

O corte, por vezes arbitrário mas funcional, o requinte, a elegância, a visão aparentemente sofisticada do painel trepidante que é a juventude de hoje, poderiam sugerir, a priori, mudanças de estilo e de temática de Antonioni em *Blow-Up*. Mas essa impressão é logo desfeita quando nos detemos a examinar ou simplesmente sentir os efeitos desencadeados pela moderna narrativa de Antonioni. Partindo de um conto curto de escritor Julio Cortázar, que lhe fornece, por assim dizer, o pretexto, Antonioni excursiona e incursiona no mundo hodierno de Londres (é o primeiro filme inglês do cineasta), permitindo-se ser o observador agudo e impiedoso de uma juventude anestesiada e sem ideais, mas ainda o mesmo poeta do abandono, da solidão, da irrealização e da busca. A euforia de criaturas que se movimentam no mosaico colorido das atitudes desassombradas, o gôsto pelo exótico, pelo excêntrico, o culto ao deus-sucesso, aos tóxicos e ao LSD, Antonioni contrapõe os mesmos sentimentos que estão agarrados à cor cinza e sombria de *Il Grido / O Grito* ou à lentidão avassaladora de *La Notte / A Noite* — a angústia e o tédio.

Em Thomas, o fotógrafo, (vivido com talento por David Hemmings) vamos lembrar a oscilação sentimental, o vácuo que anima o personagem de Gabriele Ferzetti em *L'Avventura / A Aventura*; as mulheres que passam por *Blow-Up* poderiam ser egressas de qualquer filme do cineasta (mesmo quando Monica Vitti é aqui substituída por Vanessa Redgrave, a nos lembrar nos gestos, e quando ri de cabeça pendida, a eterna Greta Garbo) e, novamente, o fotógrafo vai sugerir o Marcello Mastroianni de *La Notte* ao aceitar o prazer com duas adolescentes ávidas de se lançarem no mundo falso e flamejante da Moda. A capitulação física de Thomas em *Blow-Up* é semelhante à de Mastroianni em *La Notte*, diante da jovem doente num quarto de hospital. Pois não estão longe da enfermidade aquelas adolescentes que se oferecem às manes do sucesso, nesse imenso hospital que é o mundo de nossos dias. E de Antonioni é o ritus impresso na fisionomia misteriosa de Jane (Vanessa Redgrave), que ninguém sabe quem é e de onde veio, e da suave Patricia (Susan Miles), esposa do amigo pintor de Thomas, que se inquieta, sofre e procura.

Ao repousar a história de *Blow-Up* num fotógrafo de modas, Antonioni não quis apenas tocar o assunto mais em moda do ano (há menos de 10 anos, os fotógrafos eram totalmente obscuros em Londres; hoje, eles constituem a profissão "in"). Quis antes, o realizador, penetrar a fundo nesse mundo cintilante e artificial, onde a aparência e a sofisticação falam mais alto, sem evitar que o vazio e o tédio venham também ali a se instalar inapelavelmente.

Blow-Up foi todo filmado no mundo da moda em Londres, com suas *dolly-girls*, seus grupos *pops*, *beat clubs*, mini-

saias, meias coloridas, modelos e festas. Foi fotografado (brilantemente por Carlo Di Palma) em locações que vão de um túnel sob o rio Tâmsa e uma cena tomada ao longo de um velho *tea-clipper* — "The Cutty Sark", em Greenwich —, ao quarteirão "dickensiano" de Peckham-Rye. Outros locais incluem um mercado ao ar livre em Brixton, o Maryon-Park, a Carnaby Street, onde as lojas "in gear" de Londres estão situadas, os *beat clubs* do Soho e as vizinhanças do Tin Pan Alley, em Denmark Street, apartamentos em Chelsea e casas em Belgravia. Tudo o que é bem na atualidade de Londres, totalmente fora do Londres tradicional já consagrado por tantos filmes. Grande parte dos interiores foram feitos numa casa de Holland Park, que na vida real é nada menos do que o estúdio de modas de John Cowan, um dos mais famosos fotógrafos londrinos.

