ângulos agudos na tela. Um desconhecido, que está entre as armações, olha para baixo.

Ele diz que já se acostumou e que as antenas pertencem à Universidade de Bolonha. Desce um pouco pelos tubos. A câmera desce mais rápido até mostrar as antenas enfileiradas e a estrada clara, formando uma longa profundidade transversal na tela. Em primeiro plano, um desconhecido de costas para o espectador. Atrás dele, Giuliana e, mais ao fundo, Corrado conversando ainda com o homem que a protagonista cumprimentara. Giuliana lhe pergunta: para que são as antenas.

Corte: plano geral, em profundidade, do homem dentro da antena.

Ele diz que são para escutar o rumor das estrelas. Ouvimo-la dizer se ela também poderia escutá-las. Diz que sim, mas que para isso precisaria subir.

Corte: plano americano, em profundidade, de Giuliana, de costas para o espectador.

Ela diz que não, que tem medo.

No fundo, os blocos que sustentam uma das antenas. À direita, o homem que estava olhando para cima. Quando Corrado entra no quadro, Giuliana se vira e sai do quadro.

18ª Seqüência

Externa, dia. Plano geral, em profundidade da paisagem. Câmera *en plongée*. O quadro é dividido horizontalmente por uma parte de terra, de água e de céu. Corrado, de costas para o espectador, olha para Giuliana, que está no fundo. Ele se vira e se aproxima da câmera. O aparelho gira, para a direita. Corrado sai do quadro e a câmera fica uns instantes mostrando a parede descascada da cabana – branco, preto e laranja.

Corte: plano geral, em profundidade de um embarcadouro de pequeno porte. Câmera *en plongée*. No fundo, Ugo olha para a água.

Corte: plano geral, em profundidade do rio e da terra, cortando transversalmente o quadro. Câmera *en plongée*. Giuliana vai para a direita, de costas para o espectador. A câmera a segue, até que enquadra Corrado e Ugo.

Este comenta que as fábricas destruíram o rio, acabando com a pesca.

Corte: plano geral, em profundidade, de Corrado à beira do rio. Ugo entra no quadro de costas para o espectador. A câmera, num pequeno *carrinho out*, segue-os até enquadrar Giuliana. Os três se dirigem para a cabana, no fundo. Ugo entra no recinto e Corrado e Giuliana ficam na porta, de costas para o espectador.

Corte: plano americano, em profundidade, de Ugo no interior da cabana. A câmera está dentro do recinto. Na parede, o desenho, meio descascado, de uma paisagem da savana africana, com algumas zebras.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado no vão da porta. Ela sai do quadro e vemos, no fundo, o rio bem nítido.

Corrado comenta que algumas vezes lhe parece que não tem direito de estar onde está. Por isso sempre está indo embora dos lugares.

Corte: plano geral, em profundidade, da cabana e do rio. Giuliana, quase fora do quadro, dirige-se para a direita, a câmera a segue até que ela se apóia na parede. Corrado, um pouco distante, no lado oposto. Ugo sai da casa e fica ao lado da mulher.

Ela está tremendo. Ele lhe oferece as luvas, mas ela recusa.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Ela sai do quadro e ele fecha a porta da cabana.

Corte: plano geral, em profundidade, de Giuliana e Ugo ainda perto da casa. Ela sai do quadro e ele espera que Corrado se aproxime. Juntos se dirigem para a direita da tela.

Corte: plano geral, em profundidade, de Ugo e Corrado. Eles se aproximam da câmera.

Corte: plano médio de Corrado e Ugo.

Corrado lhe pergunta se ele acompanhou Giuliana depois do acidente. Ele responde que estava em Londres e lhe disseram que não havia necessidade de voltar. Pergunta a Corrado se Giuliana comentou alguma coisa sobre a sua ausência, ele diz que não.

Corte: *close-up* de Ugo.

Ele inquire Corrado porque lhe faz este tipo de pergunta.

Corte: plano americano, em profundidade, de Ugo e Corrado. No fundo, vemos a casa.

Corrado sai do quadro e Ugo fica olhando para ele.

Corte: plano geral, em profundidade, da margem do rio. A câmera *en plongée*. O rosto de Corrado entra do quadro, está bem próximo do aparelho. Vai para a esquerda e a câmera o segue até enquadrar Giuliana ao fundo. Corrado se aproxima dela.

Ouvimos a sirene de uma fábrica e a voz de Ugo dizendo que terminou a greve. A câmera desliza para a direita até enquadrar uma poça de água de cor amarela.

Corte: plano médio de Giuliana. Um xale preto oculta seu rosto. Ela retira-o.

Pergunta a Corrado se é de esquerda ou de direita.

Corte: plano americano, em profundidade, de Corrado. No fundo uma parte de terra corta o rio em duas partes. Corrado se aproxima e a câmera retrocede até enquadrar Giuliana, quase fora do quadro, de costas para o espectador. Ele vai para a esquerda. A câmera o segue, deixando Giuliana fora do quadro. Corrado se vira.

Ele diz que essas questões são muito grandes, que é como se perguntar se cremos na humanidade.

Corte: plano médio de Giuliana. No fundo, uma parte do rio e o céu.

Ouvimos a voz de Corrado dizendo que se crê um pouco menos na justiça.

Corte: plano médio de Corrado. No fundo, a margem do rio.

Ouvimo-lo continuar dizendo que se crê um pouco mais no progresso.

Corte: plano médio de Giuliana olhando para fora do quadro, onde supomos que esteja Corrado.

Corte: plano médio de Corrado. Ao fundo, uma fileira de árvores escuras.

Ele diz que talvez se acredite no socialismo, mas o que importa é agir de forma justa com os outros.

Corte: plano geral de Giuliana e Corrado. No fundo, as árvores escuras.

Corte: plano médio, em profundidade, do rio preso entre duas porções de terra. Giuliana entra pela direita, em plano americano, a câmera a segue quando se dirige para a esquerda. Quando passa por Corrado, ambos saem do quadro. O rio fica visível, no fundo.

Ela comenta, meio irônica, que ele fez um amontoado de palavras.

Corte: plano aproximado, mas em profundidade, da poça de água amarela e a terra marrom do chão. Corrado e Giuliana atravessam o quadro, suas cabeças estão fora do quadro. A câmera sobe e os segue por trás. No fundo da estrada, dois automóveis e algumas pessoas. O aparelho sobe ainda mais, de maneira que Corrado e Giuliana saem do quadro, ficando visível apenas o fundo.

Corte: plano médio. Câmera *en plongée*. No fundo, o rio e alguns arbustos; Corrado, Ugo e Max, em primeiro plano; na margem baixa da esquerda, Giuliana, de costas para o espectador, quase fora do quadro. Pela margem direita entra Linda, a mulher de Max. Ugo apresenta os amigos.

O homem convida-os a comer peixes em sua cabana, comentando que comprou e não pescou o peixe.

Corte: plano geral da margem escura e molhada do rio.

Corte: plano médio de Giuliana, Max e Linda. No fundo, árvores secas com a copa fora do quadro. Giuliana vai para a direita e a câmera a segue, de maneira que fica sozinha no quadro. Ouve-se uma longa sirene. Ela olha interessada para fora do quadro.

Corte: plano geral, em profundidade, de um monte de árvores grande na horizontal. Pela luz e a neblina parece uma pintura impressionista. Por trás das árvores, passa um enorme cargueiro, muito próximo. É uma presença meio insólita.

Corte: plano médio de Giuliana olhando ainda interessada para as árvores.

Corte: plano geral, em profundidade, das árvores, mas agora elas só ocupam a metade esquerda do quadro. No canto oposto, um furgão vem para a direita, enquanto o barco, mais atrás, vai para a esquerda.

Corte: plano médio de Giuliana olhando para o céu. Vira-se, ficando de costas para o espectador.

Corte: plano americano, em profundidade, do casal de amigos. Atrás Ugo seguido por Corrado, mais atrás ainda a margem do rio. Max, Linda e Ugo saem do quadro. Corrado fica sozinho no centro da imagem.

Corte: plano geral, em profundidade, do rio pantanoso, cheio de detritos. Ugo está no canto esquerdo da tela.

Pede para Giuliana vir com ele.

Ugo se dirige para a esquerda. A câmara o segue até enquadrar Corrado. Este vai para a direita. O aparelho segue-o até Giuliana, de costas para o espectador, e deixar Ugo fora do quadro. Corrado fica a seu lado, também de costas para o espectador.

Corte: plano médio do rio pantanoso. Câmera *en plongée*. As cabeças de Giuliana e Corrado atravessam o quadro. A câmara os segue até enquadrá-los, numa estrada. Atrás, Ugo ao lado de um carro, mais ao fundo ainda, outro automóvel vai embora.

19ª Sequência

Interna, dia. *Close-up* sobre uma fogueira. O branco das cinzas, o vermelho das brasas e o fundo negro formam uma composição abstrata. O pé descalço de uma mulher entra no quadro.

Corte: plano médio da lareira de ferro pequena. Uma mulher está sentada no canto direito, vemos apenas seus pés, pernas e uma parte do vestido verde. Ela se agacha e mexe no fogo. É Mili, amiga de Max e Linda.

Corte: plano médio de Mili, no canto direito. No fundo, uma parte da janela de vidro.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador, olhando para fora. Está enquadrada entre a parede branca descascada e uma parte de uma janela de vidro. Ela se vira, fica olhando para o chão.

Corte: plano geral do quarto. À esquerda, Giuliana quase fora do quadro; à direita Mili, atrás dela, Max e, mais atrás ainda, Corrado olhando para Giuliana. No fundo, uma parede branca e uma abertura que dá para um quarto vermelho. Neste quarto está Linda. Mili se levanta e vai nessa direção.

Corte: plano médio de Linda, sentada no colchão do quarto vermelho – é uma espécie de cama habitação pequena, o piso todo está acolchoado. Ela lê um livro. A câmara está dentro do quarto. Mili entra no quarto, com a cabeça fora do quadro, deita-se apoiando a cabeça no

bumbum de Linda, que já tinha se virado, deitando-se de barriga. Max entra no quarto também.

Corte: plano médio de Giuliana ainda encostada na parede, ela sai do quadro. A câmera desce até mostrar, em *close-up*, um prato com quatro ovos de codorna e outro com restos de peixe – o dedo indicador de Giuliana perto do prato.

Corte: plano médio de Linda, Mili e Max. As paredes vermelhas no fundo. Giuliana, com a cabeça e as pernas estão fora do quadro, senta-se ao lado direito da abertura. A câmera está fora do quartinho colorido.

Corte: plano médio de Giuliana. À esquerda, a parede a porta branca da entrada. À direita, a parede vermelha.

Corte: plano médio de Linda, Mili e Max. Linda, que estava de costas para o espectador, se vira. Mili, que estava deitada sobre a amiga, se levanta. Giuliana entra no quadro, ocultando as outras personagens. De modo que o vermelho da parede, o branco de suas costas e o preto de seu vestido formam uma composição abstrata. Ela se senta. Ugo entra no quadro e também se senta.

Corte: plano médio de Linda lendo um livro, de Mili ainda deitada sobre a amiga e Max acariciando as costas desta última – ele tem uma expressão luxuriosa. Ugo entra no enquadramento. A câmera desce um pouco até enquadrar as pernas de Linda. Ugo dá tapas nelas. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Corrado sentado perto da parede branca. À esquerda, a pequena abertura deixa ver uma faixa vertical vermelha e uma perna de mulher. A câmera vai mais para a direita, enquadrando Corrado bem no meio dos quadrados vermelho e branco. A câmera está fora do quarto vermelho

Ouvimos Mili dizer que largou o namorado porque não vai para a cama com alguém que ganha menos do que ela.

Corte: plano médio de Max e de Linda. No fundo, o vermelho do pequeno quadro e o branco da parede externa. Corrado aparece na abertura. A câmera o segue quando entra e se senta ao lado de Giuliana. Ela se olha em um pequeno espelho que está pendurado na parede vermelha. Max e Mili também estão no enquadramento. Mili se aproxima de Corrado, propondo-lhe um jogo – seus dedos caminham leve e rapidamente no joelho dele. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Ele diz que não sente muita coisa.

Corte: plano médio de Linda e Ugo a seu lado. Estão apoiados na parede vermelha. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Corrado, Giuliana, Mili e Max. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Corrado, Mili e Max.

Este pede que ela faça a brincadeira com ele.

Mili se afasta. A câmera a segue até enquadrar também Giuliana.

Riem.

Giuliana se apóia em Corrado, ele fica tenso. A câmera se deslocou um pouco, de maneira que só os dois ficaram no enquadramento. Giuliana fica séria, fica de joelhos. A câmera se deslocou um pouco, de maneira que só ela fica no enquadramento, no meio da parede vermelha. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Ugo, Linda e Max. Eles estão deitados. Este último tem a cabeça fora do quadro. No fundo, a parede vermelha. Ugo se senta. A câmera o segue, de maneira que enquadra também Corrado e Giuliana. Ela tem uma das mãos para a frente, está fechada. No fundo, a parede vermelha e o espelho que reflete as costas de Mili.

Corte: plano médio de Corrado e Hugo. Câmera *en plongée* – fica visível a parte superior da parede vermelha. A câmera desliza para a esquerda, deixando no centro do quadro a mão fechada de Giuliana. A seu lado, Ugo Linda, Max e Mili quase fora do quadro. Todos olham interessados para a mão fechada. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Eles perguntam do que se trata.

Ela abre a mão, mostrando um dos ovos de codorna, come-o.

Corte: plano médio, em profundidade, de Giuliana, Corrado, Max e Mili. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Giuliana pergunta se faz efeito imediato.

Max lhe responde que deve comer outros ovos.

Giuliana se levanta. A câmera a segue, de modo que ela fica enquadrada sozinha, passa pela abertura e sai do quadro. A câmera desce até enquadrar Max e Linda.

Corte: plano médio, em profundidade, de Giuliana de perfil. No canto direito Ugo, Linda Max e Mili, quase fora do quadro. No fundo, a parede branca. Giuliana descasca um ovo, come-o, vai até o quartinho vermelho. A câmera está no quarto vermelho.

Perguntam se os ovos fizeram efeito.

Giuliana entra no quartinho, a câmera sobe um pouco até enquadrá-la sozinha sobre o fundo vermelho. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Corrado e do quadril de Giuliana. Ele a observa enquanto ela desliza suavemente as mãos sobre suas pernas. A câmera gira para a direita até enquadrar Linda, Max, Mili e deixar Giuliana fora do quadro. Max tenta abrir o zíper de Mili. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Max, Mili e Linda. Max acaricia as costas de Mili, que está com o zíper aberto. Linda os observa com um pouco de desprezo. No fundo, sorrindo, Ugo está encostado na parede vermelha.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. O fundo é vermelho. Ela se vira, gira devagar. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Ela diz que quer fazer amor.

