

> Londres, Nepal, Marrocos: imagens do espólio colonial em *Blow-Up – Depois daquele beijo* (1966)

> London, Nepal, Morocco: images of colonial expropriation in
Blow-Up (1966)

por Marcos César de Paula Soares

Professor Livre-Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (DLM/FFLCH/USP). Email: mcpsoare@usp.br. Orcid: 0000-0002-7056-3621.

Bruno Gavranic Zaniolo

Doutorando e mestre em Letras na linha de estudos de cultura pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (DLM/FFLCH/USP). Bolsista CAPES. Email: bruno.zaniolo@usp.br. Orcid: 0000-0003-4257-2368.

João Humberto de Moura

Mestrando em Letras na linha de estudos de literatura e cinema pelo programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLM/FFLCH/USP). Bolsista CAPES. E-mail: joao.humberto.moura@usp.br. Orcid: 0009-0007-3146-7462.

Resumo

Este ensaio propõe uma análise de *Blow-Up – Depois daquele beijo* (1966), dirigido por Michelangelo Antonioni, a partir da identificação de referências feitas ao longo do filme às ex-colônias europeias. Partimos do pressuposto de que tais elementos tecem uma rede de significados nada fortuita e estabelecem uma relação entre a produção cultural dos jovens rebeldes dos anos 1960 (o tema ostensivo do filme) e a crise do Império britânico. A partir dessa perspectiva, propomos uma leitura da trama, particularmente a busca das personagens por autenticidade, como uma estratégia de compensação pela elisão do Outro colonial.

Palavras-chave: Império Britânico. Contracultura. Anos 1960. Autenticidade.

Abstract

This essay proposes an analysis of *Blow-Up* (1966), directed by Michelangelo Antonioni, based on the identification of references made throughout the film to former European colonies. We start from the assumption that such elements weave a network of meanings that are not fortuitous and establish a relationship between the cultural production of young rebels in the 1960s (the ostensible theme of the film) and the crisis of the British Empire. From this perspective, we propose a reading of the plot, particularly the characters' search for authenticity, as a strategy to compensate for the elision of the colonial Other.

Keywords: British Empire. Counterculture. The 1960's. Authenticity.

> Artigo recebido em 29.07.2024 e aceito em 05.12.2024.

Parte do prestígio de *Blow-Up* (1966), o antológico longa-metragem dirigido por Michelangelo Antonioni em meio ao cenário de insurgências que marcou a *swinging London*, se deve ao fato de que a película foi lida por parte considerável da crítica como uma confirmação, em nível ficcional, da produtividade da discussão a respeito dos liames entre o caráter difuso do signo linguístico e a “evanescência do Real”, muito em voga na época do lançamento do filme. O enredo trata da trajetória de um fotógrafo que pensa ter flagrado as evidências de um crime no momento em que amplia imagens aparentemente triviais, que mostram o encontro de um casal de amantes em um parque da cidade. Entretanto, a investigação que ocupa o protagonista resvala no nada, ou melhor, na demonstração do vácuo insuperável que reside no centro da imagem pós-moderna, que jamais pode aspirar à figuração do âmago das coisas. Neste ensaio, pretendemos interpretar o filme de uma perspectiva complementar: partiremos da leitura cerrada de algumas de suas sequências – particularmente a abertura e o encerramento – para identificar referências às ex-colônias europeias e analisar os modos como tais elementos estabelecem uma relação entre a produção cultural dos anos 1960 e a crise do Império britânico. A partir dessa perspectiva, proporemos uma leitura da trama, particularmente a busca das personagens por autenticidade, como uma estratégia de compensação pela elisão do Outro colonial.

Grosso modo, a migração que levava o centro do debate sobre a função e os papéis da hermenêutica da filosofia para a linguística havia dado enorme destaque às teorias pós-estruturalistas no cenário intelectual do pós-guerra, notadamente a partir da França. Partindo de uma crítica aguda da teoria do signo formulada por Saussure, que pressupunha certa estabilidade na relação entre significante e significado e, de modo mais amplo, de uma visão do Realismo como uma naturalização dos aparatos ideológicos hegemônicos, as operações desconstrutivas de Jacques Derrida, a obra do historiador Michel Foucault, os escritos do psicanalista Jacques Lacan e da filósofa feminista Julia Kristeva, entre outros, passaram a uma operação de “descentramento do signo”. Como afirma o crítico Terry Eagleton, mirando a obra de Roland Barthes, para essa geração de intelectuais “o texto ‘redigível’, geralmente modernista, não tem significações determinadas, não tem significados fixos, mas é plural e difuso”¹, de modo que “na escrita [crítica], a tirania da significação estrutural podia ser rompida momentaneamente e deslocada pelo livre jogo da linguagem”². Eagleton aponta

¹ Terry Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*, 1983, p. 148.

² Terry Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*, 1983, p. 152.

ainda para uma relação possível entre o florescimento da reflexão pós-estruturalista e o cenário criado pela “derrota de 1968”, quando afirma que:

o pós-estruturalismo foi produto da fusão entre euforia e decepção, libertação e dissipação, carnaval e catástrofe, que se verificou no ano de 1968. Incapaz de romper as estruturas do poder estatal, o pós-estruturalismo viu ser possível, em lugar disso, subverter as estruturas da linguagem³.

Voltando ao filme, é preciso apontar logo de saída que a aparente coincidência entre os elementos da fábula e tais princípios teóricos em geral partem de uma adesão da crítica ao ponto de vista de Thomas (David Hemmings), o fotógrafo cujas aventuras acompanhamos no desenrolar do enredo. Pois é a essa conclusão que o protagonista parece chegar: diante da inconclusividade da investigação, da dúvida sobre a fidelidade do registro fotográfico e do desaparecimento do cadáver da vítima, Thomas se vê diante de uma pluralidade de signos difusos, que se multiplicam em uma ciranda infinita de significações inapreensíveis e que impedem qualquer adesão a uma visão ingênua do Real. Neste ponto, entretanto, talvez fosse possível introduzir uma dúvida: haveria convergência ou dissonância entre o ponto de vista do protagonista e o do filme? Em outras palavras, o personagem deteria o monopólio sobre o foco narrativo e a condução da ação, ou haveria frestas através das quais se veiculam conteúdos situados para além de seu controle?

