

Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 Centro CEP 01220-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3331-5134
www.duascidades.com.br livraria@duascidades.com.br

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Duas Cidades/Editora 34, 2005

A idízia e o figurado © Gilda de Mello e Souza, 2005

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e configura uma apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:

Augusto Massi

Martina Karer

1ª Edição - 2005

CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

Souza, Gilda de Mello e, 1919-

S715f

A idízia e o figurado / Gilda de Mello e Souza.

São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005.

192 p. (Coleção Espírito Crítico)

ISBN 85-23500-40-5 (Duas Cidades)

ISBN 85-7326-329-6 (Editora 34)

1. Estética. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945.
3. Literatura - Crítica e interpretação. 4. Artes plásticas -
Crítica e interpretação. 5. Cinema - Crítica e interpretação.
I. Título. II. Série.

CDD - 8869.3

Índice

I.	
Sobre <i>O banquete</i>	9
O professor de música	13
A poesia de Mário de Andrade	27
O colecionador e a coleção	37
O mestre de Apipucos e o turista aprendiz	49
II.	
Macedo, Alencar, Machado e as roupas	73
As miguélias e as estrelas	91
Lasar Segall e o modernismo paulista	95
Duas notas: João Câmara Filho e Gregório Gruber	113
Rita Loureiro reinventa a pintura	125
Feminina, táctil, musical	139
Uma artista exemplar	143
Variações sobre Michelangelo Antonioni	145
Notas sobre Fred Astaire	171
<i>Nota de agradecimento</i>	179
<i>Sobre os textos</i>	181
<i>Índice onomástico</i>	183
<i>Sobre a autora</i>	187

No início, a primazia cabe à audição, pois, embora o aparecimento da imprensa tenha imposto e disseminado a leitura, esta continua sendo feita em voz alta e na companhia de outros. Mas logo o emprego do vidro translúcido e a invenção das lentes — exemplo tão caro a Lewis Mumford — acelera a *visualização progressiva* do mundo; o hábito dos óculos amplia a jornada de trabalho e os anos de leitura, a utilização das lentes impulsionam o desenvolvimento decisivo da ciência moderna.²

Aliás, a visualização da percepção é um fenômeno tipicamente urbano e desde o Renascimento havia atingido a arte, ampliando o espaço da pintura, que deixara de representar a relação exclusiva do sagrado e do profano para estabelecer uma visão múltipla, que explorava indiferentemente a proximidade e a distância, o homem e a paisagem, a batalha em campo aberto e o espaço fechado das festividades públicas. A pintura holandesa leva adiante esta vocação nova do olhar para apreender a intimidade, ao percorrer a casa e surpreender a mão nos afazeres domésticos, quando ela costura, cozinha, varre o chão, ajeita o colar, calça a meia e, mesmo, cata a pulga. O espelho completa a

visuais como *Bela Vista, Vila Formosa, Barra Bonita*, que até hoje perduram nos vilarejos e pousos de beira de estrada. Ver Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: la religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942.

² Segundo Lewis Mumford, a modernidade está ligada ao ciclo do vidro, que a partir do século XV tornou possível o desenvolvimento da cultura e da ciência. Ao vidro translúcido, incolor, por exemplo, utilizado nas janelas e nas lentes, devemos atribuir a ampliação da jornada de trabalho e, através dos óculos, o aumento de duração dos anos de visão; o desenvolvimento das ciências novas como a bacteriologia, a astronomia; o desenvolvimento da química, as invenções do destilador, do barômetro, do termômetro, da eletricidade, do raio X, da fotografia. Ver Lewis Mumford, *The culture of cities*, Nova York, Harcourt, Brace and Company, 1938.

longa trajetória que vai do excepcional ao insignificante, do público ao privado, do visível ao invisível, voltando os olhos para o ego e prosseguindo a pesquisa da alma solitária.

Mas o grande período da visão se inicia, em verdade, no século XIX, com a modernização das cidades, quando as grandes estruturas de ferro e vidro abrigam as exposições internacionais, as bibliotecas, as lojas de departamento (os *grands magasins*), e se generaliza nos lugares públicos o emprego das janelas rasgadas e das vitrinas. A caricatura, a crônica, o romance da época irão comentar com extraordinária agudeza o engodo dessa conquista recente que, na expressão de Baudelaire, irá permitir ao pobre, enfim, contemplar de perto a alegria do rico.

O século XIX vai instalar o olhar no trono, ao desenvolver as teorias ópticas, a pintura ocular do Impressionismo, a ilusão científica de pintores como Seurat e Signac, a invenção da fotografia. A reprodução mecânica da realidade será o primeiro passo para a grande revolução estética das artes visuais e para o acontecimento artístico mais importante do século, o *cinema*.³

³ É sabido que o cinema, oriundo da técnica e derivado da fotografia, não foi inicialmente uma arte. Panofsky, que lhe consagrou um ensaio encantador, mostra como em seus primórdios se encontra ligado a uma audiência popular, recrutada nos cafés e arrabaldes, que só vai ao cinematógrafo “para ver as coisas se mexerem como se fossem reais”. Para atingir a mentalidade tosca deste público, a nova diversão vê-se obrigada a apoiar a narrativa em meios persuasivos, de fácil visibilidade que, utilizados sobretudo no mudo, sobrevivem até hoje, mesmo na grande arte cinematográfica. Entre outros Panofsky assinala o *paradigma*, tendência a estabelecer um elenco fixo de sinais; as *situações simbólicas*, como as que se armam nos sonhos e dramatizam um sentimento; as *oposições*, como o confronto de contrários: gordo/magro, bandido/mocinho, mulher fatal/mocinha-de-família; os *arquétipos*: justiça, decoro, pornografia leve, sadismo, humorismo grosso etc. Foi a partir deles que se elaboraram, aos poucos, os princípios estéticos