Todos riem.

Ela se senta. A câmera também desce, enquadrando um em cima do outro. O fundo é vermelho.

Todos estão rindo.

Corte: *close-up* da mão de Max acariciando uma das pernas de Mili.

Corte: plano médio de Linda deitada de barriga. Ugo tem a mão no bumbum dela. Max está sentado e Mili deitada. Giuliana ao lado de Corrado. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Max diz que devem beber.

Corte: *close-up* de Linda rindo e uma parte do corpo de Mili. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio das costas de Mili. O zíper está aberto. O fundo é vermelho. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Giuliana e Max. Este lhe serve vinho. Ela se afasta, indo na direção de Ugo. O fundo é vermelho. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Eles ainda estão rindo. Pela abertura vemos o fundo cinza branco, a parede vermelha e uma parte do vestido verde de Mili. Giuliana se agarra em Ugo e se esconde, rindo atrás dele. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Corrado meio deitado. Deixou de rir e olha sério para Giuliana. Coloca as mãos na nuca e se deita. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de uma parte do vestido verde de Mili e das calças azuis de Corrado. Ele empurra com o pé a parede vermelha e acaba furando-a. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano americano de Max, Ugo e Corrado.

Ele pede desculpa. Max diz que não é nada. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Max, Linda, Mili, Giuliana e Ugo. A câmera está dentro do quarto vermelho. Pela abertura vemos a mesa e duas cadeiras. À direita, uma faixa da parede vermelha. Max joga as garrafas vazias, ainda rindo. Ouve-se a porta abrir. Todos espiam. Vemos entrando um trabalhador de Max - Aldo.

Ele pede desculpa.

Max diz que não é nada.

Corte: plano médio de Max e Ugo na abertura. No fundo, Linda e Mili e a parede vermelha. A câmera está fora do quarto vermelho.

Max pergunta quem é a acompanhante do operário.

Corte: plano americano do operário com a cabeça fora do quadro, em primeiro plano. No fundo, pela porta aberta uma jovem – Iole – está fora da cabana. Ela entra e fecha a porta, depois que Max pede para entrar. Está de casaco preto. A câmera está fora do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Max e Ugo, de costas para o espectador. No fundo, Aldo. Iole passa por trás do namorado.

Max oferece o vinho, que está na mesa.

Aldo sai do quadro. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Max diz que é um operário seu, que sempre está mudando de namorada.

Corte: plano médio de Mili, Corrado e Max. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Max e Ugo de costas para o espectador. No fundo, Aldo se serve de vinho. Ele e Iole se aproximam da abertura do quarto vermelho.

Corte: a câmera *en plongée*. Plano médio de Iole e Aldo de costas para o espectador. No meio, Max, Linda e Ugo. O fundo vermelho.

Todos riem e Max pede que Aldo fale do óleo de crocodilo, um afrodisíaco.

A câmera está fora do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Iole e Aldo. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Ele confirma que é um afrodisíaco potente.

Corte: plano médio de Max, Linda, Mili, Corrado, Ugo e Giuliana. Estão de costas para o espectador. No fundo, Iole e Aldo. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Ugo, Linda, Max e Mili. A câmera está fora do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Iole e Aldo. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Ugo, Linda, Max e Mili. A câmera está dentro do quarto vermelho.

Mili diz que não acredita em afrodisíaco.

A câmera vai para a esquerda até enquadrar Corrado, Max e Mili. O fundo é vermelho.

Corrado conta que na Jordânia se come gordura de bode com mel.

Max comenta que os chineses comem corno de rinoceronte triturado.

A câmera está fora do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Mili, Corrado, Max e Ugo.

Max comenta que já comeu até geléia real.

A câmera vai para a direita de maneira que Linda e Giuliana entram e Mili fica fora do quadro.

Giuliana pergunta o que é a geléia real. Ugo lhe diz que é o que come a rainha.

Max diz para Iole que se lembre de que a geléia real serve para rejuvenescer.

A câmera gira para a esquerda, enquadrando todas as personagens que estão no quarto vermelho. No fundo, Iole e Aldo.

Max pergunta a Iole que acha de tudo isso.

A câmera está dentro do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Iole e Aldo.

Ela diz que essas coisas ela gosta de fazê-las, mas não de falar delas.

Corte: plano geral do quarto. A mesa, Iole, Aldo e, na abertura, Linda. A parede branca e o fundo vermelho da abertura do quartinho vermelho. A câmera está fora do quarto vermelho.

A câmera segue Aldo quando vai para a mesa e se serve de mais vinho.

20ª Sequência

Externa, dia. Plano geral da cabana azul-clara. No fundo, o mar. Uma fina camada de neblina vela um pouco o enquadramento. A porta lateral se abre, Iole e Aldo saem. A câmera vai para a esquerda até enquadrar a estrada, que atravessa o quadro. Metade da cabana ficou fora do quadro. Aldo e Iole saem do quadro. Um pequeno barco, quase oculto pela neblina, passa pela margem oposta à cabana.

21ª Sequência

Interior, tarde. Plano médio desfocado, o vermelho se mistura às cores escuras das personagens e ao verde do vestido de Mili. Giuliana se levanta e, de costas para o espectador, ocupa o primeiro plano, que está bem nítido. Ainda vemos uma parte do fundo desfocado.

Ouve-se o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Giuliana, tem a mão na boca e olha fixo para baixo. Está meio escuro, mas percebe-se o fundo vermelho.

Corte: plano médio de Corrado olhando para Giuliana. O fundo vermelho.

Corte: plano médio de Mili, de Linda e de Ugo. Eles estão deitados. Ugo se levanta e acende uma lâmpada. As vigas do fundo são também vermelhas.

Ugo pergunta para a Giuliana se não está com frio. Ela responde que sim.

A câmera vai para a direita seguindo Ugo, que sai do quarto e se dirige para a lareira. A câmera pára antes, em plano geral, mostrando a mesa cheia de pratos e no fundo Ugo pegando lenha.

Ele pede a Max mais lenha.

Max passa pela câmera.

Corte: plano médio de Max pegando lenha, num quartinho contíguo ao da lareira.

Corte: plano geral da mesa cheia de pratos. No fundo, Ugo. Ele vai para esquerda, quase sai do quadro. Max entra no quadro, dirige-se para a lareira e coloca a lenha que carregava.

Ugo se senta na cadeira ao lado da mesa, veste as botas.

Corte: plano médio de Max olhando para Ugo.

Corte: plano geral da mesa cheia de pratos e Ugo e Corrado. Eles saem do quadro, enquanto Mili sai do quarto, apoiando-se na parede.

Corte: plano geral do cais. Um grande navio entra devagar no ancoradouro, bem próximo da cabana. Um homem passa pelo convés do barco. A câmera está fora da cabana.

Corte: plano médio de Max de costas pondo o paletó. Sai do quadro.

Ele diz para Mili que, se ela está interessada, os homens do navio não vêem uma mulher há pelo menos dois meses.

Giuliana entra de costas com a cabeça fora do quadro. Ela se senta, mas como está ajoelhada não vemos seu rosto. Entra Linda olhando interessada (supostamente para o barco).

Corte: plano médio de Max. Mili entra no quadro, passa por Max e vai para o fundo, de costas para o espectador. Ela se vira. Max saiu do quadro. Linda entra no enquadramento. Mili diz que Max sempre está por jogar-se sobre uma fábrica em falência ou sobre uma mulher em crise e que ela acabará cedendo.

Corte: plano médio de Ugo e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. Ele olha para ela e sai do quadro.

Corte: plano médio de Mili e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. Mili sai do quadro e quando Giuliana se senta, a câmera desce, enquadrando-a.

Ugo diz que o barco pode ser um petroleiro e que se perdeu pela neblina.

Corte: plano médio de Corrado e Ugo. Ele está de costas para o espectador. Giuliana entra no quadro e fica ao lado de Corrado.

Corte: plano médio de Ugo. Está bebendo e olha para Giuliana.

Corte: plano médio de Giuliana, Corrado e Ugo. Ele está de costas para o espectador.

Giuliana se aproxima do marido e lhe sussurra que quando disse que estava querendo fazer amor era verdade.

Corrado saiu do quadro.

Ugo diz que nada podem fazer.

Corte: plano médio de Ugo e Giuliana. No espaço que há entre eles, Mili olha pela janela, está de costas para o espectador.

Corte: plano geral de Ugo e Giuliana. Ele acaricia o rosto da mulher. Ela se vira e fica de costas para o espectador. Max e Corrado entram no quadro, em plano médio.

Corrado diz que viaja porque lhe agrada mudar de ambiente.

Max responde que não acredita muito.

Corte: *close-up* de Giuliana olhando pelo vidro da janela. A neblina deixa embaçado o rosto dela. A câmera está fora da cabana.

Corte: plano aproximado do vidro da janela. No fundo, o barco.

Corte: plano geral da fachada da cabana azul-clara. As janelas de madeiras abertas, de um branco cinza, formam dois retângulos sobre a parede azul. Num canto dos vidros, Giuliana olha para fora. Seu rosto está um pouco embaçado pela neblina.

Corte: plano médio de Giuliana ao lado da janela. Quando ela se agacha para pegar lenha, vemos Ugo sentado à direita. Ela joga a lenha na lareira.

Corte: plano médio de Max.

Comenta sobre o negócio de comprar e vender rápido. Teria vendido também a cabana para Aldo, seu operário.

Mili, no fundo, pega a madeira do quarto vermelho que Corrado quebrara acidentalmente. Ela diz que está com frio.

Corte: plano médio de Max, Corrado, Giuliana e Mili. Ela está de costas para o espectador. Ela pede ajuda a Corrado.

A câmera gira para a esquerda enquadrando apenas Mili e Corrado. Ela vai até a lareira. A câmera a segue até enquadrar, em primeiro plano, uma parte da mesa com dois pratos com sobras de comida.

Corte: plano médio de Corrado. Ele se aproxima do quarto vermelho e quebra uma das tábuas da parede.

As mulheres se assustam e riem.

Corte: plano médio de Corrado com a tábua na mão. Linda está sentada. Mili entra no quadro, pega a tábua, que tem o lado vermelho virado para a câmera.

Ouvimos Max dizer: não façam isso.

Linda e Mili dizem: sim, sim...

Corte: plano médio de Max e Ugo pegando a tábua – o vermelho virado para a câmera.

Corte: plano médio de Giuliana pegando a tábua. Ela se abaixa. A câmera também desce para enquadrá-la pondo a madeira no fogo – é o lado branco da tábua que está virado para a câmera.

Corte: plano médio de Mili e de Linda. Elas passam outra tábua.

Todos riem.

Corte: plano médio de Max e Ugo passando a tábua.

Corte: plano médio de Mili e Corrado pegando outras tábuas.

Corte: *close-up* da lareira na lateral. Giuliana agachada entra no quadro. Coloca uma tábua no fogo. Desta vez, a madeira está do lado vermelho.

Corte: plano médio de Corrado, Mili Linda e Max. A câmera está no quarto vermelho. Mili está retirando mais uma tábua. A câmera desliza para a direita até enquadrar Max, Ugo e Giuliana. Esta última pega a tábua que Ugo recebera.

Max ainda protesta. Diz que a barraca é de Aldo.

Corte: a câmera desliza para a direita até enquadrar Giuliana colocando a madeira na lareira.

Corte: plano médio de Mili e Corrado. Estão de costas para o espectador. A câmera está fora do quarto vermelho.

Corte: plano médio de Corrado, Mili e Linda. A câmera está no quarto vermelho.

Corte: plano médio de Mili e Corrado. Estão de costas para o espectador. A câmera está fora do quarto vermelho. Corrado se dirige para o fundo. A câmera o segue, mas é mais rápida, passa por Ugo, Max e pára para enquadrar Giuliana colocando a tábua na lareira.

Corte: plano geral do quarto. A câmera está no quarto vermelho. Giuliana, Max, Ugo e Corrado estão ao redor da mesa. Este último pega uma cadeira e a quebra.

Giuliana grita quando ouve o impacto.

Corte: plano médio de Giuliana com a mão na cabeça e a outra segurando uma tábua.

Corte: plano geral de Giuliana, Max, Ugo e Corrado ao redor da mesa. Corrado vai até a lareira, ao lado de Giuliana.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado colocando a madeira na lareira.

Estão rindo.

Corte: plano médio de Corrado. Respira forte como se estivesse cansado. Ele olha sem graça para todos. Ninguém fala nada. Ouve-se o apito do barco.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ela vai para a direita. A câmera a segue até enquadrar, em primeiro plano, as cabeças de Max e Ugo e Mili. Corrado ficou fora do quadro. Mili sai do quadro, deixando visível o quarto vermelho.

Corte: plano médio de Giuliana, que está ao lado da janela com os travessões em cruz. Ela está de costas para o espectador, mas logo se vira.

Diz que não consegue olhar o mar muito tempo, porque não deixa de se mover.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. No fundo, o quarto vermelho.

Corte: *close-up* de Giuliana olhando para o mar pela janela. Está de costas para o espectador.

Ela diz que às vezes pensa que tem os olhos errados e que se pergunta que coisa deve olhar.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador e ele olha para ela. À direita, o quarto vermelho.

Corrado diz que ela se pergunta que coisa deve olhar e que ele se pergunta como deve viver. As duas perguntas são a mesma coisa.

Corte: plano geral de uma parte do barco. A câmera está dentro da cabana, atrás do vidro da janela. Vê-se uma escada de corda dependurada. Um carro entra no quadro, descem dois homens que sobem pela escada.

Corte: plano médio de Ugo e de Linda. No fundo, de costas para o espectador, Corrado e Giuliana.

Corte: plano geral do barco. A câmera, focando de baixo para cima, está dentro da cabana, atrás do vidro da janela. Um homem no convés do barco vai para a direita. A câmera o segue até enquadrar a escada de corda. Ele desce por ela.

Corte: plano médio de Ugo, de Max e de Linda. Ela está sentada, lendo. No fundo, de costas para o espectador, Corrado e Giuliana. Eles se viram.

Ugo diz que é o médico. Linda se levanta e diz que ouviu um grito. Max e Ugo não ouviram nada. Max diz que Linda se equivocou, que estava completamente absorta no romance que estava lendo. Ela diz que talvez. Mas Giuliana diz que também ela ouviu o grito.

Giuliana sai do quadro.

Corte: plano americano de Ugo, Max e Mili. Ugo vai para a esquerda. A câmera o segue, num giro, até enquadrar Corrado e Giuliana. Ela vai à direita. A câmera a segue até que ela fica entre Max e Mili.

Está nervosa porque ninguém acredita que ouviu um grito. Ela pergunta a Linda porque disse que talvez se enganara.

Corte: plano médio de Linda sentada. Giuliana está a seu lado, mas sua cabeça está fora do quadro. Ela se levanta, vai até a porta e a abre. A câmera também subiu, enquadrando também Mili.