Para não irmos longe demais no comentário a respeito da vasta fortuna crítica sobre a película, tomemos como exemplo paradigmático um ensaio brasileiro que resume uma tendência geral da crítica. Partindo de um depoimento do próprio Antonioni, que descreveu *Blow-Up* como sua obra com maior teor autobiográfico, Gilda de Mello e Souza pressupõe uma adesão do filme ao ponto de vista de Thomas. Esse aspecto da análise tem impacto decisivo sobre sua leitura da trajetória do protagonista, que atingiria seu ápice na sequência final, na qual ele “aceitou com humildade as regras do jogo”, através de um pacto com o “espaço da fantasia”⁴. Em certa medida, o ensaio acertadamente captura os efeitos da centralidade do protagonista na construção do foco narrativo. Para prosseguir no entendimento de tal configuração, central para o desenvolvimento do argumento apresentado neste ensaio, passemos a uma análise mais detida da sequência de abertura do filme, na qual nos parece ficar registrado um jogo tenso no que tange as perspectivas de condução da trama.

A presença de frestas e lacunas já é registrada logo na cena inicial do filme, quando um vibrante som de guitarra irrompe junto a um quadro verde por cima

³ Terry Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*, 1983, p. 152.

⁴ Gilda de Mello e Souza, *A ideia e o figurado*, 2005, pp. 168-169.

do qual são exibidos os créditos. A trilha sonora, composta por Herbie Hancock para a película, imiscui-se às letras vazadas que apontam, sugestivamente, para um segundo cenário: uma modelo é clicada por um fotógrafo e observada por um grupo de pessoas enquanto posa para as fotografias, em pé sobre um palanque. A cena não se revela por completo devido à estreiteza das palavras que compõem os créditos, em um movimento que parece expressar uma negociação contínua entre dados do processo produtivo da obra e o ensaio de alguma espécie de narrativa. Em meio à indeterminação acerca da revelação plena daquilo que se vê por entre as frestas das palavras, o aspecto rebelde da canção de Hancock – que remete à efervescência do rock’n’roll naquele período – dá lugar a um excerto jazzístico mais lento, facultando maior protagonismo aos metais em detrimento dos afiados solos de guitarra. O apelo ao improviso do jazz celebra o espírito de autenticidade que permeia as ações do enredo, à medida que projeta, no recôndito ensaio sensual da modelo, algum tipo de desejo pela revelação de algo que resiste ao primeiro olhar.

Dá-se início, em seguida, à primeira sequência: um contraste imperativo marca o corte para o aspecto acinzentado do pátio do centro financeiro da cidade de Londres, abandonando o verde gramado que incorporara os créditos do filme e exibindo um enorme arranha-céu, cuja totalidade não é revelada pela câmera. De maneira festiva, um grupo de jovens chega até o local dentro de um jipe e desembarca próximo a um dos edifícios comerciais daquela região. A algazarra produzida pelo grupo preenche o silêncio de uma cidade burocrática, onde o cinza se expande para as ruas e afronta as fantasias coloridas desses indivíduos que agora se lançam nos espaços públicos abordando pessoas que por lá transitam. A tomada se finda em um plano que enfoca dois componentes do grupo de foliões: uma moça e um rapaz, ambos em trajes listrados e com os rostos pintados de branco – um aceno direto ao figurino empregado por artistas da mímica. Sua expressão se volta para algo não captado pela câmera, discriminando o olhar daquelas personagens em relação ao do espectador. A insistência em planos abertos – especialmente nos cortes que exibem o carro sendo dirigido pelo pátio que reúne os edifícios – adverte o espectador para a centralidade daquele lugar em relação ao processo social o qual o filme almeja tematizar. O que poderia significar, portanto, a presença de um grupo de jovens fantasiados encenando certa rebeldia naquele que fora o centro comercial do Império poucos anos antes?

O corte faz interromper o itinerário dos jovens foliões de modo a introduzir uma perspectiva inédita. Na contramão do que observamos junto à algazarra, tem-se agora um outro núcleo de pessoas: um grupo de homens que caminha através de um portão aberto em uma zona pobre da cidade. Trata-se, conforme

revela uma placa vista na entrada do local, de um albergue destinado a hospedar pessoas em situação de vulnerabilidade social. O trabalho com o som se presta ao registro dos discretos ruídos locais, com maior destaque para o barulho de um trem que passa ao fundo, deixando para trás os miseráveis. O enquadramento enfatiza a assimetria de classes ao discriminar as posições conferidas ao célere trem, acima, e à passada lenta dos desamparados, abaixo. À vista disso, é possível presumir que a nova tomada insere um debate político na obra: se há um centro financeiro que opera em função da economia da metrópole, é necessário que se saiba dos efeitos colaterais oriundos de sua atuação em meio ao aparato capitalista.

Na saída do albergue, o grupo de homens se dispersa, ao passo que um novo corte revela a união dos foliões do outro lado da urbe londrina. A razão pela qual permanecem agrupados logo se revela: trata-se de uma movimentação coletiva para arrecadação de verbas. Cada abordagem reflete em um novo pedido por dinheiro, cuja finalidade é privada do espectador. Quando somos reinseridos no bairro pobre da metrópole, outra vez acompanhamos a lenta dispersão dos homens pelas ruas. A tomada em plano aberto denota protagonismo ao espaço, ao passo que capacita o olhar do espectador a flagrar elementos interessantes que nele estão presentes. A atmosfera dickensiana, ora sugerida pela figuração dos miseráveis à saída do albergue em uma região periférica de Londres, é intensificada pela imagem de uma criança que corre sozinha naquela mesma região – signo que, a propósito, se repetirá futuramente no filme, quando vemos uma nova criança, também sozinha, espreitando uma propriedade por detrás das grades de um portão.

Eis que surge, dentre o grupo que se difunde por aquela área pobre, um candidato à condução do foco narrativo: o aspecto coletivo se dilui na montagem e, na sequência, observamos que a câmera enfoca um único indivíduo, dos quais alguns traços de identidade são revelados instantes depois. O homem loiro, também em trajes sujos e rasgados, corre em direção a um automóvel de luxo, estacionado ao fim da rua, com uma sacola nas mãos. Passa, nesse ínterim, por um homem de turbante roxo. E embora esta figura chame atenção para o contraste entre a cor do objeto e o aspecto monocromático da cidade, ela é ignorada pelo rapaz em sua urgência pela fuga.