É nesse estúdio que praticamente se inicia a ação de *Blow-Up*, quando Antonioni constrói uma seqüência inteira de excepcional beleza plástica e pictórica, com notável uso da cor, do som e da música, e pela utilização de seis modelos internacionalmente famosos: Veruschka, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman e Melanie Hampshire. O brilhantismo plástico aí conseguido não fere a textura temática ou o estilo do diretor, em que pése o delírio de bom gosto cênico e cinematográfico. E Antonioni se compraz em construir uma cena magistral com o modelo Veruschka, fotografada em todos os sentidos por Thomas e registrada pela câmera de Carlo Di Palma. É um verdadeiro rito de amor entre a câmera e o modelo que se completam, que se dão mutuamente numa comunhão de sensualidade. Veruschka é esculpida pela câmera, é amada e sentida, mistificada ao som do *cool-jazz* que Herbie Hancock compôs especialmente para a seqüência e que se intitula *Veruschka*.

Mas a trama de *Blow-Up* (se assim pudermos chamar o filão que dá origem ao filme) começa um pouco adiante, no parque, quando Thomas vai a um antiquário, numa rua calma, e resolve então fotografar um casal de namorados. O bucolismo daquele idílio prestar-se-ia para o encerramento do álbum de fotografias que iria editar. A exagerada objeção da moça em relação às fotografias e a visita que ela faz posteriormente ao estúdio de Thomas, desnudando-se e oferecendo-se a ele para a aquisição dos negativos, desperta suspeitas no rapaz, que trapaceia e lhe entrega negativos errados. A revelação e as ampliações ("blow-ups") sucessivas dos negativos (numa seqüência admirável em que a desordem se ordena com uma câmera ativa e contínua) mostram a existência de um crime e de um cadáver. A volta ao parque coloca Thomas e o espectador diante da evidência do cadáver. Thomas quer levar adiante sua descoberta e vai consultar seu agente, ensejando à câmera de Antonioni penetrar num *beat club*, onde os jovens gritam sua alegria sintética diante da

"BLOW-UP": RADIOGRAFIA DE UMA ÉPOCA

Flávio Manso Vieira

ANTONIONI



desenfreada execução de **Stroll On** pelos Yardbirds e depois numa festa **pop**, regada de narcóticos, de marijuana e de frustrações. Thomas verifica depois que seu estúdio fôra revirado, as fotos destruídas e os negativos roubados.

Retornando ao parque, descobre que o cadáver desaparecera. Tôdas aquelas evidências gritantes, sùbitamente se desvaneceram. O crime perde sua consistência, esboroa-se. Mas ao sair do parque, Thomas encontra um grupo de estudantes mascarados por um trote de Universidade. Uma dupla se destaca do grupo e começa em mímica uma partida de tênis. A bola imaginária salta de uma quadra para outra e é de repente atirada para fora, no rebate violento de um dos disputantes. Todos olham para o fotógrafo esperando que êle apanhe a bola abstrata e a devolva. Thomas vacila, mas acaba por submeter-se à estranha partida de tênis. Apanha no chão a bola imaginária e a atira para dentro da quadra. Os joga-

dores recomeçam o jôgo. A câmara abandona o jôgo e detêm-se apenas a focalizar Thomas. Seus olhos, que até então assistiam céticos à partida, começam a se movimentar de um lado para outro, acompanhando a trajetória da bola. E o ruído da bola pipocando no chão, até então inaudível, torna-se perceptível para seus ouvidos e para o espectador. A partida de tênis **existe**. É a rendição ao mito.

Num processo de inversão, Antonioni nos conduz à mesma realidade. E tudo o que primeiro se mostra confuso, como por encanto, se ordena. No crime, êle decompõe um fato, partindo de elementos **concretos** para torná-lo abstração. Na partida de tênis, que encerra magistralmente o filme (o maior do cineasta), êle parte de elementos abstratos para uma concretização. Ambos paradoxalmente nos levam à mesma conclusão. Uma conclusão serena, madura, fatalística: devemos fazer-de-conta nesse imenso faz-de-conta da vida.