Corte: plano médio de uma parte da cabana azul e da janela de madeira branca. A câmera está fora do edifício. A porta se abre e Linda aparece no vão da porta.

Ela diz: acidente!

Corte: plano geral do barco. No convés, algumas pessoas içam uma bandeira amarela. A câmera foca apenas a bandeira até que ela fica no mastro. A câmera está fora da cabana.

Corte: plano médio de Giuliana e os outros ao lado, quase fora do quadro.

Max comenta que pode ser a lepra, sarampo...

Giuliana pede para ir embora. Vira-se e fica de costas para o espectador. Está nervosa.

Corte: *close-up* de Giuliana.

Corte: plano médio de Linda e Giuliana. Ela está ainda mais nervosa. No fundo, o vermelho da parede do quarto com a parte da frente sem tábuas. Uma parte de madeira branca na margem superior. Linda e Giuliana saem do enquadramento. A câmera as segue, passa pela parede vermelha, pela parede cinza. Max vai atrás delas.

Corte: plano médio de Corrado. Mili entra no enquadramento e os dois saem do quadro.

Corte: plano médio de Ugo, Linda e Max. Eles estão pegando os casacos. Corrado entra no enquadramento e pega o seu também. Todos estão com pressa.

22ª Sequência

Externa, dia. Plano geral, em profundidade transversal, da parte exterior da cabana. Giuliana, Mili e Linda saem pela porta. Giuliana está vestindo o casaco. Deixa sua bolsa nos degraus.

Corte: plano médio de Mili, ao fundo, e Giuliana, em primeiro plano, olhando para o barco.

Corte: Plano geral, em profundidade transversal, da parte exterior da cabana. Além das personagens femininas, os homens estão saindo da cabana. Giuliana e Linda correm para a direita do quadro. Mili vem atrás. Os homens avançam devagar. Ouvimos o apito do barco.

Corte: plano geral do barco, meio oculto pela neblina. O nevoeiro se dissipa um pouco e aparecem melhor o barco e todas as personagens que estavam na cabana. Elas vêm correndo do fundo.

Corte: plano geral de Giuliana e de Linda. Elas estão correndo e de costas para o

espectador. Mili, Max, Ugo e Corrado entram no quadro e desaparecem dentro da névoa.

Corte: plano geral de Linda e Giuliana quase ocultas pela bruma. A câmera as segue até que Giuliana chega perto de dois carros – um branco e o outro preto. Os outros entram também correndo no quadro.

Giuliana repara que não tem a bolsa.

Corrado decide ir pegá-la e sai do quadro, Giuliana vai atrás dele e também sai do quadro.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana, quase cobertos pela neblina. Ela o segura pelo braço.

Corte: plano geral de Corrado e Giuliana, Ugo e Linda. Ouvem o som de uma sirene e olham para trás, à direita do enquadramento.

Corte: plano geral de uma ambulância marrom, no fundo da paisagem. A câmera gira para seguir o carro, que passa pelas personagens e se perde no fundo.

Corte: plano geral de Ugo ao lado de Giuliana. No fundo, Corrado, Mili e Max e Linda.

Corrado sai do quadro.

Ugo pede para esperar, que pegará a bolsa, mas Giuliana o segura, pedindo que não vá.

Giuliana sai do quadro seguindo Corrado. Estão de costas para o espectador

Corte: plano geral de Corrado e Giuliana. Ela correndo para alcançá-lo. Não há fundo por causa da neblina.

Corte: plano americano de Giuliana e Corrado. Estão de costas para o espectador. Eles se viram.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana, de costas para o espectador. No fundo, Ugo, Max, Mili e Linda quase fora do quadro. A neblina os cobre um pouco.

Corte: plano médio de Linda quase desaparecendo atrás da neblina.

Corte: plano médio de Max quase desaparecendo atrás da neblina.

Corte: plano médio de Giuliana olhando assustada para eles.

Corte: plano médio de Mili quase desaparecendo atrás da neblina.

Corte: plano médio de Giuliana aproximando-se um pouco da câmera.

Corte: plano geral de Ugo, Mili e Max imóveis. A neblina os vai cobrindo devagar até quase desaparecerem.

Os enquadramentos das personagens, submersas na bruma, parecem ser subjetivas de Giuliana.

Corte: plano médio de Giuliana olhando para eles. Está de costas para o espectador. No fundo, vemos apenas as silhuetas das outras personagens completamente submersas pela neblina. Giuliana vai para o fundo.

Corte: plano médio de Linda. Ela está quase completamente coberta pela bruma.

Corte: plano médio de Ugo, de costas para o espectador. A neblina ainda o cobre. Giuliana passa por ele. Ugo se vira e se aproxima da câmara. O aparelho retrocede em um carrinho *out* até enquadrar Mili. Giuliana passa por ela e sai do quadro.

Ouvimos os passos de Giuliana.

Corte: plano americano de Giuliana abrindo a porta do carro preto. No fundo, Linda, Max, Ugo, Mili e Corrado. Giuliana sobe no carro e os outros se aproximam.

Corte: plano médio de Corrado, quase oculto pela neblina. Ele se aproxima rapidamente. No fundo, Mili sai do quadro. Ainda há neblina.

Corte: plano médio de Ugo e Max se aproximando da câmara. Max sai do quadro. Ainda há neblina.

Corte: plano geral de Ugo, Max, Corrado, Linda, Mili e o carro com Giuliana dentro. Ela arranca e o automóvel sai do quadro.

Corte: plano geral do cais e o mar, em profundidade. O carro de Giuliana se perde no fundo, coberto pela neblina.

Corte: plano americano de Corrado, Max, Linda e Ugo. Todos, exceto Max, saem do quadro.

Corte: plano geral do cais. Há menos neblina. No fundo, o carro pára ao lado de um pequeno farol branco e vermelho.

Corte: plano médio da parte dianteira do carro. O automóvel parou na beira do cais. Corrado e Ugo entram correndo no quadro. Corrado do lado do motorista abre a porta e parece puxar o freio. Do outro lado Ugo repreende Giuliana.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana dentro do carro. No fundo, Linda entrou correndo no quadro.

Giuliana diz que se equivocou

Corte: plano médio de Ugo, Corrado e Linda. Giuliana sai do automóvel.

Ela diz que não viu o sinal pela neblina. Briga com Linda porque ela está chorando.

Corte: plano geral do cais com o carro e as personagens ao fundo.

23ª Sequência.

Interna, casa de Giuliana. Plano geral do robô de brinquedo encostado na parede branca. A câmera sobe e vemos uma mão pôr um tubo de ensaio numa estante que contém outros tubos e um olho de plástico azul, vermelho e branco. A câmera desliza para direita e desce um pouco até enquadrar Ugo sentado, brincando com Valerio. Está olhando um microscópio.

Diz para o filho: olha, que lindo!

Corte: plano médio de Ugo e Valerio, de costas para o espectador. No fundo, Giuliana apoiada na porta. Na parede, ao lado, há um pôster sobre viagens espaciais.

Giuliana pergunta quantos dias Ugo vai ficar fora.

Ele diz que cinco ou seis.

Ela está saindo do quarto quando Valerio lhe pergunta: quanto é 1 + 1.

Ela diz, sorrindo, dois.

A câmera vai para a direita, enquadrando de perfil Valerio e Ugo. Giuliana fica fora do quadro. A câmera desce um pouco até enquadrar, em *close-up*, um vidro redondo, onde Valerio pinga duas gotas azuis.

Corte: plano médio de Giuliana, de cócoras, e o menino, de costas para o espectador.

Ela diz que é um. Ela se levanta, beija-o na cabeça. Quando levanta o rosto, ela olha enigmática para a câmera, se aproxima da câmera. Quando passa pelo aparelho, este gira, seguindo-a até enquadrar Ugo. Giuliana sai do quadro e o marido fica olhando nessa direção.

Corte: *close-up* do vidro com as gotas azuis.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. Uma cômoda antiga no fundo.

Ela abre-a e pega umas camisas e vai para a direita. A câmera segue-a até enquadrar, no fundo, Ugo na porta, saindo do quarto de Valerio. Ele se aproxima da mulher.

Há um falso *raccord* entre as imagens, pois o olhar de Ugo nos fez acreditar que Giuliana ainda estava na habitação de Valerio.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo.

Ele sugere que chame Linda para dormir em casa enquanto ele está viajando. Ela pergunta por quê. Ele diz que é para ter companhia caso tenha problemas.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Ela se agacha e sai do quadro. Na parede branca, um quadro de uma paisagem urbana, com um rio na frente – as cores são amarelo e roxo.

Corte: plano médio de Ugo. Ele olha na direção de Giuliana, vira para a esquerda e se dirige para a porta.

Corte: plano médio de Giuliana olhando na direção de Ugo.

Ela não quer companhia.

Corte: plano médio de Giuliana e Ugo. Ele dá de ombros e sai do quarto.

Corte: plano médio de Giuliana olhando na direção de Ugo. Ela arruma as camisas na valise. Ela vai para a esquerda. A câmera a segue até a porta, enquadrando-a indo para outro quarto. No fundo, a parede branca e azul.

Corte: plano médio de Ugo sentado e de Valerio de pé. Giuliana está no canto quase fora do quadro. A câmera desliza um pouco para a direita, enquadrando melhor o menino e Ugo. Este segura pela corda um pião eletrônico amarelo.

Corte: plano médio de Giuliana observando o filho e o marido.

Corte: *close-up* do pião amarelo.

Corte: plano médio de Valerio sentado sobre as pernas. Ao lado, as pernas de Ugo e o pião eletrônico rodando no chão.

Ugo lhe diz para pôr o brinquedo de pé.

Corte: *close-up* do pião de pé. No fundo, as pernas de Valerio.

Ugo explica que não cai porque dentro dele há um giroscópio.

24^a Sequência

Externa, dia. Plano geral do mar. No fundo, uma plataforma marítima e um barco ao lado.

Corte: plano geral mais aproximado do barco e da plataforma marítima.

Corte: plano geral da metade do barco. Uma parte da tela está vazia.

Corte: plano geral da ponta do convés da plataforma. Câmera *en plongée*. Giuliana caminha distraída no meio das ferragens escuras, brancas e vermelhas.

Corte: plano geral do mar. Algumas gaivotas sobrevoam.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. Um tubo de metal corta diagonalmente a parte de cima do quadro. Giuliana se vira, vai para a direita. A câmera a segue. O tubo fica maior. Ela olha para cima. A câmera sobe, seguindo o longo tubo que recorta geometricamente o quadro. Num certo momento, vemos ao lado do tubo escuro,

dois outros – vermelho e branco. A câmera só se detém quando enquadra um grande navio, com a parte interna amarela. Dois oficiais se despedem de Corrado, que está em primeiro plano, sentado numa cadeira suspensa por grossas correntes. A câmera desce um pouco mais até enquadrá-lo melhor. O som dos motores não deixa escutar o que ele fala.

Corte: plano geral da plataforma marítima. Giuliana atrás dos tubos e as ferragens escuras, que estão em primeiro plano. Ela observa a paisagem. Vai para a esquerda.

Corte: plano geral vazio. Alguns tubos vermelhos cortam geometricamente o quadro. No fundo, o mar e um barco, que se vê pequeno pela distância. A câmera vai para a esquerda até enquadrar uma cabine de vidro e ferros vermelhos. Um homem está dentro dela.

Corte: plano geral de Giuliana. No fundo, o vazio. Corrado aparece pela direita ainda está na cadeira suspensa mas perto do chão. O canto superior da cabine do guarda, que está à direita, está pintado com uma faixa vermelha.

Corrado fala da viagem a Buenos Aires.

Corte: plano geral da plataforma marítima.. Giuliana olha na direção de Corrado. No fundo, o mar e ferragens escuras, brancas e vermelhas.

Giuliana lhe pergunta o que leva.

Corrado diz que leva uma valise...

Corte: plano americano de Corrado. Ele olha para cima examinando o barco. Fica de costas e de perfil.

Ele explica o que vai fazer na Patagônia.

Corte: plano médio de Giuliana.

Ela diz que quer saber das coisas pessoais que ele levaria na viagem.

Corte: plano médio de Corrado. Ele vai para a esquerda. A câmera o segue até enquadrar Giuliana.

Ele diz que não leva nada...

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado.

Ela diz que levaria tudo o que vê, mesmo os cinzeiros. Levaria até ele. Porque agora ele faz parte dela, de sua vida cotidiana.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ela sai do quadro e ele se aproxima da câmera. Ele diz que desse jeito não vale a pena viajar, porque cada lugar se transformará no outro que deixou.

Corte: plano americano de Giuliana aproximando-se da câmara. O aparelho faz um carrinho *out*.

Ela comenta que não gosta dos anúncios das pessoas que vendem tudo por motivo de mudança.

Corte: plano médio de Corrado, de costas para o espectador. Ele vai para a esquerda. A câmara o segue. Ele passa por uns tanques vermelhos e pára ao lado de Giuliana. Eles estão de costas para o espectador. No fundo, tubos brancos e vermelhos.

Corte: plano geral da plataforma. Um tanque vermelho e branco e um outro vermelho, em primeiro plano. No meio, Giuliana. No fundo, Corrado perto das estacas de metal vermelho que seguram as correntes no final da plataforma.

Corte: plano médio de Giuliana. Está atrás de uma escada vertical de metal. No fundo, um tubo branco com umas vigas vermelhas.

Ela lhe pergunta se não pensa que, no retorno, as pessoas não serão as mesmas.

Corte: plano médio de Corrado. No fundo, um tubo vermelho e o vazio do mar. Ele responde que pode ser que não retorne mais.

Corte: plano médio de Giuliana. Está atrás de uma escada vertical de metal. No fundo, um tubo branco com umas vigas vermelhas.

Corte: plano médio de Corrado. No fundo, um tubo vermelho e o vazio do mar. Corrado se aproxima da câmara. Num carrinho *out*, o aparelho retrocede até enquadrar também Giuliana, atrás da escada.

Corte: plano geral de um canto do barco. Um tubo escuro corta a tela. Atrás deles, grossas correntes dependuradas. No fundo, um barco.

Corte: plano médio de Corrado apoiado na escada vertical. Vai para a esquerda. A câmara segue-o até ficar ao lado de Giuliana. Ela está de costas para o espectador.

Ela diz que se Ugo a tivesse olhado como Corrado a olhou nesse tempo todo, teria se dado conta...

Ela sai do quadro. No fundo, o mar e algumas gaivotas.

Ele pergunta se está se referindo à história do acidente.

Corte: plano médio de Giuliana. No canto esquerdo um grande tubo branco. No fundo, ferragens escuras formando linhas horizontais.

Ela diz que nem Ugo sabe que quis se suicidar, pois se pôs de acordo com os médicos para que estes não comentassem nada.

Corte: plano geral da plataforma. Tubos escuros, em primeiro plano. Giuliana entra pela esquerda, de costas para o espectador, mas logo se vira.