À esta altura, a problemática acerca da condução do foco narrativo está instaurada. Afinal, qual trajetória acompanharemos? Será a do grupo de jovens fantasiados ou a dessa figura inusitada e contraditória que evade de um abrigo popular em seu Rolls Royce? Em meio a disputa entre diferentes perspectivas, um último corte retoma o curso dos foliões, que passam correndo por um guarda

real e duas freiras que caminham por mais uma das homólogas ruas da cidade. A escolha pelo enquadramento desses dois tipos sociais, figuras representativas do Estado e da religião, chama atenção para o fato de que o processo de modernização almejado pelos movimentos culturais encetados na Inglaterra pode conviver com velhas formas do país. A marcha sistemática do guarda sobrevive à balbúrdia ambulante dos foliões, que quase esbarram em uma das freiras, aventando a ideia de conservação de práticas imperiais à revelia de qualquer transformação social que os novos tempos possam trazer. Nesse sentido, são quase invisíveis ao grupo de jovens, uma vez que não representam possíveis candidatos à caridade pecuniária.

Um novo corte marca o fim da montagem paralela que discriminava os diferentes itinerários das duas instâncias narrativas anunciadas até então na obra. Motorista e foliões se encontram em uma tomada que registra as díspares orientações vetoriais desses centros de consciência: Thomas surge à esquerda dirigindo seu automóvel e para quando vê o grupo de jovens se aproximando. Três elementos do grupo abordam o rapaz, que dentro de seu veículo começa a procurar por alguma cédula perdida que possa ser doada à causa desconhecida. Uma nota é encontrada embaixo de folhas de jornal no banco de trás do carro e dada aos jovens. A sacola entreaberta revela a lente de uma câmera, sinalizando dados sobre a identidade desse indivíduo, ainda desconhecido (afinal, trata-se de um detetive? de um agente policial?). A nota de libra oferecida ao grupo de jovens assinala o fim da disputa entre diferentes perspectivas, em um encontro que manifesta a compra simbólica do foco narrativo por parte daquele que se revelará o protagonista do filme: uma vez que não há intercâmbio de produtos entre as partes do negócio (diferentemente das manias que o protagonista adquire ao longo da trama, expressadas em outras tratativas comerciais), o gesto se caracterizaria pela aquisição ao direito de narrar, um protesto narcísico de um sôfrego fotógrafo com rompantes de artista intelectual.

O ato modesto é realizado depressa, conforme é a circulação do capital. Thomas volta a dirigir seu conversível pelas ruas de Londres e uma captura em plongée, acima do carro em movimento, transmite parte de sua trajetória e flagra suas primeiras palavras na trama. Um aparelho de radiocomunicação é acionado: “Azul quatro-três-nove, azul quatro-três-nove, câmbio?”. A fala mecânica, que parece ter sido retirada de um filme de guerra ou de espionagem, revela de maneira econômica elementos fundamentais para o desdobramento de temas centrais da obra. O ajuste excêntrico presente no código, que em sua nomenclatura mistura uma cor e uma sequência não linear de números, anuncia a repercussão da relação entre arte, guerra e dinheiro na sucessão de eventos do

filme. Conforme descobrimos ao longo da trama, arte e capital financeiro são indissociáveis, numa fusão que se potencializa em função da modernização dos espaços públicos – no intuito de revigorá-los e transformá-los em extensões da máquina corporativa. É na intersecção entre esses dois polos, arte e capital, que parece se dar o escopo da cena de abertura de *Blow-Up*. Não fortuitamente, portanto, o foco narrativo é “comprado” por parte de um indivíduo que se supõe ser detentor de algum patrimônio. Mas será que seu ponto de vista é hegemônico e totalizante em relação à captação dos processos que o circunda? Ou será que, como nas frestas das letras que compõem os créditos iniciais do filme, há por detrás de sua ação consciente uma outra narrativa sendo contada?

Para prosseguirmos na análise das zonas de invisibilidade para o condutor oficial da trama, olhemos com mais detalhes a sequência que mostra Thomas negociando a compra de uma loja de antiguidades. Num momento em que tudo parece indicar uma ruptura radical, capitaneada pela juventude rebelde, com o passado e os atrasos que lhe correspondem, causa estranhamento a atenção dispensada ao contraste entre o antigo e o novo. De fato, os motivos desenvolvidos na cena aparentam tangenciar de modo oblíquo os temas centrais do filme, quer compreendamos os eventos do entrecho como uma variação singular das convenções da história de detetives, quer decidamos ler o conjunto da trama como uma reflexão sobre o estatuto da arte produzida naquela conjuntura histórica específica. O fato de que a visita à loja leve ao parque no qual o protagonista flagra as evidências de um crime promete devolver ao conjunto de episódios do roteiro alguma organicidade. Porém, da perspectiva de uma curva dramática constituída em torno da investigação do assassinato, a conversa na loja introduz uma inflação de informações visuais, a ponto de demandar para si certa autonomia em relação às exigências estritas do enredo.

O interesse da sequência já fica evidenciado na trajetória do protagonista até o estabelecimento comercial, filmada a partir de um automóvel em movimento. A rede de informações visuais tecida nesse ponto sintetiza significados que pontuam o andamento do filme e disputam nossa atenção a partir de um jogo dinâmico entre o primeiro e o segundo planos da imagem, entre o motivo ostensivo da ação e o espaço no qual ela se desenrola. Neste caso, as tomadas revelam uma metrópole em plena transformação e surpreende o destaque dado ao número de prédios sendo demolidos para dar lugar a arrojados arranha-céus. Estes, por sua vez, apagam os traços residuais da Londres do século XIX, que ainda uma última vez surgem aqui ou acolá pelos caminhos do personagem pela cidade. O ritmo do processo de gentrificação do espaço urbano

é motivo de comentário de Thomas, que ainda observa com desagrado o surgimento de “moradores gays e seus poodles”.

No encontro com a proprietária, revela-se que algum assistente de Thomas já fizera uma oferta pela loja, prontamente recusada, pois a quantia oferecida fora irrisória. Não é a primeira vez no filme em que a sociabilidade do personagem é mediada pela troca de dinheiro, nem sequer o único momento em que seus ímpetos pecuniários são rechaçados. A explicação para sua insistência, até então ausente dos esparsos diálogos que marcam os encontros com uma variada galeria de personagens secundários, talvez possa ser entendida como expressão do tino comercial do fotógrafo, que combina sua intensa mobilidade com um olhar certo para os índices da valorização das partes da cidade agraciadas pelo ímpeto de “revitalização”.