Ela pergunta se ele se lembra do operário de Medicina.

Corte: plano médio de Corrado. Ele se aproxima da câmera.

Corte: plano médio de Giuliana. No fundo, tubos da plataforma.

Ela diz que conheceu Mario, o operário, na clínica.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele pergunta se Mario também tentou se suicidar.

Corte: plano médio de Giuliana.

Ela diz que não.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele diz que o operário então sarou, já que está trabalhando novamente.

Corte: plano médio de Giuliana.

Ela diz que sim.

Ela sai do quadro.

Corte: plano geral do mar. Algumas gaivotas sobrevoando.

Corte: plano geral da parte do convés da plataforma em que se encontram Corrado e Giuliana. Câmera *en plongée*. Ela sai devagar e ele também.

Corte: plano americano de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador.

Ele lhe pergunta se está bem.

Ela se vira e responde que sim, mas logo se vira novamente e se dirige para a direita. A câmera segue-a até enquadrar um grande tanque vermelho e tubos que formam um ângulo reto. Eles desaparecem por esse canto.

Corte: plano geral da plataforma. Câmera *en plongée*. A escada vermelha no canto direito, água do mar e, à esquerda, a proa de um barco.

25^a Sequência

Interior, dia. Plano médio de um mapa branco. Corrado entra no quadro. A câmera desce um pouco para mostrá-lo melhor.

Corrado diz que chegaram a Buenos Aires e que de lá pegarão um avião para ir à Patagônia.

Corte: plano geral de um grande galpão. Câmera *en plongée*. Muitos cestos encostados nas paredes e, no meio, um grupo de homens sentado. Na lateral, a parede onde está o mapa e Corrado. E, no fundo, listras azul-turquesa enquadram um retângulo.

Corte: plano geral mais distante do galpão. Os operários estão de costas para o espectador e em primeiro plano. No fundo, o mapa branco sobre a parede azul-clara, um homem ao lado de Corrado e vários cestos amarelos empilhados.

Um operário pergunta alguma coisa – parece um dialeto.

Corrado não entende.

O homem que está a seu lado diz para repetir.

Corte: plano médio de cinco operários olhando na direção de Corrado.

O operário repete a pergunta e ele responde que vão morar em casas pré-fabricadas.

Corte: plano médio dos mesmos operários num outro ângulo.

Um deles pergunta quais são as garantias no final do contrato.

Corte: plano médio de Corrado. No fundo, o mapa.

Ele diz que depois vai falar disso, que tenham paciência.

Outro operário pergunta se há hospital.

Corte: plano geral distante do galpão. Os operários estão de costas para o espectador, em primeiro plano. No fundo, o mapa branco sobre a parede azul-clara, um homem ao lado de Corrado e vários cestos um sobre o outro.

Corrado responde que o médico é italiano, de Turim.

Corte: plano médio de cinco operários sentados, olhando na direção de Corrado.

Um deles pergunta quanto tempo precisará para poder levar a mulher.

Corte: plano médio de Corrado. No fundo, o mapa.

Ele diz que tem que passar pelo menos um ano, mas que podem telefonar uma vez ao mês.

Corte: plano dos rostos de três operários quase fora do quadro (na parte inferior). No fundo uma porta suja com um pequeno retângulo laranja.

Ouvimos dizer a um deles: quem paga?

A câmera sobe lentamente, apenas mostrando a parede.

Ouvimos Corrado dizer: a firma e que eles podem telefonar quando quiserem por conta própria.

Corte: plano médio de Corrado olhando sério para os operários.

Ouvimos alguém perguntar se haverá jornais italianos.

Corte: plano médio de dois operários, um deles quase fora do quadro. Num carrinho lateral, a câmera passa pelo operário, pela parede marrom, pelas garrafas de vidro azul até enquadrar duas pilhas de cestos amarelos.

Ouvimos ainda perguntar se haverá televisão.

E alguém responder que sim.

Corte: plano médio de Corrado olhando sério para os operários. Parece alheio à reunião.

Corte: plano médio de dois operários. Um deles tem a metade do corpo fora do quadro. A imagem está sem foco. Parece uma subjetiva de Corrado.

Ouvimos várias pessoas falando ao mesmo tempo.

Corte: *close-up* de um operário, seu rosto é completamente inexpressivo. A câmera sobe, passa por pilhas de cestos e segue uma listra azul-turquesa desenhada na parede branca. O aparelho só se detém quando enquadra a listra formando um ângulo reto.

Corte: plano geral das garrafas de vidro azul. Elas estão enfileiradas e em primeiro plano. Atrás dela, algumas pilhas de cestos. No fundo, Corrado entra por uma porta e se aproxima da câmera. Passa pelas garrafas e vai para a direita. A câmera o segue até enquadrar, atrás e na frente dele outras garrafas enfileiradas. Há um pó amarelo no chão e entre as garrafas.

26ª Sequência

Interior, casa de Giuliana, dia. Plano geral de uma parede com uma janela grande que é muito mais longa do que larga. Por trás do vidro, um navio entrando devagar. Em primeiro plano, o corrimão azul formando um ângulo reto. A criada e Giuliana entram no quadro por umas escadas que não estão visíveis e se dirigem para a esquerda. A câmera segue-as até enquadrá-las, em plano americano e de costas para o espectador, ao lado da cama de Valerio. Ele está deitado, olhando para a parede. Giuliana ainda veste camisola.

A criada diz que ele não quer se levantar porque está doente das pernas.

Giuliana pergunta o que ele tem.

Ela se ajoelha no chão, segura o joelho de Valerio.

Pergunta-lhe em que lugar da perna não está bem.

Corte: plano médio Giuliana e Valerio. Ela pega as pernas do menino, perguntando em que lugar não está bem. Ele sempre nega.

Corte: plano médio de Giuliana. Levanta a perna de Valerio duas vezes, bate no joelho.

Pergunta-lhe onde dói.

Corte: plano médio Giuliana e Valerio.

Ele diz que não sente as pernas.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela está preocupada.

E lhe diz como não sente. Ela sorri, levanta-se e sai do quadro.

Corte: plano médio de Giuliana e a criada.

Ela diz ao filho que ele não quer ir à escola esta manhã.

Giuliana vai para a esquerda. A câmera a segue até enquadrá-la ao lado de outra janela longa e estreita.

Corte: plano médio de Giuliana de costas para o espectador. A seu lado, o olho de plástico branco, azul e vermelho. No fundo, um navio ancorado, uma parte do cais e alguns homens.

Ela quer que Valerio venha ver o barco.

Ela olha em direção à cama, volta para lá. A câmera gira para enquadrá-la junto a Valerio e a criada.

Pede-lhe que diga o que sente.

A criada pega Valerio e tenta pô-lo de pé. Mas ele cai.

Giuliana fica nervosa.

Corte: plano médio de Giuliana de cócoras. Ela segura as pernas de Valerio no colo. A criada está agachada, sustentando o menino pelas costas.

Giuliana insiste para que ele diga o que sente. Pede para que a criada o segure.

A criada se senta na cama e coloca Valerio no colo – ambos ficam com a cabeça fora do quadro. Giuliana bate no joelho do menino, o põe no colo.

Pergunta nervosa quando começou a se sentir mal e pede à criada para trazer o termômetro.

27^a Sequência

Interior, casa de Giuliana, dia. *Close-up* de uma mão desfocada. No fundo, nítido, terra cinza e branca. Uma parte do vestido da dona da mão vai e volta no enquadramento. A câmera sobe até enquadrar Linda, em plano médio. A terra que vimos está fora, atrás de uma janela de vidro.

Ouvimos a voz de Giuliana dizendo que Valerio tomou a vacina de pólio.

Linda a acalma dizendo que sim, que o doutor também sabe disso.

Corte: plano médio de Giuliana de costas para o espectador. Ela logo se vira.

Nervosa, pergunta por que o médico não deu o diagnóstico.

Dirige-se para a direita. A câmera segue-a até enquadrar Linda, ao fundo. Giuliana derruba uma revista que estava sobre uma mesa e sai do quadro. A câmera desce quando Linda se agacha para pegar a revista. O aparelho também sobe quando ela se levanta. Linda abre a revista.

Giuliana diz que não vai conseguir esperar, que vai consultar outro médico.

Corte: *close-up* da revista aberta. Fotos de crianças aleijadas, com aparelhos ortopédicos nas pernas. A mão de Linda vira a página e vemos outras imagens parecidas.

28ª Sequência

Interior, casa de Giuliana, dia. Plano médio de Giuliana. Está apoiada na parede azul. Veste uma camisa branca com uma blusa de frio preta por cima. Na outra metade do quadro, a porta branca aberta, no fundo, uma parte da janela longa e estreita – vemos ainda uma parte do barco atrás da janela. Ela rói as unhas.

Ouve-se um longo apito do barco. Valerio diz que está cansado do jogo.

A câmera gira e enquadra Giuliana com a cabeça e as pernas fora do quadro. Ela vai até a cama, de costas para o espectador. No fundo, Valerio está deitado na cama. Ela sai do quadro.

Corte: *close-up* de Valerio.

Pede a Giuliana que faça um desenho. Ela entra com a cabeça e as pernas fora do quadro. Giuliana vai para a direita. A câmera segue-a até enquadrá-la, de costas para o espectador e em plano americano, desenhando sobre uma lousa preta com um giz roxo. No fundo, à esquerda, outra janela longa e estreita, pela qual vemos um navio.

Corte: plano médio de Valerio na cama. Ele brinca com um pequeno helicóptero azul e vermelho. Joga-o para fora do quadro.

Pede para a mãe contar-lhe um conto.

Corte: plano americano de Giuliana. Ela desenha círculos roxos sobre a lousa. No fundo, à esquerda, outra janela longa e estreita, pela qual vemos um navio. Ela se vira.

Diz que lhe contou todas as histórias que sabia.

Ele lhe pede para contar o conto do dia anterior.

Ela pergunta: qual?

Corte: plano médio de Valerio na cama.

Ele diz: a do vento norte.

Corte: plano americano de Giuliana. Ela desenha sobre a lousa. No fundo, à esquerda, outra janela longa e estreita, pela qual vemos um navio. Ela traça uma linha amarela sobre os círculos roxos. Vira-se e vem em direção ao leito. A câmera gira para enquadrá-la sentada na cama, ao lado de Valerio.

Ela pede para que o menino descanse.

29ª Seqüência

Externa, praia, dia. O quadro desfocado é verde. A câmera desce lentamente e passa por uma zona branca e, em seguida, azul-clara. O aparelho desce ainda mais até enquadrar uma menina na água, bem nítida. Ela olha para a câmera sorrindo e depois se deita na água. Ouvimos a voz de Giuliana dizendo: era uma menina que morava numa ilha, que tinha medo dos adultos e que não gostava das crianças de sua idade porque brincavam de serem adultos.

Corte: plano geral da menina embaixo da água nadando de peito.

A voz de Giuliana: e assim ela estava sempre sozinha.

Corte: plano geral da menina nadando de costas, fazendo espumas brancas com os pés. A câmera a segue.

Ouvimos o barulho dos pés batendo na água.

Corte: plano geral do mar. Um pato no meio do enquadramento.

Voz de Giuliana: como os patos.

Corte: plano geral de uns recifes e o mar. Um pássaro pousado nas pedras. Ele voa e sai do quadro.

Voz de Giuliana: como os *capiani*...

Corte: plano geral de uma areia rosada e o mar azul-claro. Um coelho correndo na areia e pulando na água. A câmera o segue, em um carrinho lateral.

Voz de Giuliana: como os coelhos selvagens.

Ouvimos o rumor das ondas.

Corte: plano geral da água transparente entre os recifes. A câmera vai subindo diagonalmente até enquadrar, no fundo, a menina nadando no mar azul.

Voz de Giuliana: tinha descoberto uma pequena praia longe do povoado...

Corte: plano geral do mar azul e transparente. No meio, uns recifes amarelos. A câmera desliza para a esquerda seguindo os recifes até enquadrar a areia.

Voz de Giuliana: onde o mar era transparente e a areia rosa.

Ouvimos o som das ondas quebrando na praia.

Corte: plano geral da água e da areia. A menina entre no quadro andando na água rasa, dirige-se para a esquerda. A câmera a segue até enquadrá-la deitando-se de costas na areia.

Corte: plano geral da menina deitada, atravessada diagonalmente no quadro. Ela ergue o torso.

Corte: plano geral da praia. Câmera, *en plongée*. A menina, em primeiro plano, de costas para o espectador, com o torso erguido.

Corte: plano geral do mar e da areia. No fundo, azul e, em primeiro plano, as ondas quebrando na areia.

Corte: plano geral das ondas quebrando na areia.

Corte: plano geral da praia com pedras e arbustos verdes. Câmera *en plongée*. A menina de costas para o espectador, num cantinho do quadro.

Voz de Giuliana: Ela ia embora.

Corte: plano americano da menina de costas para o espectador. A câmera segue-a, num carrinho *in* até enquadrá-la de cima, no fundo. A paisagem é formada pela areia, pedras e plantas.

30ª Sequência

Plano geral de arbustos rasteiros sobre a areia. As pernas da menina entram no quadro. Ela se agacha, cheira o arbusto e se levanta. A iluminação mostra que é um outro dia, mais cedo. A menina também trocou de biquíni.

Corte: plano geral da praia fazendo um C com o mar. A menina entra correndo no quadro, de costas para o espectador, vai até o fundo.

Voz de Giuliana: Numa manhã...

Corte: plano geral do mar e um veleiro de velas brancas pequenino, no fundo.

Corte: plano geral da praia. A menina entra correndo e se dirige à esquerda. A câmera a segue até enquadrá-la entre vários arbustos, em plano médio.

Corte: plano geral do mar azul e um veleiro mais próximo, no fundo.

Corte: plano geral do mar cinza e um veleiro com duas velas vermelhas e uma azul no meio.

Corte: plano geral do mar cinza com o veleiro vermelho e azul, e outro de velas brancas e vermelhas.

Voz de Giuliana: os barcos que passavam eram normalmente vermelhos.

Corte: plano geral do mar agitado. O veleiro de velas brancas no meio do enquadramento. O fundo não tem foco.

Voz de Giuliana: este era um verdadeiro veleiro. Daqueles que atravessam o mar em tempestade no mundo todo e ainda, talvez, de fora do mundo.

Ouvimos o som do mar bem forte.

Corte: plano geral do mar agitado. O veleiro está mais próximo.

Corte: plano geral do veleiro ocupando todo o enquadramento. Tem quatro velas brancas e o casco é vermelho e azul. A água do mar voltou a ser azul.

Corte: plano geral de uns recifes amarelos e o mar. A menina em cima de uma das pedras, pula no mar e nada para o fundo do quadro.

Corte: plano geral do mar com o veleiro, ao fundo. No canto, a menina nadando.

Voz de Giuliana: visto de longe, o veleiro fazia um belo efeito. Próximo, tornava-se misterioso.

Corte: plano geral do mar e o veleiro no fundo. Tem as velas fora do quadro. A cabeça da menina fora da água. Ela olha para o veleiro, de costas para o espectador.

Voz de Giuliana: a bordo não se via ninguém.

Corte: plano médio da menina na água.

Corte: plano geral do veleiro. Ele começa a se virar...

Voz de Giuliana: ... ficou parado poucos minutos. Depois começou a girar.

Corte: plano aproximado do veleiro. O casco ocupa toda a tela e as velas estão fora do quadro. O barco avança para a esquerda. A câmera o segue num carrinho lateral .

Voz de Giuliana: e se foi silenciosamente...

Corte: plano geral do mar azul. No fundo, o veleiro.

Corte: plano geral do mar azul. No fundo, o veleiro ainda menor.

Voz de Giuliana: a menina estava habituada ao capricho dos homens...

Corte: plano geral do mar cinza e uns arbustos verdes desfocados, em primeiro plano. No

fundo, a menina atravessa o quadro para a direita. A câmara a segue até enquadrá-la de costas para o espectador e em plano geral.

Voz de Giuliana: ...e não se admirou. Mas quando voltou à praia, eis que...

Ouvimos a voz de Cecília Fusco cantando.

A menina se vira como que procurando a voz.

Corte: plano geral da praia. De um lado plantas e do outro pedras. A menina, pequena, no meio do quadro.

Ouvimos o canto ainda.

Corte: plano médio da menina. Ela vai girando. A câmara também até enquadrar o mar e, no fundo, recifes grandes.

Ouvimos ainda o canto.

Voz de Giuliana: um mistério vá lá, dois é demais. Quem cantava?

Corte: plano geral dos arbustos, a praia, os recifes e o mar. A menina se senta na areia.

Ouvimos o canto ainda.

Voz de Giuliana: a praia estava deserta como sempre.

Corte: plano médio da menina.

Ouvimos o canto ainda.

Voz de Giuliana: às vezes o canto era ali, do lado...

Corte: plano geral do céu. A câmara desce até enquadrar alguns arbustos.

Voz de Giuliana: às vezes longe...

O aparelho passa rápido pela areia até enquadrar a menina correndo e entrando na água.

Ouvimos o canto.

Corte: plano geral do mar. A menina está nadando.

Ouvimos o canto.

Corte: plano médio da menina na água. Ela se vira e vai para o fundo, de costas para o espectador.

Ouvimos o canto.

Corte: plano geral dos recifes e o mar. A menina está nadando. Ela vai para a direita. A câmara a segue, mas uns recifes deixam-na oculta.

Ouvimos o canto ainda. A voz está mais próxima.

Corte: plano aproximado das pedras. Num carrinho lateral, a câmera vai para direita até enquadrar de novo a menina no mar.

Ouvimos o canto ainda. Ela parece mais próxima.

Corte: plano aproximado das pedras e do mar.

Ouvimos o canto.

Corte: plano aproximado das pedras e do mar.

Ouvimos o canto ainda.

Corte: plano aproximado das pedras.

Ouvimos o canto ainda.

Voz de Giuliana: eram tantas pedras. Ela não se tinha dado conta.

Corte: plano aproximado das pedras e do mar.

Corte: plano geral da menina nadando no mar.

Corte: plano aproximado das pedras.

Voz de Giuliana: eram como carne.

Corte: plano geral do mar entre pedras. A menina está nadando..

Voz de Giuliana: e a voz...

Corte: plano aproximado das pedras. No fundo, na parte superior do quadro, uma faixa estreita do mar.

Corte: plano aproximado das pedras e do mar.

Ouvimos novamente a voz de Cecília Fusco.

Corte: plano aproximado das pedras.

Ouvimos novamente a voz cantando.

Corte: *close-up* sobre a superfície de uma pedra.

A voz de Valerio: quem era que cantava?

A câmera desce rápida na diagonal até enquadrar o mar e, desfocadas, as pedras.

A voz de Giuliana: tudo cantava, tudo...

31^a Sequência

Interior, casa de Giuliana, dia. Plano médio de Giuliana. Ela está com o olhar ausente. No fundo, os corrimãos azuis e a cadeira de planos anteriores.

Corte: plano geral de um grande navio azul e vermelho ancorado e de uma parte do cais com um caminhão estacionado e alguns homens circulando.

Corte: plano geral, em profundidade, do cais. Construções gigantes num dos cantos. O caminhão vermelho no meio. No fundo, o navio azul e vermelho.

Corte: plano médio de Giuliana. Do fundo vem a criada. Chama Giuliana três vezes e lhe entrega o jornal. A criada sai do quadro e Giuliana também.

Corte: plano aproximado da abertura de uma porta, pela qual vemos a cadeira do plano anterior. Giuliana aparece na abertura, em plano médio.

Corte: plano geral de uma porta semi-aberta. No fundo, Valerio de pé pega um brinquedo da mesa. Ele sai do quadro. Giuliana entra, de costas para o espectador, e abre a porta. No fundo, Valerio está subindo na cama. Ela o pega no colo, apalpa as pernas e o abraça.

Corte: plano médio de Giuliana abraçando e beijando o menino.

Corte: plano americano de Giuliana, de costas para o espectador, ainda abraça e beija a criança.

Corte: plano médio de Giuliana abraçando e beijando Valerio.

Corte: plano médio de Giuliana segurando Valerio pelo braço.

Corte: plano americano de Giuliana e Valerio. Ela está de costas para o espectador e o menino olha para o chão.

Giuliana pergunta: por que, por quê...

Corte: plano médio de Giuliana olhando desesperada na direção da cama. No fundo, sobre a parede branca, a lousa negra com os círculos roxos.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva da protagonista.

Corte: plano aproximado da parte superior da cabeça de Giuliana. O fundo está desfocado. Ela vai para a direita. A câmera a segue até enquadrar os corrimãos azuis e Giuliana descer pela escada – a imagem é nítida. A câmera faz um carrinho *out*, voltando para o quarto de Valerio e enquadrando, em *close-up*, o roxo com a listra amarela que Giuliana tinha desenhado na lousa.

32ª Sequência

Externa, dia. Plano geral da rua. Giuliana passa pelo enquadramento. A câmera a segue, num carrinho lateral – passa por um barco, pelo céu cinza. Como começa a correr, o aparelho a segue por trás, num carrinho *in*, até enquadrar, no fundo o casco de um enorme

navio negro, que tem escrito com letras brancas – Tulipa e Palermo. Giuliana corre para o fundo.

Pelo nome do navio, pressupomos que Giuliana está à procura de Corrado.

Corte: plano geral do cais. Em primeiro plano, um andaime. Giuliana passa por trás. A câmara a segue, num carrinho lateral. Mas se afasta até mostrar sobre o muro de concreto, uma fileira de esferas metálicas.

33ª Sequência

Interior hotel de Corrado, dia. Plano geral do *hall* do hotel. Pela porta de vidro, percebe-se um caminhão amarelo que logo sai do quadro. Giuliana entra no recinto.

Corte: plano médio do recepcionista. No fundo, uma parede verde-cinza.

Corte: plano médio do recepcionista, de costas para o espectador. Giuliana entra correndo e pára ao lado dele.

Ela balbucia: que quarto...

O homem lhe pergunta por quem procura.

Giuliana faz um esforço e diz Corrado.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. O recepcionista no fundo, desfocado.

Ele diz: quarto 309.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. Ela sobe pela escada do fundo.

Corte: plano geral do corredor do hotel, em longa profundidade. No fundo, Corrado sai pela lateral. Em seguida, Giuliana entra no quadro, no meio, pela lateral contrária. Ela vai para o fundo, apoiando-se na parede. Eles entram no quarto. A câmara fica um pouco mostrando o plano vazio.

34ª Sequência

Interior, quarto do hotel. Plano geral de Giuliana e de Corrado. Ele fecha a porta. A parede e a porta são marrons

Ele lhe pergunta se seu filho...

Ela diz que ele está bem, que não necessita dela. Que é ela que precisa dele.

Ele se aproxima dela.

Ela lhe diz que lhe doem o cabelo, os olhos, a boca. Vira-se e pergunta se não está tremendo.

Ele diz que sim, mas talvez seja o frio.

Ela diz: sim, o frio....

Giuliana sai do quadro.

Corte: plano americano de Giuliana, de costas para o espectador. Está tirando o casaco preto.

Corte: *Close-up* da cabeça de Giuliana. Ela vai para a direita e sai do quadro. A câmera desce e foca um pote de vidro com uma planta seca. A mão da protagonista acaricia a planta. A câmera desce mais até enquadrar um relógio vermelho e um livro azul.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Corrado. No fundo, na parede marrom, um pequeno quadro claro.

Em primeiro plano, a lâmpada do teto acesa.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ambos de costas para o espectador. No fundo, uma cortina clara.

Ela se vira e afirma que ele não a ama.

Giuliana sai do quadro. Corrado se vira e vai para direita, seguindo-a. A câmera o segue até enquadrá-la também.

Ele quer saber por que ela lhe pergunta isso.

Corte: Carrinho lateral da câmera seguindo Giuliana até enquadrá-la semi-escondida atrás da porta, apoiada na parede, em plano médio. Sua roupa escura fica contrastada com o fundo branco.

Ela diz que não pode mais... Pergunta-se por que tem necessidade dos outros. Diz ainda que deve ser uma cretina.

Giuliana se vira e fica olhando para a parede. Vira-se novamente.

Ainda diz que gostaria que todas as pessoas que gostaram dela viessem e ficassem em torno dela como um muro...

Ouvimos o som eletrônico quando ela não está falando.

Corte: plano médio de Corrado.

Ele a chama...

Não ouvimos o som eletrônico.

Corte: plano médio de Corrado, de costas para o espectador. Do fundo, Giuliana se aproxima dele.

Ele lhe pede para dizer o que aconteceu.

Ela diz que nada.

Giuliana vai para a direita. A câmera a segue até enquadrá-la indo para o fundo, de costas para o espectador. Fica de joelhos ao lado de uma poltrona. A câmera desce para enquadrá-la melhor.

Ele repete que de fato não aconteceu nada.

Ouvimos o som eletrônico quando ela não está falando.

Corte: plano médio de Giuliana. Tem as mãos na poltrona.

Ela diz que não está curada, que não sarará nunca.

Esconde o rosto na poltrona, mas logo o levanta.

Diz... nunca.

Não ouvimos mais o som eletrônico.

Corte: plano geral de Giuliana ainda ajoelhada ao lado da poltrona. Está de costas para o espectador. Ela se levanta. A câmera sobe até enquadrá-la em plano americano. No fundo, a parede marrom. Ela caminha para a direita. A câmera a segue até enquadrá-la em plano médio. No fundo branco, uma cortina amarela reenquadra a janela.

Ouvimos o som eletrônico quando ela não está falando.

Corte: plano médio de Giuliana, de costas para o espectador. Corrado se aproxima dela.

Ele lhe diz que ela pensa muito em sua doença, mas que é uma doença como qualquer outra, que todos a temos mais ou menos e que todos precisaríamos ser curados.

Ela caminha para a esquerda, seguida por Corrado. A câmera segue-os por trás, num carrinho *in*. Ela se vira. Quando vai sair, Corrado a segura pelas mãos. Ela se desvencilha e se senta numa cadeira que não estava visível.

Ele se senta também e a cobre totalmente.

Ouvimos o som eletrônico quando ele parou de falar.

Corte: plano médio de Giuliana sentada, de costas para o espectador. A seu lado, uma parte do abajur. No fundo, a lâmpada do teto acesa. Giuliana vai um pouco para a direita. A

câmera a segue até enquadrar um criado-mudo e Corrado sentado na cama. No fundo, os ferros vermelhos da cabeceira da cama.

Giuliana pega um mapa que estava no criado-mudo e o abre. Corrado fica a seu lado. Ela põe o mapa no chão. A câmera desce até enquadrá-la sentada no chão, olhando para o mapa aberto na América do Sul.

A mão de Corrado vai acariciar o cabelo de Giuliana, mas como ela ergue o torso, ele se detém. A câmera sobe até enquadrá-los, em plano americano, lado a lado, com o rosto meio oculto pelo mapa que Giuliana segura.

Ela diz que talvez exista um lugar onde se possa estar melhor ou talvez não.

Corrado diz que talvez ela tenha razão, que as pessoas giram e giram e acabam se encontrando como estavam... E que ele não se sente diferente de seis anos atrás e que talvez isso o levasse a partir ou a ficar... Ele a abraça, mas ela se desvencilha e sai do quadro.

Corte: plano médio de Giuliana indo para o fundo. Ela tira a blusa preta de frio e fica de camisa branca. Caminha para a esquerda. A câmera a segue até enquadrá-la, de costas para o espectador, sentada na cama. No fundo, o abajur.

Ela se vira e lhe pergunta quando parte.

Ouvimos o som eletrônico quando ela não está falando.

Corte: *Close-up* de Giuliana.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ela está de costas, olhando para a parede vazia.

Corrado se vira para ver o que Giuliana parece estar olhando.

Pergunta-lhe o que está olhando.

Ouvimos o som eletrônico quando ele não está falando.

Corte: plano médio das pernas de Giuliana e de Corrado. Ela está deitada na cama e ele está de costas para o espectador. Corrado sai do quadro e vemos o cobertor azul, o lençol branco e os ferros vermelhos da cama. Um dos pés de Giuliana está descalço e outro vestido. No fundo, uma parte de parede branca e do chão marrom. A câmera desliza para a esquerda até enquadrá-la em *close-up*, olhando para o teto.

Corte: plano americano de Corrado atrás de um dos ferros vermelhos da cama, que corta diagonalmente a tela.

Corte: plano médio de Giuliana deitada, olhando aflita para cima.

Corte: *close-up* de uma faixa do travesseiro, de uma parte da cabeça de Giuliana e o fundo

desfocado – são manchas brancas, rosa, laranja e, no canto, roxas. A cama e a câmera deslizam um pouco para a esquerda até enquadrar o fundo desfocado com manchas amarelas, roxas e brancas. A câmera sobe mais um pouco, de modo que Giuliana sai do quadro e o travessão vermelho da cama aparece na parte superior da tela.

Ouvimos o som eletrônico.

Corte: plano geral de Giuliana deitada na cama. A câmera está atrás da cabeceira do móvel. Ela pega o lençol e se cobre toda.

Corte: plano americano de Corrado atrás de um dos ferros vermelhos da cama, que corta diagonalmente a tela. Ele se senta. A câmera desce até enquadrá-lo se aproximando de Giuliana. O travessão ficou na parte superior da tela.

Corte: *close-up* do rosto de Giuliana coberta pelo lençol. A mão de Corrado se aproxima, mas como ela descobre o rosto, ele afasta a mão.