Na negociação que se segue, a disposição para o enfrentamento ainda persiste no comportamento de um velho e impertinente balconista, que se recusa a atender aos pedidos do fotógrafo/investidor (trata-se de um vendedor que não quer vender), além de lhe soprar no rosto o pó acumulado em cartas antigas (o emprego da linguagem falada ou escrita tem eficácia restrita na condução da ação do filme). Entretanto, os tempos são outros e a jovem proprietária se mostra mais flexível: sinaliza que aceitaria receber nova oferta, explicando que “está cansada de antiguidades”. Ela explica que quer ir para o Nepal, supostamente em busca de uma existência mais genuína, muito em consonância com o espírito rebelde dos *sixties*. Porém, ao ouvir a réplica de Thomas, que explica que no Nepal “só há antiguidades”, a jovem muda seu itinerário, imbuída de certo espírito de improviso, refletindo que talvez o Marrocos pudesse ser uma opção mais apropriada. Fica inequívoca a visada mordaz sobre as modas “transgressoras”, através da ênfase tanto no financiamento exigido para a busca por autenticidade (a venda da loja para investidores), quanto na transformação da alteridade radical das referências terceiro-mundistas e dos horrores das empreitadas coloniais (a presença britânica na Ásia e na África) em estereótipos inofensivos.

Vista dessa perspectiva, a sequência reforça um dos pilares centrais do filme, a saber, o mapeamento das ambivalências dos movimentos liderados pelos jovens insurgentes que atingiriam um clímax simbólico em 1968. No aparente conflito entre proprietária e comprador, as diferenças se esfumam diante do interesse comum nos lucros aferidos na transação comercial. Por outro lado, a ativação dos clichês que caracterizam a imaginação da jovem sobre o Nepal e o Marrocos encontra um complemento peculiar em elementos da cenografia. Ao contrário do dinamismo que marca a complexa coreografia das câmeras (a do fotógrafo e a do cineasta) nas cenas em que vemos Thomas trabalhando, no

interior da loja os planos são relativamente estáticos e o ritmo da edição se estende, deixando que o olhar do espectador passeie sobre as mercadorias expostas. Grande parte das antiguidades denota o gosto por uma estética “neoclássica”: bustos e estátuas de ninfas e musas lotam as prateleiras. Ao mesmo tempo, é conspícua a serialidade dos arranjos, pois objetos idênticos são enfileirados de modo a torná-los indistinguíveis. No entanto, a uniformidade é quebrada por duas estátuas que disputam o espaço do quadro com a proprietária: uma de um velho oriental, paramentado com manto e cajado, outra de um negro que se curva sob uma pesada viga.

Desse novo ângulo, o conjunto de objetos engendra um comentário visual sobre a empreitada imperial britânica, desde seu enobrecimento ideológico como missão civilizatória (de onde as citações “clássicas”) até a presença de índices do espólio colonial no centro da metrópole. A reiteração desses motivos pode ser comprovada por uma série de referências no resto do longa, a começar pelo fato de que, como vimos, a ação começa com um grupo de jovens entrando por uma praça na City, o centro financeiro de Londres e, até meados dos anos 1950, o centro administrativo do Império. Mais adiante, um grupo de africanos atravessa a rua, enquanto Thomas almoça num restaurante caro para mostrar suas fotografias a um editor (voltaremos a tais sequências em momento oportuno). Ainda em outro momento, os planos muito abertos que mostram o apartamento e estúdio do fotógrafo revelam um busto hindu, de um personagem portando os típicos bigode e turbante. A menção ao Nepal e ao Marrocos congrega, portanto, uma cadeia de sentidos que vai se desenhando de modo sutil, mas certo, um pouco no canto do olho, no desenrolar da trama.

Ao mesmo tempo, como havíamos notado antes, os eventos na loja parecem introduzir certa digressão ou, ainda pior, uma incongruência no rol de temas tratados até então ao fazer com que a discussão sobre a contracultura e a arte (os assuntos que o filme aborda de maneira mais direta) e as imagens que remetem ao processo de exploração colonial se acotovelem sem, entretanto, almejar qualquer tipo de síntese expressiva. No entanto, como notou o crítico Fredric Jameson, para os protagonistas das ações revolucionárias que marcaram o período, a relação entre os dois campos era fortemente intuída, quando não abertamente declarada:

Não parece particularmente controverso situar os começos do que viria a ser chamado de anos 60 com o grande movimento de descolonização da África inglesa e francesa. Pode-se argumentar que as expressões mais características dos anos 60 no Primeiro Mundo propriamente dito surgiram todas mais tarde, sejam elas entendidas em termos de contracultura – drogas e rock – ou nos termos políticos da nova esquerda estudantil e de um movimento de massas antibelicista. Na verdade,

politicamente, os anos 60 no Primeiro Mundo devem muito ao terceiro-mundismo no que diz respeito a modelos político-culturais, tal como num simbólico maoísmo, e, o que é mais importante, encontraram sua missão na resistência a guerras cujo objetivo era justamente reprimir as novas forças revolucionárias atuantes no Terceiro Mundo. [...] A independência de Gana (1957), a agonia do Congo (Lumumba foi assassinado em 1961), a independência das colônias francesas ao sul do Saara após o *referendum* gaullista de 1959 e, finalmente, a Revolução Argelina (a qual plausivelmente marca esta nossa demonstração esquemática tanto com seu ponto alto, a batalha de Argel, travada entre janeiro e março de 1957, quanto com sua resolução diplomática em 1962) – sinalizam, todas, o nascimento convulsivo daquilo que viria a ser conhecido mais tarde como os anos 60⁵.

Tal perspectiva também ajuda a entender as artes mais avançadas do período como expressão do desejo de passar da análise criativa do aparato imperialista (a vida nas metrópoles, os sistemas de poder, os efeitos deletérios do dinheiro sobre a subjetividade, etc.) para um enviesamento que privilegiasse tanto os assuntos caros ao terceiro-mundo presente no centro da “civilização” (minorias, negros, mulheres), quanto um olhar mais detido sobre as realidades coloniais (como atesta nessa época a vitalidade das obras de cineastas tão diversos como Glauber Rocha, Ousmane Sembène e Tomás Gutiérrez Alea):

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esses “nativos” se tornaram seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as “minorias”, os marginais e as mulheres – não menos que os súditos externos e os “nativos” oficiais desse mundo. O processo tem sido descrito de várias maneiras, cada qual implicando uma determinada “visão da história” e uma leitura temática própria dos anos 60. Pode ser encarado como um capítulo completo e decisivo da concepção crociana da história como história da liberdade humana; ou entendido como um processo mais classicamente hegeliano da conquista da autoconsciência de si pelos povos oprimidos; ou explicado com base em uma concepção da nova esquerda pós-Lukacsiana, ou mais Marcúsiana, da emergência de novos “sujeitos da história” que não são uma classe (negros, estudantes, povos do Terceiro Mundo); ou finalmente esclarecido por alguma noção pós-estruturalista, de inspiração foucaultiana [...] da conquista do direito de falar com uma nova voz coletiva, nunca antes ouvida nos palcos do mundo, e da concomitante supressão dos intermediários (liberais, intelectuais do Primeiro Mundo) que até aquele momento se davam o direito de falar em seu nome [...]⁶.

Mas também é possível compreender a relação entre os materiais mobilizados em *Blow-Up* a partir de um ângulo historicamente mais específico. A ação, que se passa em 1966, distende-se em apenas dez anos da chamada Crise de Suez, evento determinante para os desdobramentos do capitalismo britânico nas décadas seguintes. Com o processo de descolonização de países africanos e sua consequente independência em relação à influência europeia – sobretudo inglesa –, a Inglaterra começava a ter menor atuação no continente africano e no

⁵ Fredric Jameson, “*Periodizando os anos 60*”, 1992, pp. 84-85.

⁶ Fredric Jameson, “*Periodizando os anos 60*”, 1992, pp. 85-86.

Oriente Médio. A crise no canal de Suez coroava o processo de descaracterização do poder britânico global, deslocando o domínio do capitalismo mundial para os Estados Unidos. Ao ter suas tropas expulsas pelo governo egípcio, o Império viu seu controle comercial ser desempossado em relação à via marítima construída para o fluxo de mercadorias entre os mares Vermelho e Mediterrâneo.

O filme flagra, assim, o momento em que Londres, tal como outros centros urbanos de alta movimentação financeira, protagoniza a busca por um processo de modernização, notadamente na área da cultura (arte, moda, música, etc.) na tentativa de reavivar a moral e a economia do país. O ano de 1966, quando o filme foi lançado, via tais esperanças ganharem ímpeto na vitória avassaladora do candidato Harold Wilson, do Partido Trabalhista, ao posto de Primeiro Ministro (além, é claro, no título na Copa do Mundo de futebol conquistado pela Inglaterra naquele mesmo ano). Já os liames entre a presença conspícua de museus e outros centros culturais e a “revitalização” da cidade (sinônimo de especulação imobiliária) introduzem temas até hoje caros às reflexões sobre tendências do urbanismo contemporâneo.

Analisada desse ponto de vista, a riqueza simbólica que marca a produção cultural dos anos 60 nos países das economias centrais tem, pelo menos em parte, caráter compensatório. Postula-se, assim, como hipótese interpretativa do filme, a ação de um princípio compositivo que funcionaria por indireção, de modo que as figurações das agruras que marcaram os processos de espólio colonial aparecem através de sua invisibilidade, deixando, no entanto, vestígios na trama e nos arranjos visuais. Ajuda a elucidar esse quadro outra formulação teórica de Fredric Jameson, em que o crítico tece considerações sobre as abstrações literárias modernistas, notadamente no âmbito da representação dos centros urbanos europeus em romances que tematizam o Império. Notando que frequentemente as descrições das cidades em escritores como Forster e Joyce se dissolvem em torno de lacunas da representação (uma singular ênfase naquilo que não pode ser mostrado) e refletindo sobre tais ausências, ele conclui:

O colonialismo significa que um segmento estrutural significativo do sistema económico como um todo está agora localizado em outro lugar, para além da metrópole, fora da vida quotidiana e da experiência existencial do país de origem, em colónias ultramarinas cuja própria experiência de vida e do *mundo* – *muito diferente daquele do poder imperial* – permanecem desconhecidos e inimagináveis para os súditos do poder imperial [...]. Tal disjunção espacial tem como consequência imediata a incapacidade de compreender o modo como o sistema funciona como um todo. [...] nenhuma intensidade de autoanálise (na forma de qualquer culpa social), nenhuma dedução científica com base na evidência interna dos dados do Primeiro Mundo, pode ser suficiente para incluir esta alteridade radical da vida colonial, do sofrimento colonial e da exploração, sem falar nas ligações estruturais entre isso e isto, entre o espaço ausente e a vida quotidiana na metrópole. Em outras palavras, este

último – a vida cotidiana e a experiência existencial na metrópole – que é necessariamente o próprio conteúdo da própria literatura nacional, não pode mais ser apreendido de forma imanente; já não tem o seu significado, a sua razão de ser mais profunda, dentro de si. Como conteúdo artístico, doravante terá sempre algo que lhe falta, mas no sentido de uma privação que nunca pode ser restaurada ou completada simplesmente pela adição do componente que falta⁷.

Nesse sentido, os motivos narrativos e visuais que identificamos no filme – os prédios no centro financeiro de Londres, a menção ao Nepal e ao Marrocos, as estátuas na loja de antiguidades e no apartamento de Thomas, os africanos atravessando a rua – não parecem confluir num sistema coeso, que daria a ver a alteridade radical da vida nas ex-colônias. Entretanto, nessa metrópole labiríntica, filmada em fatias autônomas, certos traços do Outro permanecem como uma fantasmagoria, ou, dizendo de outro modo, como lembrança de uma incompletude ou de uma falta estrutural. Antes de analisar os modos através dos quais essas lacunas constituem um ponto de fuga potente da exposição dos materiais do filme, note-se que tal processo ocorre às costas do protagonista, que não atenta para camadas de significado que se tecem a despeito de sua consciência.

Para elucidar a questão, tomemos agora o trecho do filme na qual os africanos perambulam pelas ruas de Londres. Thomas faz uma clara distinção entre seu trabalho como fotógrafo profissional (leia-se, integrado aos imperativos do mercado), atuando no campo da moda (um dos carros-chefes da modernização em curso), e sua obra de cunho mais artístico, neste caso, retratos da vida de pessoas em situação de rua. Na sequência que nos interessa, ele almoça num restaurante para mostra as fotos ao editor. Os *close-ups* nos talhares de pratas e em outros índices de elegância enquadram criticamente a legitimidade tanto do estratagema empregado para conseguir as fotografias, quanto do sentido crítico ou transformador que elas poderiam ter quando publicadas como objeto estético num livro de “arte”. A encenação de tais contradições é bruscamente interrompida no momento em que Thomas pensa reconhecer alguém que cruza a rua. Ele sai em busca do suposto amigo, que desaparece, e passa por quatro homens negros vestidos com batas e gorros coloridos, reconhecidamente de origem africana. O grupo passa diante da câmera, que por um momento demonstra interesse na quebra do regime visual introduzida pelo conjunto. Porém, Thomas ignora tais pormenores, pega seu carro e parte, sem antes buzinar fortemente para que eles abram caminho. Como em outros episódios do filme, o evento é eivado por uma série de lacunas. Se da perspectiva do enredo o motivo mais evidente da sequência é enfatizar o clima de suspense e o sentimento