Ela diz que às vezes tem vontade de agredir alguém.

Corte: plano médio de Corrado com o travessão na parte superior do quadro. Ele sorri e diz que isso não deve preocupá-la porque ele também às vezes...

Corte: plano médio do rosto de Giuliana. Ela ainda está deitada e nervosa. Ergue o torso.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana, sentados na cama. Ele está de costas para o espectador. Ela retrocede e se apóia na parede. No quadro, o azul da coberta, o vermelho dos ferros da cama e o branco da blusa e do lençol.

Corte: plano médio de Giuliana apoiada e olhando para a parede. Ela se vira e lhe pede que a ajude...

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ela está apoiada na parede e ele está de costas para o espectador.

Ela continua dizendo que tem medo de não conseguir sair dessa.

Ela se ergue e fica de joelhos na cama. Corrado se aproxima e segura seus braços.

Corte: plano de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador.

Ele lhe pede para acalmar-se e dizer de que tem medo.

Corte: plano médio de Giuliana e de Corrado. Ele está de costas para o espectador.

Ela lhe diz quase chorando que tem medo das estradas, das cores, das pessoas, de tudo...

Ela o abraça.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. Corrado a beija e tira a camisa dela. Ele a deita na cama. A câmera desce até enquadrá-los se beijando. Ela fica de combinação branca.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana deitados se beijando. Em primeiro plano, o travessão vermelho da cama.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana deitados se beijando. Mas sem o travessão da cama.

Corte: plano médio das pernas de Giuliana se mexendo. Em primeiro plano, o travessão vermelho da cama, mas como a luz não incide sobre ele, parece preto.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano aproximado de Giuliana e Corrado ainda deitados e se beijando. Câmera *en plongée*. Ela se ergue e fica sentada, de costas para o espectador. Corrado se aproxima dela e beija suas costas. As mãos abertas de Giuliana estão crispadas.

Corte: plano médio das pernas de Giuliana se mexendo, nervosas. Em primeiro plano, o travessão escuro, a contraluz.

Corte: plano médio de Corrado, de costas para o espectador. Apenas vemos o braço de Giuliana no pescoço dele.

Corte: plano médio de Giuliana. Corrado, que está atrás dela, abraça-a.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Ela fica tensa, desvencilha-se do abraço, se levanta e caminha para a direita. A câmera a segue, num carrinho lateral, até enquadrá-la, de costas para o espectador, olhando para o buraco do *closet*, que tem as portas semi-abertas. Giuliana fecha-as e se arrasta um pouco para a direita. Vira-se.

Ainda ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano geral do quarto escuro. Apenas iluminado, o retângulo da janela com cortina, no fundo. Giuliana entra no quadro, em plano médio e de costas para o espectador.

Caminha até a janela. A câmera a segue até enquadrá-la, em plano médio, abrindo as cortinas. O aparelho sobe um pouco, deixando visível apenas a parte superior da cabeça de Giuliana. No fundo, bem iluminados, um edifício amarelo e outro marrom. A câmera desliza para a esquerda até enquadrar outro canto da rua. Giuliana fica fora do quadro – vemos apenas a mecha de seu cabelo. Em primeiro plano, o reflexo da lâmpada do teto no

vidro. No fundo, o pavimento e uma parede marrom em semicírculo com cartazes coloridos – brancos e laranja. Uma pessoa sai do fundo. O reflexo de Giuliana atravessa o quadro. Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano de um quadro pendurado na parede com umas linhas pretas abstratas como desenho. Giuliana entra no quadro, em plano médio, indo para a esquerda. A câmera gira um pouco para segui-la enquadrando. Giuliana se senta. A câmera desce também. Corrado entra no quadro. Tirou a blusa escura e está apenas de camisa branca. Ele se senta a seu lado. Giuliana se sobressalta quando percebe sua presença. Parece querer afastá-lo com as mãos abertas no ar, quando ele se aproxima e a abraça.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Corrado abraçando Giuliana. Ela está de costas para o espectador e tem as mãos ainda abertas.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Corrado abraçando Giuliana. Ele está de costas para o espectador. Ela quer se levantar, mas ele a segura.

Ela se inclina para a direita estendendo o braço. A câmera segue seu braço na lateral...

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano da mão de Giuliana escorregando no ferro vermelho da cabeceira da cama. A câmera, num carrinho lateral, avança mais depressa. De modo que apenas fica, no meio do quadro escuro, o ferro vermelho formando um ângulo reto.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Giuliana deitada, de costas para o espectador. A mão de Corrado, no canto, quase fora do quadro abre devagar e com cuidado o zíper de sua saia. Ela se senta de maneira que só sua cabeça fica no quadro. A luz vem de cima, deixando o primeiro plano em penumbra. No fundo, manchas amarelas e laranja sem foco. A câmera sobe um pouco, deixando a cabeça quase fora do quadro e enquadrando o fundo desfocado que agora é roxo.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva, ainda mais forte.

Corte: plano geral de um canto do quarto. Em primeiro plano, uma parte da cama. No fundo, Giuliana sentada numa poltrona e Corrado de pé, a seu lado. Ambos estão de costas para o espectador.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano médio de Corrado, de costas para o espectador. Apenas o braço e o cabelo de Giuliana estão visíveis. Como Corrado se afasta um pouco para a direita, aparece o rosto de Giuliana coberto pelo cabelo. Ela se debate, apavorada com a boca aberta. Corrado não a está segurando, apenas está a seu lado.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano de Giuliana, de costas para o espectador. Ela apóia o rosto no travesseiro branco. Ela se ergue um pouco. A câmera sobe na diagonal para a direita até enquadrar a cama vazia bem iluminada.

(Não há aqui nenhum *raccord* de direção com o enquadramento anterior).

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: plano branco desfocado. As costas nuas de Giuliana entram, em *close-up* no quadro. A câmera desliza um pouco para a esquerda, deixando apenas o cabelo dela no quadro. A câmera desliza agora para a direita até enquadrar as costas nuas de Corrado, em *close-up*. A câmera sobe um pouco até enquadrar o cabelo loiro bem iluminado do protagonista.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

Corte: *Close-up* de um canto do quarto. Uma parte do abajur e de uns livros. A luz deixa tudo rosa. A câmera desliza para a esquerda até enquadrar a cabeça de Giuliana oculta no travesseiro. Ela se vira.

Corte: plano geral do quarto banhado por uma luz rosa. No meio, Giuliana está deitada e de costas para o espectador. No fundo, uma cômoda e uma cortina. Na lateral, outra cortina. Não há um só movimento.

Ouvimos o som eletrônico que parece uma perturbação auditiva.

35^a Sequência

Externa, rua, noite. Plano geral do pavimento molhado e da parede marrom curva, que vimos quando Giuliana abriu a cortina. Do canto escuro da esquerda, um homem se aproxima da câmera. Giuliana vem atrás dele correndo, mas vai para o outro lado, para a direita. Ela pára e volta para a esquerda. Corrado aparece correndo e vestindo o casaco. A câmera gira e num carrinho lateral segue-a. Passam pelo homem que vimos anteriormente, por um fundo com lâmpadas coloridas – laranja, verde, vermelho e branco – e param diante de uma parede vermelha.

Ouvimos o som de seus sapatos.

Corrado entra no quadro, ela se afasta e caminha para a esquerda. A câmera a segue e deixa Corrado fora do quadro.

Ouvimos o som forte de um carro que passa perto, mas só vemos uma faixa da capota dele. Percebemos, mas não ouvimos o que estão falando.

Corte: plano geral de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. No fundo, o carro branco de Corrado estacionado ao lado de uma casa. Ele abre a porta. Giuliana sai do quadro, mas volta.

Corte: plano americano de Giuliana, ao fundo. Corrado entrou no carro. Ela também entra. A câmera desce para enquadrá-los dentro do veículo.

Ouvimos o motor do carro sendo ligado.

36ª Sequência

Interior, noite, loja de Giuliana. Plano de um fundo bicolor desfocado – branco e azul-claro. A cabeça de Giuliana entra e atravessa o quadro. A câmera a segue, num carrinho lateral, até enquadrá-la, em plano médio e de costas para o espectador. O fundo é a parede branca. Ela se vira e olha para o teto.

Corte: plano geral de Corrado no meio do quadro. É a entrada da loja. No fundo, os degraus da porta e a parede branca. Na lateral, outra parede que tem uma abertura oculta.

Ele lhe pergunta que coisa ela quer fazer.

Giuliana sai da abertura lateral e caminha para frente.

Ela diz que nada.

Corte: plano médio de Giuliana. Ela está de costas para o espectador e apoiando a cabeça na parede branca.

Ela continua dizendo que é inútil fazer algo... Que os médicos falam dela...

Corte: plano médio de Giuliana. Ela vem para frente e fica em *close-up*. Caminha para a esquerda, passa por Corrado. Volta, passa novamente por Corrado e se vira, ficando de costas para o espectador.

Giuliana continua dizendo que é quando está sozinha que se sente mal e que não agüenta mais.

Corte: plano americano de Giuliana, no fundo, quase encostada na parede branca.

Giuliana diz que faz de tudo para reinserir-se na realidade.

Corte: plano médio de Corrado. A luz está atrás de modo que ele quase está a contraluz. Ele caminha para a direita. A câmera o segue...

Giuliana diz: ... como dizem na clínica. E que de certa forma conseguiu ...

Corte: plano americano de Giuliana, no fundo. Uma parte do casaco de Corrado, no canto e no primeiro plano.

Ela continua dizendo que conseguiu até ser infiel.

Corte: plano médio de Corrado.

Corrado lhe diz que não deveria pensar nessas coisas.

Corte: plano médio de Giuliana.

Diz ironicamente que é uma bela conclusão não pensar nisso.

Ela se vira e apóia a testa na parede.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador, no canto da parede branca.

Ela diz que há algo terrível na realidade e não sabe o que é.

Corte: plano médio de Giuliana e Corrado. Ele está de costas para o espectador, quase fora do quadro.

Ela continua dizendo que ninguém lhe diz o que é. E que nem ele a ajudou.

Corte: plano médio de Corrado olhando sério.

Corte: plano médio de Corrado e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. No fundo, a entrada da loja. Corrado pega o casaco e se dirige para a saída.

Corte: plano médio de Giuliana

Corte: *Close-up* do rosto de Corrado, perto da porta de saída. Ele abre a porta e sai. Fica na rua, em plano médio e de costas para o espectador. A câmera está dentro da loja, ao lado da porta.

Corte: plano americano de Corrado no meio da rua e de costas para o espectador. A câmera ainda está dentro, ao lado da porta da loja. Ele sai do quadro.

37^a Sequência.

Externa, cais, noite. Plano geral vermelho, bem iluminado. No meio, um tubo prateado semi-oculto por três sombras em S, em primeiro plano. A câmera desce até introduzir na parte inferior do quadro, em primeiro plano, uma faixa preta. O tubo metálico fica nítido e

dá para perceber que as sombras em S são três tubos finos verticais. Giuliana entra no quadro perto do fundo. Caminha para a esquerda. Está como desorientada. A câmera segue-a até enquadrar um objeto grande de um vermelho mais escuro do que o fundo. Ela quase some atrás deste objeto.

Corte: plano geral mais distante. Na metade do quadro uma sombra escura e tubos em S. Na outra metade, o fundo vermelho e Giuliana atrás do objeto vermelho. Ela sai do quadro. O fundo bem iluminado.

Corte: plano de tela bicolor, 1/3 vermelho e 2/3 preto. Giuliana entra no quadro quase pelo lado da câmera e se dirige para a esquerda. O aparelho, num carrinho *in*, a segue. O fundo vai mudando: primeiro fica escuro e depois com listras brancas e escuras na horizontal.

Ouvimos o som eletrônico como se fosse uma perturbação auditiva.

Corte: plano geral distante. Giuliana ao lado do casco de um navio encostado ao cais.

Corte: plano americano de Giuliana, de costas para o espectador. Está apoiada numa grossa viga que ocupa e corta transversalmente o canto superior do quadro. A luz ilumina lateralmente o fundo, de modo que se destacam as cores ferrugem, o amarelo e o cinza. O primeiro plano fica quase em contraluz.

Corte: plano médio de Giuliana. A seu lado, grossas correntes. O fundo é vermelho e preto. Ela se dirige para a esquerda. A câmera segue-a até enquadrá-la atrás de uma corda grossa que corta diagonalmente o quadro. A luz, em primeiro plano, deixou o fundo escuro. Giuliana olha para baixo do casco do navio.

Corte: plano da água verde-cinza. É uma tomada subjetiva de Giuliana.

Corte: plano médio de Giuliana atrás da corda, que agora está na parte inferior do enquadramento. Giuliana se agacha. A câmera desce para enquadrá-la saindo de baixo da corda. Ela se ergue. A câmera sobe até enquadrá-la, em plano médio, com a corda atrás.

Corte: plano geral do casco de um grande barco. A corda vem do navio. No fundo, o casco vermelho de outro navio. Giuliana vem correndo para frente e sai do quadro. A câmera a segue até enquadrar a corda atravessando o quadro e atrás, a proa do navio. A câmera está enquadrando de baixo para cima.

Corte: plano geral da corda atravessando o quadro e no fundo o casco escuro do navio.

Giuliana entra no quadro. A câmera segue-a, num carrinho lateral, até enquadrá-la em plano americano.

Corte: plano geral do cais, em profundidade. No fundo, o casco do navio cor de ferrugem, amarelo e preto, na horizontal. Giuliana caminha para a esquerda. A câmera num giro a enquadra até que ela pára no meio do quadro.

Ouve-se um longo apito.

Corte: plano geral da corda atravessa diagonalmente o quadro. No fundo o casco escuro. Giuliana entra, em plano médio e de costas para o espectador. Sobe uma rampa, que não vemos, segurando-se na corda. O plano é escuro. A luz vem da direita, bem tênue. A câmera a segue, subindo na diagonal, até enquadrar outra escada ao fundo, do lado do navio.

Corte: plano escuro com um ponto de luz no canto. As costas de um homem tomam quase todo o quadro. Ele desce, por uma escada que não vemos. No fundo, aparece uma roldana bem iluminada. O marinheiro desce mais um pouco deixando visível Giuliana, no fundo. O homem tem um gorro de listras pretas e azul-turquesa e está de costas para o espectador.

Mais atrás ainda, o reflexo da luz na água preta.

O marinheiro diz alguma coisa num idioma desconhecido.

Giuliana balbucia algo que não entendemos.

Corte: plano americano do marinheiro e Giuliana. Ela está de costas para o espectador. No fundo, a escada encostada no casco do navio.

Corte: plano médio de Giuliana na metade do quadro. Na outra metade, a escada deixa entrever o gorro do marinheiro, que está costas para o espectador.

Corte: plano médio do marinheiro e Giuliana. Ela está de costas para o espectador.

Ela tenta ainda balbuciar alguma coisa.

Corte: plano de Giuliana e o marinheiro. Ele está de costas para o espectador.

Ela diz que não queria, mas não termina a frase. Mas logo lhe pergunta, se o navio leva passageiros.

Ele diz algo no idioma desconhecido.

Ela responde que ainda não decidiu...

Corte: plano médio de Giuliana de costas para o espectador. O marinheiro está quase fora do quadro.

O marinheiro diz *I love you* com forte sotaque.

Ela dirige-se para a direita. A câmera a segue. Quando Giuliana passa por uma grossa coluna, fica oculta. O aparelho segue deslizando pela coluna até enquadrá-la novamente. Ela se vira e fica olhando para o homem (está de perfil desde o começo), mas sai logo do quadro. O marinheiro passa pelo quadro em direção de Giuliana. O fundo fica escuro.

Corte: plano médio de Giuliana. Atrás dela, o marinheiro tem a cabeça fora do quadro. No fundo, o casco negro com uma mancha, bem iluminada, de ferrugem e amarelo. Giuliana se dirige para a esquerda. A câmera a segue, num carrinho lateral, passa por uns aparelhos grandes, de modo que apenas vemos a sua cabeça de perfil, bem iluminada. O fundo está escuro.

Corte: plano médio de Giuliana com o fundo escuro.

Ela diz que não pode decidir porque não é uma mulher só. Entretanto, às vezes é como se estivesse separada... não do marido, mas dos corpos...

Corte: plano americano de Giuliana. No fundo cinza-escuro, um tubo vermelho não muito iluminado.

Ela continua dizendo que se alguém o beliscasse ele sofreria... Pára e pergunta o que estava dizendo.

Corte: plano médio de Giuliana com o fundo escuro.

Ela continua dizendo que esteve doente, mas que não deve pensar nisso. Isto é, que deve pensar que tudo o que lhe aconteceu é sua vida...

Corte: plano americano de Giuliana. No fundo cinza-escuro, um tubo vermelho não muito iluminado. Mas agora uma sombra fina atravessa o peito dela.

Corte: plano geral do marinheiro ao pé da escada. No fundo, o navio escuro, com a mancha ferrugem e amarela. No canto, o metal de uma coluna aparece pela iluminação como se ela fosse branca. Giuliana entra no quadro e quando passa pelo marinheiro fica de costas para o espectador. Retrocede de costas, quando o marinheiro se aproxima dela. Ela sai do quadro. O homem repete *I love you*, vira-se e se dirige para a escada, que está no fundo.

Corte: plano geral de Giuliana na metade do quadro. Uma grossa coluna atravessa diagonalmente a outra metade do quadro. Giuliana se encaminha para o fundo até que desaparece atrás da coluna.

38ª Sequência

Exterior, dia. Plano geral de parte de cima de várias chaminés. A imagem é nítida. A câmara desce na diagonal, passa por um galpão, por um muro, até enquadrar Valerio no centro do plano. Há grama verde, mas também a fumaça sai do chão.

Corte: plano geral mais distante de Valerio, no fundo. Em primeiro plano, grama verde e fumaça que sai do chão. Mais ao fundo, o muro, o telhado do galpão, com um tanque. No canto, as chaminés, quase fora do quadro. Valerio veste um casaco marrom claro.

Corte: plano geral de um campo com alguma grama verde. No fundo, árvores escuras. Giuliana se aproxima do aparelho. A câmara de baixo para cima. Em primeiro plano, fumaça que sai do chão.

Ela chama Valerio.

O som da fumaça que sai do chão fica mais forte e o vapor se expande um pouco, assustando-a. Valerio contorna a fumaça e se aproxima de uma chave redonda que está no chão. Mexe nela, mas logo se aproxima de Giuliana. Eles vão para o fundo.

Ouvimos mais um som forte da fumaça saindo. Ela veste o casaco verde do começo do filme.

Corte: plano de uma porta engradada. Por trás dela, Giuliana e Valerio atravessam o quadro, em plano americano. Ela está com o casaco verde do começo. A câmara os segue, passam por um portão também engradado, até que o portão fica atrás. Num carrinho *in*, a câmara mostra Giuliana e Valerio vindo para frente até enquadrá-los em plano médio. Valerio sai do quadro correndo.

Corte: plano médio de Valerio. A seu lado, uma parte do casaco verde de Giuliana. No fundo, o pavimento cinza.

Corte: plano geral de Valerio e Giuliana. No fundo, bem nítidos, o portão, o espaço vazio e umas árvores escuras.

Valerio aponta para cima e pergunta por que a chama é amarela.

Corte: plano médio de Giuliana. O fundo é cinza.

Ela responde que é pelo veneno.

Corte: plano médio de Valerio e uma parte do casaco de Giuliana.

Pergunta ainda se os passarinhos que passam no meio da chama morrem.

Corte: plano médio de Giuliana. O fundo é cinza.

Giuliana responde que sim, mas que, como eles já sabem disso, não passam mais por ali.

Corte: plano geral de umas construções com duas chaminés que soltam horizontalmente a fumaça amarela. Giuliana em plano médio se dirige para a esquerda. A câmera a segue até que o fundo se torna cinza.

O som eletrônico imitando ruídos da fábrica.

Corte: plano desfocado amarelo com algumas manchas azuis e vermelhas. A cabeça de Giuliana entra no quadro, mas logo sai do quadro, deixando o fundo desfocado.

O som fica mais forte.

Corte: plano geral distante de Giuliana e Valerio na rua. No fundo, os barris, amarelos e azuis, estão enfileirados. Mais atrás, as chaminés, que soltam fumaça amarela. Há também fumaça branca e cinza-escuro. Valerio e Giuliana saem do quadro, pelo canto da câmera. A imagem vazia. Escutamos dois ruídos fortes do som eletrônico.

FILMOGRAFIA

CURTA-METRAGEM³⁵⁶

1943/47 *GENTE DEL PO*

Fotografia: Piero Portalupi.
Música: Mario Labroca
Produção: Artisti Associati – ICET
Duração: 9'

1948 *N.U. (NETTEZZA URBANA)*

Fotografia: Giovanni Ventimiglia
Música: Giovanni Fusco
Produção: ICET
Duração: 9'

1949 *L'AMOROSA MENZOGNA*

Fotografia: Renato Del Frate
Música: Giovanni Fusco
Produção: Associata Filmus Edizioni Fortuna
Duração: 10'
Intérpretes: Anna Vita, Annie O'Hara, Sergio Raimondi

SUPERTIZIONE

Fotografia: Giovanni Ventimiglia
Música: Giovanni Fusco
Produção: ICET
Duração: 9'

SETE CANNE Un VESTITO

Fotografia: Giovanni Ventimiglia
Música: de repertório
Produção: ICET
Duração: 10'

1950 *LA VILLA DEI MOSTRI*

Fotografia: *Giovani De Paoli*
Música: Giovanni Fusco
Produção: Filmus
Duração 10'

LA FUNIVIA DEL FALORIA

Fotografia: Godofredo Belissario e Ghedina
Música: Teo Uselli
Produção: Teo Uselli
Duração: 10'

1983 *RITORNO A LISCIA BIANCA*

Argumento: M. Antonioni
Roteiro: M. Antonioni
Fotografia: Carlo di Palma
Produção: Rai Tre

³⁵⁶ In *Michlangelo Antonioni* de Giorgio Tinazzi. Editora Il Castoro, Roma, 1994

- Duração: 9'30''
- 1984 *FOTOROMANZA (vídeoclip)*
 Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni
 Fotografia: Luciano Tovoli
 Produção: M. La Pira
- 1989 *KUMBHAMELA*
 produção: Enrica Fico Antonioni
 Duração: 18'
- 1990 *ROMA*
 Argumento: M. Antonioni..Colaboração artística: G.C. Argan e M. Fagiolo
 Fotografia: Carlo di Palma
 Produção: Recta Film
 Duração: 9'30''
- 1992 *NOTO, MANDORLI, VULCANO, STROMBOLI CARNEVALE*
 Argumento: M. Antonioni
 Fotografia: Felice de Maria
 Música: Nicola Sani
 Produção: Enel
 Duração: 8'

LONGA-METRAGEM

- 1950 *CRIMES D'ALMA (CRONACA DI UN AMORE)*
 Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni, Daniele Danza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli,
 Piero Tellini
 Fotografia: Enzo Serafin
 Música: Giovanni Fusco
 Edição: Mario Colangeli
 Cenários: Piero Filippone
 Intérpretes: Lucia Bose (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi
 (Fontana), Gino Rossi (detetive), Marika Rovsky (modelo)
 Produção: Franco Villani e Stefano Caretta
 Duração: 110'
- 1952 *I VINTI*
 Argumento: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile
 Roteiro: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile e Roger
 Nimier
 Fotografia: Enzo Serafini
 Edição: Eraldo da Roma
 Cenários: Gianni Polidori e Ronald Berthon
 Música: Giovanni Fusco
 Intérpretes: Etchika Choureau (Simone), Jean Pierre Mocky (Pierre), Jacques
 Sempy, Henry Poitier, Annie Noël, Guy de Meulan (episódio francês)
 Ana Maria Ferrero (Marina), Franco Interlenghi (Cláudio), Evi Maltagliati
 (madre de Claudio) (episódio italiano)
 Peter Reynolds (Aubray Hallan), Patrick Barr (Ken Watto), Fay Compton, Eileen Moore,
 Raymond Lovell (episódio ingles)
 Produção: Film Costellazione
 Duração: 110'
- 1952/53 *A DAMA SEM CAMÉLIA (LA SIGNORA SENSA CAMELIA)*

- Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti
 Fotografia: Enzo Serafin
 Edição: Eraldo da Roma
 Cenários: Gianni Polidori
 Música: Giovanni Fusco
 Intérpretes: Lucia Bosè (Clara), Andréa Checchi (Gianni), Gino Cervi (Borra), Ivan
 Desny (Nardo), Alain Cuny (Lodi).
 Produção: Domenico Forges Davanzati. E.N.I.C.
 Duração: 105'
- 1953 *TENTATIVA DE SUICÍDO (TENTATO SUICIDIO* episódio de *AMORE IN CITTÀ*)
 Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni
 Fotografia: Gianni di Venanzo
 Música: Mario Nascimbene
 Cenários: Gianni Polidori
 Intérpretes: não profissionais
 Produção: Faro Film
 Duração: 20'
- 1955 *AS AMIGAS (LE AMICHE)*
 Argumento: M. Antonioni, do romance de Cesare Pavese *Tra donne sole*
 Roteiro: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Cespedes
 Fotografia: Gianni di Venanzo
 Edição: Eraldo da Roma
 Música: Giovanni Fusco
 Intérpretes: Valentina Cortese (Nenê), Eleonora Rossi Drago (Clélia), Madeleine
 Fischer (Rosetta), Ivonne Fourneau (Momina), Gabriele Ferzetti (Lorenzo),
 Franco Fabrizi (Cesare), Ettore Manni (Carlo) Anna Maria Pancani
 (Mariella), Luciano Volpato, Maria Gambarelli
 Produção: Piero Notarianni - Trionfalcine
 Duração: 90'
- 1956/57 *O GRITO (IL GRIDO)*
 Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini
 Fotografia: Gianni di Venanzo
 Edição: Eraldo da Roma
 Cenários: Peiro Poletto
 Música: Giovanni Fusco
 Intérpretes: Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian Gray (Virginia),
 Betsy Blair (Elvia), Lyn Schaw (Andreina), Mirna Girardi (Rosina), Gabriella Pallotta
 (Edera)
 Produção: S.P.A. Cinematográfica – Robert Alexandre Productions
 Duração: 102'
- 1959 *A AVENTURA (L'AVVENTURA)*
 Argumento: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra.
 Roteiro: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra
 Fotografia: Gianni di Venanzo
 Edição: Eraldo da Roma
 Música: Giovanni Fusco
 Intérpretes: Monica Vitti (Claudia), Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Massari (Anna),
 Dominique Blanchard (Giulia), Renzo Ricci (padre de Anna), Esmeralda
 Ruspoli (Patrizia), Lelo Luttazzi (Raimondo), Giovanni Petrucci (o jovem
 pintor), Dorothy de Poliolo (a jovem de Messina)
 Produção: Cinematografiche Europee – Société Cinématographique Lyre
 Duração: 140'
- 1961 *A NOITE (LA NOTTE)*

- Argumento: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra.
 Roteiro: M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra.
 Fotografia: Gianni di Venanzo
 Edição: Eraldo da Roma
 Cenários: Piero Zuffi
 Música: Giorgio Gaslini
 Intérpretes: Jean Moreau (Lídia), Marcello Mastroianni (Giovanni), Mônica Vitti (Valentina), Bernard Wicki (Tommaso), Maria Pia Luzi (a ninfomaníaca), Rosy Mazzacurati (Resy), Guido Aymone Marsan (Fanti)
 Produção: Nepi Film – Sofitedip e Silver Film
 Duração: 122'
- 1962 *O ECLIPSE (L'ECLISSE)*
 Argumento: M. Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini e Ottiero Ottieri
 Roteiro: M. Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini e Ottiero Ottieri
 Fotografia: Gianni di Venanzo
 Edição: Eraldo da Roma
 Cenários: Piero Poletto
 Música: Giovanni Fusco
 Intérpretes: Alain Delon (Piero), Mônica Vitti (Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Lilla Brignone (la madre de Vittoria), Louis Seignier (o agente da bolsa), Mirella Ricciardi (Marta)
 Produção: Interopa Film – Cfineriz – Paris Film Production
 Duração: 125'
- 1964 *O DESERTO VERMELHO (IL DESERTO ROSSO)*
 Argumento: M. Antonioni e Tonino Guerra
 Roteiro: M. Antonioni e Tonino Guerra
 Fotografia: (Eastmancolor) Carlo di Palma
 Música: Giovanni Fusco – Música eletrônica – Vittorio Gelmetti
 Cenários: Piero Poletto
 Intérpretes: Monica Vitti (Giuliana), Richar Harris (Corrado), Carlo Cionetti (Ugo) Xênia Alderi (Linda), Aldo Grotti (Max), Rita Renoir (Emilia), Valerio Bartoleschi (filho)
 Produção: Film Duemila Cinematográfica, Federiz - Francoriz
 Duração: 120'
- 1965 *I TRE VOLTI* (prefazione: *IL PROVINO*)
 Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni
 Fotografia: (Eastmancolor) Carlo Di Palma
 Cenários: Piero Tosi
 Intérpretes: Soraya
 Produção: Dino De Laurentiis Cinematografica
 Duração: 25'
- 1966 *BLOW-UP*
 Argumento: M. Antonioni, inspirado no conto de Julio Cortazar *LA BAVA DEL DIABLO*
 Roteiro: M. Antonioni, Tonino Guerra e Edward Bond
 Fotografia: Metrocolor – Carlo Di Palma
 Música: Herbert Hancock
 Cenários: Assheton Gorton
 Edição: Frank Clarke
 Intérpretes: David Hemmings (Thomas), Vanesa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patrícia), Peter Boeles (Ron), Verushka.
 Produção: Carlo Ponti pela Metro Goldwyn Mayer
 Duração: 110'
- 1970 *ZABRISKIE POINT*
 Argumento: M. Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe.