⁷ Fredric Jameson, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, 1990, pp. 50-51.

de paranoia persecutória do protagonista, não promoveria ela também um apagamento da história da diáspora africana vislumbrada pela câmera? A presença dos africanos teria alguma relação com as fotografias dos miseráveis londrinos? Evidentemente, a elisão deliberada de tais sentidos pode – e foi – lida como demonstração da “neutralização do político”⁸ na filmografia de Antonioni. Ou ainda como prova de que o ponto de vista do filme adere àquele de Thomas, para quem os africanos representam meramente um obstáculo indesejável, prontamente dispensado pelo alarido do automóvel. Mas talvez o sentido político da sequência esteja justamente em retratar a desconexão entre os protagonistas de contracultura e os movimentos de descolonização que lhe teriam servido de modelo e inspiração.

Ampliando o escopo da observação, o filme parece adotar uma perspectiva em certa medida contra-intuitiva, se levarmos em conta a história do período, ao enfocar a derrota das vozes do “terceiro mundo” no centro da metrópole, ao invés da expressão plena de suas identidades. A cena da saída dos pobres do albergue remete não apenas aos ecos da Londres de Dickens, mas também à origem do cinema na forma de uma citação do célebre curta dos irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). Entretanto, aqui vemos miseráveis sem-teto, que se dispersam pelas ruas da cidade, no lugar de trabalhadores fabris, aqueles responsáveis pela criação da extraordinária cultura da classe trabalhadora britânica (incluindo, evidentemente, suas formas de organização política). Por outro lado, as mulheres, protagonistas de algumas das maiores vitórias da década, tanto do ponto de vista dos arranjos políticos, quanto dos costumes, aparecem no filme sobretudo na forma de modelos coisificadas, expostas em vitrines e submetidas a formas de trabalho aviltantes.

Nesse sentido, o filme intui desenvolvimentos nos destinos da contracultura que seriam material de elaboração de outros cineastas. Pensemos em dois filmes lançados em 1971 que incluem citações claras do longa de Antonioni: *Laranja Mecânica*, dirigido por Stanley Kubrick, projeta numa Londres distópica do futuro a ação de um grupo de jovens rebeldes que no final aderem ao aparato repressivo (a polícia e o partido conservador); em *Voar é com os pássaros*, o diretor Robert Altman muda o eixo da ação para o Texas, berço das ideologias reacionárias que ditavam o rumo da nação, para encenar a história de um jovem inconformado que deseja voar, simultaneamente revelando um mundo que nem sequer parece ter ouvido sobre os anos 60. Evidentemente, uma vez que estamos pensando sobre um filme dirigido por um italiano, é

⁸ Slawomir Maslon, *Secret Violences: The Political Cinema of Michelangelo Antonioni*, 2023, p. 121.

inevitável aludir à obra de Pasolini, um libelo contra as iniciativas da contracultura, que o diretor via como um complemento dos imperativos do capitalismo avançado. A justeza dessas polêmicas investidas contra os “cappelloni”⁹, para usar a expressão de Pasolini para designar os cabelos longos dos jovens transgressores, ainda permanece assunto de debate controverso.

Em *Blow-Up*, problematizados os papéis dos artistas e dos novos sujeitos históricos na criação efetiva de um horizonte de superação, ativa-se uma nova versão daquilo que denominamos de estratégias compensatórias. Como notamos, a visão de um retorno a um estado mais genuíno da existência já havia aparecido na sequência da loja de antiguidades, cifrado no desejo da proprietária de escapar para o Nepal ou o Marrocos. Os alicerces dessa fantasia podiam ser variados. Incluíam a visão de uma espiritualidade contrária à mercantilização generalizada da vida, assim como a reativação de imagens de autenticidade, geralmente associadas na época com civilizações mais “primitivas”. Assim, em diversos setores revoltosos postulou-se a vontade de um contato sem mediação com a natureza, ou uma retomada das origens, de algum sentido anterior à própria linguagem, degradada pelos meios de comunicação de massas. É bom lembrar que na Europa as vanguardas históricas, em parte retomadas na imaginação das neovanguardas, já haviam elevado a um princípio formal, quando não a uma filosofia de vida, o ímpeto de “recuperação de um passado tangível que se situasse ‘para além’ ou ‘para fora’ do tempo”¹⁰.

Mas é precisamente isso que Thomas pensa ter encontrado no parque adjacente à loja. A visão das árvores promete o retorno ao “natural”, enquanto as fotografias do assassinato promovem tanto o contato do personagem com o lado inescrutável da morte, quanto com a possibilidade de encontro com questões de ordem ontológica, no sentido da busca por um sentido imanente ou universal (codificados no filme em torno da reflexão sobre a fidelidade do registro fotográfico). A longa sequência sem diálogos, encenada por meio de gestos do fotógrafo que denotam uma pura exterioridade (uma coreografia silenciosa de corridas e saltos em função do olhar da câmera), parece quere retomar a própria origem do cinema.

Entretanto, a natureza já foi domesticada no centro da metrópole: as imagens do parque revelam um gramado meticulosamente calculado, contando com uma catadora de lixo, que coleta minuciosamente cada pedaço de papel. As tomadas abertas revelam canteiros de flores e trilhas geometrizados no detalhe. No alto, pairando sobre o parque, pende um gigantesco logo corporativo. O que

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Escritos corsários*, 2012, p. 5.

¹⁰ Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, 1989, p. 71.

resta da “mata” acaba por esconder o que podem ser as pistas de um misterioso crime, levado a cabo com a ajuda de uma sedutora jovem sem nome (Vanessa Redgrave). Esta, por sua vez, se utiliza do sexo (outra fonte de pulsões e instintos advindos do inconsciente) como armadilha para recuperar as fotos incriminadoras. Finalmente, o encontro com as “indeterminações epistemológicas” que pontuam a busca por sentido não serve nem para dar às fotografias alguma função de superação efetiva (a solução do crime), nem o reencontro com alguma noção de plenitude ou rearranjo dos significados (para empregar os termos consagrados pela linguística, o retorno à ligação necessária entre significante e significado). Pois as fotografias são roubadas, o cadáver desaparece do parque e a ampliação das fotos (o processo de *blow-up* do título) revela apenas manchas e pontos. A inflação de informações visuais redundando na nada ou na repetição e não pode compensar pelo apagamento da radicalidade do Outro.