- Roteiro: M. Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe.
 Fotografia: Metrocolor – Alfio Contini
 Música: Pink Floyd
 Cenários: Dean Tavulatis
 Edição: M. Antonioni e Franco Arcalli
 Intérpretes: Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (avogado),
 Paul Fix (proprietário do café)
 Produção: Carlo Ponti pela Metro Goldwyn Mayer
 Duração: 110'
- 1972 *CHUNG KUO, CHINA (CHUNG KUO, CINA)*
 Fotografia: Luciano Tovoli
 Som: Giorgio Pallotta
 Consultoria musical: Luciana Berio.
 Edição: Franco Arcalli
 Produção: RAI-Radiotelevisione Italiana
 Duração: 240'
- 1974 *PROFISSÃO: REPÓRTER (PROFESSIONE:REPORTER)*
 Argumento: Marx Peploe
 Roteiro: M. Antonio, Mark Pepleo e Peter Wollen
 Fotografia: Luciano Tovoli
 Consultoria musical: Ivan Vador
 Cenários: Piero Poletto
 Edição: Franco Arcalli e M. Antonioni.
 Intérpretes: Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (a jovem), Jenny
 Runacre (mulher de Locke), Ian Hendry (Martin), Stephen Berkoff
 (Stephen), Ambroise Bea (Achebe)
 Produção: Compagnia Cinematografica Champion – Lês Films Concordia – CIPI
 Cinematografia
 Duração: 124'
- 1980 *O MISTÉRIO DE OBERWALD (IL MISTERO DI OBERWALD)*
 Adaptação do drama de Jean Cocteau *L'aquila a due teste* de M. Antonioni e
 Tonino Guerra:
 Fotografia: Luciano Tovoli
 Consultoria para a cor e os efeitos eletrônicos: Franco De Leonardis
 Cenários: Mischa Scandella
 Edição eletrônica: M. Antonioni e Francesco Grandoni
 Figurino: Vittoria Guaita
 Música: Guido Turchi
 Intérpretes: Mônica Vitti (a rainha), Franco Branciaroli (Sebastian), Elisabetta Pozzi
 (la madamigella di Berg), Paolo Bonacelli (o conde de Föhn), Luigi Di Berti
 (o duque de Wallenstein, Amad Saha Alan (Tony)
 Produção: RAI-Radiotelevisione Italiana, Rete 2TV
 Duração: 123'
- 1982 *IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA*
 Argumento: M. Antonioni
 Roteiro: M. Antonioni, Gerard Bracha e Tonino Guerra
 Fotografia: Carlo Di Palma
 Música: John Fox
 Cenários: Andréa Crisanti
 Edição: M. Antonioni
 Intérpretes: Tomas Milian (Niccolò), Chistine Boisson (Ida), Daniela Silvério
 (Mavi), Marcel Bozzuffi (Mario), Lara Wendel (jovem da piscina), Veronica
 Lazar (Carla Farra), Sandra Monteleoni (irmã de Mavi), Enrica Fico (Nadia)
 Produção: Iter Film - Gaumont
 Duração: 128'
- 1995 *AL DI LÀ DELLE NUVOLE*

Argumento: de *Quel bowling sul Tevere* de M. Antonioni (Einaudi)
Roteiro: M. Antonioni, Tonino Guerra, Wim Wenders e Enrica Antonioni
Fotografia: Alfio Contini
Música: Lucio Dalla, Laurent Petitgand, Van Morrison, U2
Cenários: Thierry Flamand
Edição: Clalludi di Mauro
Intérpretes: (*Cronaca di un amore mai esistito*) Inês Sastre (Carmen), Kim Rossi
Stuart (Silvano); (*Non mi cercare*) Fanny Ardant (Patrizia), Chiara Caselli
(Olga), Peter Eller (Roberto), Jean Reno (Carlo) – (*Questo corpo di fango*)
Irene Jacob (a jovem), Vincent Perez (Niccolò)
Direção do prólogo, do intermezzo e do epílogo: Wim Wenders
Fotografia: Robby Muller:
Intérprete: John Malkovich, Jeanne Moreau e Marcello Mastroianni
Produção: Sunshine Paris, France 3 Cinema, Cecchi Gori Group, Tiger
Cinematográfica, Road Movies Zweite Produktionen,
Duração: 104'

BIBLIOGRAFIA

- ANTONIONI, MICHELANGELO. – *FARE UN FILM È PER ME VIVERE* – Editora Marsilio, Venecia, 1994.
- *IL FILM NEL CASSETO* – Editora Marsilio, Venecia, 1994.
 - *QUEL BOWLING SUL TEVERE* – Einaudi Tascabili, Torino, 1983.
- ANTONIONI, MICHELANGELO. GODARD, JEAN-LUC. ARISTARCO, GUIDO. RENZI, RENZO. BILLARD, PIERRE. MARTIN, MARCEL – *ANTONIONI* – Editora Publicações Dom Quixote, Lisboa. s/d.
- A PERSONAGEM DE FICÇÃO* – Editora Perspectiva, São Paulo, 1968.
- APPIA, ADOLPHE. – *A OBRA DE ARTE VIVA* – Editora Arcádia, Lisboa, s/d.
- ARGAN, GIULIO CARLO. – *HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DA CIDADE* – Editora Martins Fontes, São Paulo, 1993
- *CLÁSSICO ANTI-CLÁSSICO* – Editora
 - *HISTÓRIA DA ARTE ITALIANA TOMO I – II – III* – Editora Cosac&Naify, São Paulo, 2003.
- AUERBAHC, ERICH. – *MIMESIS* – Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.
- AUMONT, JACQUES. – *O OLHAR INTERMINÁVEL* – Editora Cosac&Naify, São Paulo, 2004.
- *A IMAGEM* – Editora Papyrus, Campinas, 1995.
 - *A ESTÉTICA DO FILME* – Editora Papyrus, Campinas, 1994.
 - *O OLHO INTERMINÁVEL – CINEMA E PINTURA* – Editora Cosac&Naify, 2004.
- BARTHE ROLAND. – *O ÓBVIO E O OBTUSO* – Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- BAZIN, ANDRÉ. – *QU'EST-CE QUE LE CINÉMA* – Les Éditions du cerf, Paris, 1987.
- *O CINEMA – ENSAIOS* – Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- BLANCHOT, MAURICE. – *A CONVERSA INFINITA* – Editora Escuta, São Paulo, 2001.
- *L'ESPACE LITTÉRAIRE* – Editora Gallimard, São Paulo, 1955.
- BORDWELL, DAVID. – *NARRATION IN THE FICTION FILM* – Editora Methuen, Londres, 1985.
- BURCH, NÖEL. – *PRÁXIS DO CINEMA* – Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.
- CAHIERS DU CINEMA – TOME IV - JANVIER 1954/ DECENBRE 1954 -*, Paris, 1986.
- CAMUS, ALBERT. – *A INTELIGÊNCIA E O CADA FALSO* – Editora Record, Rio de Janeiro, 1998.

- CHABROL, C. – GODARD, J.L. – RIVETTE, J. – ROHMER, E. – TRUFFAUT, E. CHIRAT, R. – *ATMOSPHERES* – Editora 5 Continents - HatierBelgique, 1987
- CHATMAN, SEYMOUR. – *ANTONIONI OR THE SURFACE OF THE WORLD* – Editora University of California Press, Berkeley, 1985.
- CUCCO, LORENZO. – *LA VISIONE COME PROBLEMA*. – Pratiche Editrice, Parma, 1985.
 – *ANTONIONI IL DISCORSO DELLO SGUARDO – DA BLOW-UP A IDENTIFICACIÓN DI UNA DONNA* – Ets Editrice, Pisa, 1990.
- DE BAECQUE, A. – *LA NOUVELLE VAGUE – PORTRAIT D'UNE JEUNESE* – Editora Flammarion, Paris, 1998.
- DELEUZE, GILLES. – *A IMAGEM TEMPO* – Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.
 – *O QUE É A FILOSOFIA* – Editora 34. São Paulo, 2005.
- DELLI COLLI, L. – *MONICA VITTI* – Gremese Editore, Roma, 1987.
- DE MELLO E SOUZA, GILDA. – *A IDÉIA E O FIGURADO* – Editora 34e Livraria duas Cidades, São Paulo, 2005.
- DIAS, ROSA MARIA. – *NIETZSCHE E A MÚSICA* – Discurso Editorial e Editora Unijai, São Paulo, 2005.
DOISPONTOS No 1, São Carlos, abril de 2006.
DOISPONTOS No 1, São Carlos, 2004.
- DURAS, M. – *LE CAMION* - Les Éditions de Minuit, Paris, 1977
 – *MODERATO CANTABILE* – Les Éditions de Minuit, Paris, 1958
 – *DÉTRUIRE DIT-ELLE* – Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- FRANCASTEL, PIERRE. – *PINTURA Y SOCIEDAD* – Emecé Editores, Buenos Aires, 1960.
- GILI, A. J. e TASSONE, A. – *PARIS ROME : CINQUANTE ANS DE CINEMA FRANCO ITALIEN* – Éditions de La Martinière, Paris, 1995.
- GINZBURG, CARLO. – *RELAÇÕES DE FORÇA* – Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2002.
- GINSBORG, PAUL. – *STORIA D'ITALIA DAL DOPOGUERRA A OGGI – SOCIETÀ E POLITICA 1943-1988* – Editora Einaudi, Torino, 1989.
 – *L'ITALIA DEL TEMPO PRESENTE – FAMIGLIA, SOCIETÀ, STATO 1980-1996* – Editora Einaudi, Torino, 1989.
- GOETHE, J. W. – *DOUTRINA DAS CORES* – Editora Nova Alexandria, São Paulo, 1993.
- GOLDMANN, ANNIE. – *CINÉMA ET SOCIÉTÉ MODERNE – LE CINÉMA DE 1958 À 1968 – GODARD, ANTONIONI, RESNAIS, ROBBE-GRILLET* – Editora Denoël/Gonthier, Paris, 1974.
- GUERIN, MARIE ANNE. – *LE RÉCIT* – Editora Cahier du cinéma, 2006.
IL CINEMA DI MICHELANGELO ANTONIONI – (Org.) Carlo di Carlo. Editrice Il Castoro, Venecia, 2002.

- LA NOUVELLE VAGUE* – Ed. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, 1999
- LEPROHON, PIERRE. – *MICHELANGELO ANTONIONI* – Editora Seghers, Paris, 1965.
- MAGNY, JOEL. – *LE POINT DE VUE – DE LA VISION DU CINÉASTE AU REGARD DU SPECTATEUR* – Editora Cahier du cinéma, 2001.
- MANZINI, MICHELE E PERRELLA, GIUSEPE (ORGS.) – *MICHELANGELO ANTONIONI ARCHITETTURE DELLA VISIONE – TOMO I E II* – Con Editor, s/d.
- MAYET, GIAUME JOELLE. – *MICHELANGELO ANTONIONI – LE FIL INTERIEUR* – Editions Yellow Now, Bélgica, 1990.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. – *PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PERCEPTION* – Editora Gallimard, Paris, 1945.
- MICHELANGELO ANTONIONI – IDENTIFICAZIONE DI UN AUTORE FORMA E RACCONTO NEL CINEMA DI ANTONIONI*– (Org.) Giorgio Tinazzi. Patriche Editrice., Parma, 1985.
- MICHELANGELO ANTONIONI – IDENTIFICAZIONE DI UN AUTORE GLI ANNI DELLA FORMAZIONE E LA CRITICA SU ANTONIONI*– Patriche Editrice., Parma, 1985.
- MUSIL, R. – *L'HOMME SANS QUALITES TOMO I E II* – Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. – *GENEALOGIA DA MORAL* – Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- *HUMAIN, TROP HUMAIN – TOMO I E II* – Editora Gallimard, Paris, 1968.
- O OLHAR* – (Org.) Adauto Novaes. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1988.
- PAVESE, CESARE. – *TRA DONNE SOLE* – Editora Einaude Tascabile, Torino, 1990.
- *IL COMPAGNO* – Editora Einaudi Tascabili, Torino, 1990.
- *IL CARCERE* – Editora Einaudi Tascabili, Torino, 1990.
- *LA BELLA ESTATE* – Editora Einaudi Tascabili, Torino, 1990.
- PRADO JR., BENTO. – *ERRO, ILUSÃO, LOUCURA* – Editora 34, São Paulo, 2004.
- PRÉDAL, RENÉ. – *MICHELANGELO ANTONIONI OU LA VIGILANCE DU DÉSIR* – Editons Cerf, Paris, 1991.
- RAMOS, F. – *CINEMA MARGINAL* – Editora Embrafilme/Ministério da cultura/Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987.
- RICARDOU, JEAN. – *POUR UNE THÉORIE DU NOUVEAU ROMAN* – Aux Édition du Seuil, Paris, 1982.
- RIFKIN, NED – *ANTONIONI'S VISUAL LANGAGE* – Editora Uni Research Press, Michigan, 1982.
- SIETY, EMMANUEL. *LE PLAN – AU COMMENCEMENT DU CINÉMA* – Editora Cahier du cinema, 2001.
- STAM, ROBERT. – *INTRODUÇÃO À TEORIA DO CINEMA* – Editora Papirus, Campinas, 2000.

- SZONDI, P. – *TEORIA DO DRAMA MODERNO 1880 – 1950* – Cosac&Naify, São Paulo, 2001.
- TASSONE, ALDO. – *I FILM DI MICHELANGELO ANTONIONI* – Gremese Editore, Roma, 2002.
- TCHEKOV, ANTON. – *OEUVRES – TOMO I E II* – Editora Gallimard, Bélgica, 1989.
- TINAZZI, GIORGIO (ORG.) – *IDENTIFICAZIONE DI UN AUTORE* – Pratiche Editrice, Parma, 1985.
- *MICHELANGELO ANTONIONI* – Editora Il Castoro, Milão, 1994.
- VANOYE, FRANCIS. *PROFISSION: REPORTER – MICHELANGELO ANTONIONI* – Editora Nathan, Paris, 1993.
- WILLIAMS, RAYMOND. – *TRAGÉDIA MODERNA* – Editora Cosac&Naify, São Paulo, 2002.
- WITGENSTEIN, LUDWIG. – *ANOTAÇÕES SOBRE AS CORES* – Edições 70, Lisboa, 1977.
- XAVIER, ISMAIL. – *O OLHAR E A CENA* – Editora Cosac&Naify, São Paulo, 2003.