A ideia da frustração na tentativa de retorno a um sentido original talvez possa jogar luz na enigmática sequência de encerramento do filme. A última cena de *Blow-Up* retoma a presença do grupo de mímicos que abriram o longa, e que não haviam mais aparecido ao longo de suas quase duas horas de duração. Antes, porém, de tentar encaminhar qualquer leitura sobre os possíveis sentidos dessa cena, é importante compreender o valor da comédia física e das práticas de improvisação nos anos 1960, como manifestações capazes de juntar os laços à primeira vista incompatíveis entre a tradição das formas de espetáculo na Europa e a vanguarda das experimentações teatrais após a Segunda Guerra Mundial. Assim como entender essas práticas em sua relação com o desejo de reconquista de uma expressão da espontaneidade no teatro, por meio do exercício do jogo cênico.

A figura do palhaço, ou *clown*, tem reverberação histórica no processo de desenvolvimento das artes teatrais na tradição europeia. Ao mesmo tempo que remete ao contexto da arte popular, através do teatro de feira e dos circos itinerantes, tem relação com a *commedia dell'arte* italiana, primeiro momento de organização profissional da prática teatral e que gerou uma tradição performativa baseada na reprodução de tipos cômicos fixos, por meio da máscara, e na prática sistematizada de improvisação como ferramenta de criação cênica – não por acaso, o estabelecimento da *commedia dell'arte* enquanto sistema de produção é concomitante ao desenvolvimento da Itália como centro de comércio ultramarino, conectando a Europa aos “novos mundos” nas Américas, África e Ásia, logo, mediadora da economia colonial europeia. No contexto europeu, a figura do cômico físico atravessou gerações de artistas em

um processo de desenvolvimento marcado por trocas culturais e influências. Se foi na Itália dos séculos XVI e XVII que a comédia se organizou, foi na França do século XVIII que o teatro popular, proibido por decreto real de utilizar a fala, se estabeleceu como espaço oposto ao teatro classicizante da corte. Também foi o *clown* inglês que, no século XIX, popularizou a figura desajeitada e grotesca, que fazia de seu deslocamento das normas sociais a base de sua interação com o mundo – reverberando uma tradição que liga os *clowns* de Shakespeare e aos *music halls* (de onde surgiu Chaplin).

Ao longo do século XX, a comédia física foi objetivo de pesquisa de diretores e intérpretes que buscavam uma alternativa à onipresença de um estilo de interpretação realista/naturalista que começou a se desenvolver através do trabalho de Stanislavsky e desembocou na hegemonia do Método de interpretação realista em Hollywood – o que nos traz de volta ao cinema. A comédia oferecia, dessa forma, um caminho na contramão da psicologização fomentada pelo Método, recolocando o corpo no foco do trabalho do intérprete. Com isso, o trabalho sobre as máscaras e o desenvolvimento da linguagem da improvisação marcou a vanguarda das experimentações teatrais ao longo dos anos 1950 e 1960. Alguns dos artistas envolvidos em *Blow-Up* representam um testemunho dessa trajetória.

O mímico Claude Chagrin, um dos cômicos que executam a ação do jogo de tênis na cena final, teve sua formação na escola de Jacques Lecoq, em Paris, centro de referência no resgate da linguagem clownesca. Ao voltar para Londres, se envolveu com o diretor Keith Johnstone, um dos principais incentivadores das práticas de improvisação em Londres e que formou, entre outras figuras importantes do novo teatro inglês, o dramaturgo Edward Bond, responsável por transpor para o inglês o roteiro de *Blow-Up*, escrito em italiano por Antonioni em parceria com Tonino Guerra (que iria se tornar, na próxima década, parceiro de trabalho de Federico Fellini). Para se ter ideia da novidade que a linguagem representava para o teatro da época, uma das peças de Johnstone, intitulada *Clowning*, foi divulgada como uma “palestra” (“*lecture*”), ao invés de um espetáculo, por não se encaixar nas regras permitidas pelo restrito código da censura teatral sob responsabilidade e vigilância do Lord Chamberlain, cargo da Corte Real do Reino Unido (a extinção do poder de censura teatral, instituído desde 1737, só foi abolido pelo *Theaters Act* de 1968, portanto, dois anos após o lançamento de *Blow-Up*).

Esse papel de subversão à norma, historicamente relacionado ao *clown*, nos ajuda a compreender a presença barulhenta e incômoda dos cômicos no filme de Antonioni. Nas palavras de Remy, “tudo que é alucinante, misterioso, violento

e excêntrico é próprio do *clown*”¹¹. Ainda no início do filme, como assinalamos antes, temos um testemunho da presença desorganizadora do *clown* diante da austeridade das instituições sociais (as figuras das freiras). Esse contraste é confirmado, logo em seguida, no surgimento de um típico guarda da coroa inglesa fazendo sua ronda pela rua de forma tão pateticamente esdrúxula e ridícula, quão extravagante é o comportamento dos *clowns* que correm pela cidade. Porém, o que, tanto para o guarda, quanto para as freiras sugere repressão e automatismo, para o grupo de *clowns* seria manifestação conscientemente desordenada da espontaneidade diante da rigidez das regras de conduta social.

Na última cena, a ação de jogar tênis com bola e raquetes invisíveis, repõe um exercício básico do repertório de treinamento de intérpretes improvisacionais. Esse exercício está registrado no trabalho de uma outra artista da improvisação, do lado oposto do oceano Atlântico: a professora e diretora estadunidense Viola Spolin. Em seu livro *Improvisation For Theatre*, lançado em 1963, o chamado “Jogo da Bola” ocupa um lugar específico dentre as práticas associadas ao início do processo de trabalho com a linguagem da improvisação. Chamadas pela autora de “sessões de orientação”, seu objetivo é estabelecer o espaço de trabalho grupal através da compreensão e da aceitação coletiva das regras do jogo. Ao mesmo tempo, estabelece um papel essencial para os alunos que estiverem na plateia, na condição de jogadores-observadores: acompanhar o andamento do jogo para posteriormente discutir e avaliar o sucesso da prática ou, se necessário, até mesmo intervir no exercício em andamento. Em *Blow-Up*, é justamente esse o papel designado ao protagonista, enquanto ele assiste ao jogo dos mímicos. E é na condição de espectador, através do exercício do olhar – porém, dessa vez, sem a mediação da câmera fotográfica – que ele vai ser convidado a interagir.

Esse movimento de passagem de testemunha para jogador, disparado pela curiosidade que o protagonista do filme demonstra pelos mímicos, nos leva a pensar sobre as relações possíveis de aproximação e distanciamento entre essas figuras. A liberdade criativa e a expressão espontânea dos mímicos em grupo contrastam de maneira eloquente com o autoritarismo do protagonista com todas as pessoas envolvidas em seu processo de trabalho, desde seus assistentes, secretária e até – no limite da incorporação, por sua parte, do olhar objetificador da câmera – as modelos que ele dirige em seu estúdio ao produzir imagens para publicidade e a indústria da moda. Curiosamente, porém, o jogo dos mímicos fascina o fotógrafo que, ao que parece, vê na partida imaginária de tênis uma

¹¹ Tristan Remy, *Entradas Clownescas – uma dramaturgia do clown*, 2016, p. 15.

possibilidade de superação da impotência sentida pela incapacidade em capturar a prova do crime que ele pensava ter desvendado, o que geraria, através de uma refuncionalização de seu trabalho fotográfico, o registro capaz de transformar sua suspeita em prova de um fato real. A grande virada da cena final é o momento em que a bola imaginária do jogo dos mímicos supostamente torna-se realidade por meio da sugestão sonora.

A inserção do som como dado que evidenciaria a suposta realidade da bola não deve passar despercebida. O apelo à audição desequilibra a primazia do olhar como atitude capaz de construir nossa mediação com a realidade e reitera o movimento da passagem da fotografia para o cinema, que já testemunhamos quando, em seu estúdio, o fotógrafo monta a sequência de fotogramas tentando recompor a sequência do suposto assassinato, ou seja, construindo uma narrativa através das imagens soltas. Do mesmo modo que, no estúdio, ele descobriu o elemento que esteve oculto quando tirou a fotografia, descobrindo a “verdade” por trás da cena, diante dos mímicos ele também experimenta um momento único de revelação a partir do momento em que aceita as regras do jogo e vai buscar a bola que teria escapado da quadra.

Se a presença dos *clowns* representou, para o teatro experimental dos anos 1960, uma tentativa de resgate e reconexão com as origens da prática de interpretação, a cena silenciosa na quadra de tênis remete, do mesmo modo, aos primórdios do cinema narrativo por meio da tradição da comédia física que foi depois substituída pelo cinema falado. Desse modo, o filme se encerraria com uma espécie de valorização do específico de cada forma de expressão, transformado em símbolo do poder criador de cada meio, através de sua relação com a capacidade da imaginação de ser afetada pelo estímulo das imagens e dos sons. O primeiríssimo plano fechado no rosto do protagonista parece estimular essa leitura, que nos dá a ouvir aquilo que, supostamente, ele está vendo, nos levando a criar a imagem da continuidade do jogo que a câmera não volta a mostrar.

Porém, essa leitura é, ao final, estranhada pelo súbito desaparecimento do próprio protagonista, que percorre o movimento contrário da bola que teria se materializado na quadra de tênis – mas repetindo a trajetória do cadáver no parque, também supostamente desaparecido. Assim como pelo retorno ao primeiro quadro do filme, mostrando a grama milimetricamente cortada no parque, mas agora sem nenhum tipo de imagem ou outra informação sobreposta (seja do fotógrafo, seja dos créditos iniciais). O retorno ao natural, ou a fuga a “algum lugar” expressada no desejo da dona da loja de antiguidades parece ser, ao fim, problematizada. Do mesmo modo, o retorno ao genuíno da expressão

espontânea simbolizado pelo jogo dos mímicos também parece, ao fim, ser contraditório. O fato de a cena registrar uma prática de treinamento do intérprete-improvisador, logo, um exercício que estaria ainda em um nível pré-expressivo, anterior à elaboração cênica propriamente dita, testemunha a distância entre essas práticas e o trabalho criativo de Antonioni. Afinal, o filme se utiliza da improvisação apenas como assunto, ou material de composição da imagem, ao invés de incorporá-la como procedimento de trabalho – caminho que já estava sendo trilhado no cinema, por cineastas de proposições tão diversas, como Jacques Rivette, John Cassavetes ou Robert Altman, por exemplo. O que nos reafirma, igualmente, a necessidade de também considerarmos a distância entre o olhar do protagonista, fascinado com o jogo dos mímicos e o ponto de vista do filme, que o leva a ser subsumido pela paisagem genérica do gramado.

Ao mesmo tempo, a mudança do espaço no enquadramento produzido pela presença dos mímicos (a City no início, o parque no final) reintroduz a questão a respeito da capacidade da contracultura de reverter ou problematizar o poder do *establishment*, possibilidade que se insinua sutilmente na abertura do filme. Talvez esse seja o momento oportuno de lembrar que as dinâmicas metropolitanas também produzem diferenças entre os centros de poder, de modo a criar espaços periféricos no interior do próprio sistema hegemônico. Foi justamente o “atraso” da Itália e da Alemanha na corrida pelo poder nas colônias que pode ser compreendido como a causa central da ascensão do nazi-fascismo nessas sociedades, que exigiam um impulso “modernizador” radical para poderem acompanhar em pé de igualdade as disputas capitalistas. Entretanto, a derrota militar do fascismo não representou uma interrupção do violento processo de modernização imposto pela “ajuda” norte-americana através do Plano Marshall, como sabiam os diretores italianos mais importantes da época. Ao fazer seu primeiro filme em inglês, Antonioni trouxe para Londres uma imagem de práticas alternativas que remetiam à autenticidade da cultura popular, mas que já estavam duramente combalidas na própria Itália. Criou, assim, tanto uma homenagem ao cinema como síntese de todas as artes, como uma inquietante dúvida sobre seu poder de ação transformadora.

Referências

- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- JAMESON, Fredric. Modernism and Imperialism. In: *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1990.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: Heloísa Buarque de Holanda (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- MASLON, Slawomir. *Secret Violences: The Political Cinema of Michelangelo Antonioni*. New York & London: Bloomsbury Academic, 2023.
- MELLO E SOUZA, Gilda. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 2012. (Edição brasileira: *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020).
- REMY, Tristan. *Entradas Clownescas – uma dramaturgia do clown*. Tradução de Caco Matos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. Language and the Avant-Garde. In: *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London & New York: Verso Books, 1989.