Quando Michelangelo Antonioni chegou ao cinema — no início da década de 1940 — a grande arte do olhar já havia passado por algumas etapas fundamentais: substituído a estética do mudo pela do falado, construído uma gramática, uma sintaxe, armazenado as obras formadoras. Apesar disso, como já acontecera com Cézanne ao se defrontar com a pintura, Antonioni se aplicou a redescobrir o cinema, testando os recursos específicos da imagem, sem pretender revigorá-los com injeções artificiais de outras artes. Partiu da visibilidade pura do documentário, realizando sete, de 1943 a 1950. No mesmo período elaborou alguns roteiros e finalmente em 1950 estreou no longa-metragem com *Crimes d'alma* (*Cronaca di un amore*), que já é um filme excepcional.⁴

específicos da grande arte cinematográfica. Assim, ao contrário do que aconteceu nas demais artes, em que o anseio artístico antecedeu e provocou a descoberta da técnica, no caso específico do cinema deu-se o contrário: foram os recursos originais do novo meio que propiciaram a sua utilização subsequente.

Na verdade, as possibilidades específicas do cinema poderiam ser reduzidas a apenas uma: a *visualização do mundo* — e, portanto, ao *princípio de montagem* que, em suas inúmeras variantes, é responsável pela dinamização do espaço e espacialização do tempo. Eu gostaria de destacar, entre essas variantes, um recurso desenvolvido pelo cinema falado — e que Antonioni vai utilizar com frequência — a *coexpressividade*, isto é, a 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 perturbadora. Erwin Panofsky, "Style et matériau au cinéma", *Cinéma: théorie, lectures*, número especial da *Revue d'Esthétique*, organizado por Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1973.

⁴ Assistência de direção: *Les visiteurs du soir* (1942, dirigido por Marcel Carné). Roteiros: *Un pilota ritorna* (1942), *I due Foscarini* (1942), *Caccia tragica* (1947). Documentários (roteiro e direção): *Gente del Po* (1943), *Nettezza urbana* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949), *Superstizione* (1949), *Sette canne, un vestito* (1949), *La villa dei mostri* (1950) e *La funivia del Faloria* (1950).

Desde o início ele traz no bolso a estrutura básica da narrativa, que é a busca, em suas múltiplas variantes. Ela surge quase sempre associada a uma morte, e esta define gradualmente os protagonistas, impelindo a ação. Em *Crimes d'alma* é o medo diante do inquérito policial sobre a morte da amiga que reaproxima os antigos namorados, tornando-os amantes; em *As amigas* (*Le amiche*, 1955), Lorenzo se interessa por Rosetta, depois de ficar sabendo que ela tentara se matar; em *A aventura* (*L'avventura*, 1959), Sandro e Claudia se apaixonam enquanto procuram esclarecer o desaparecimento ou a morte de Anna; em *A noite* (*La notte*, 1960), a agonia de Tommaso acompanha o afastamento gradativo de Lidia e Giovanni.

Em geral os filmes de Antonioni são repetitivos e retomam os mesmos conflitos amorosos, a dificuldade permanente de conciliar carreira e afeição, sucesso profissional e integridade artística. Contudo, a análise dos sentimentos, dominante nas primeiras obras, passa com o correr do tempo para o segundo plano e, à medida que o amor se esgarça, o protagonista tende a substituir a relação íntima e corpórea que mantinha com o mundo — como Aldo, o operário, em *O grito* (*Il grido*, 1957) — pela relação mental e quase abstrata que em *Blow-up*, por exemplo, liga Thomas à sociedade moderna. Por outro lado, se examinarmos como os personagens centrais masculinos se distribuem no elenco das profissões, veremos que eles se afastam, gradativamente, das escolhas tradicionais para aderir às oportunidades oferecidas pela tecnologia do presente. Assim, com exceção do protagonista de *A noite*, que é *escritor*, e representa um pequeno desvio da dominante, eles serão sucessivamente *pintor* (*As amigas*), *arquiteto* (*A aventura*), *engenheiro* (*Deserto vermelho*), *corretor de valores* (*O eclipse*) e por fim *fotógrafo* (*Blow-up*). Será que Antonioni quer significar com esta progressão a vitória triunfal da técnica? Mas os títulos dos filmes sugerem, ao contrário, uma atitude de de-

Quando Michelangelo Antonioni chegou ao cinema — no início da década de 1940 — a grande arte do olhar já havia passado por algumas etapas fundamentais: substituído a estética do mudo pela do falado, construído uma gramática, uma sintaxe, armazenado as obras formadoras. Apesar disso, como já acontecera com Cézanne ao se defrontar com a pintura, Antonioni se aplicou a redescobrir o cinema, testando os recursos específicos da imagem, sem pretender revigorá-los com injeções artificiais de outras artes. Partiu da visibilidade pura do documentário, realizando sete, de 1943 a 1950. No mesmo período elaborou alguns roteiros e finalmente em 1950 estreou no longa-metragem com *Crimes d'alma* (*Cronaca di un amore*), que já é um filme excepcional.⁴

específicos da grande arte cinematográfica. Assim, ao contrário do que aconteceu nas demais artes, em que o anseio artístico antecedeu e provocou a descoberta da técnica, no caso específico do cinema deu-se o contrário: foram os recursos originais do novo meio que propiciaram a sua utilização subsequente.

Na verdade, as possibilidades específicas do cinema poderiam ser reduzidas a apenas uma: a *visualização do mundo* — e, portanto, ao *princípio de montagem* que, em suas inúmeras variantes, é responsável pela dinamização do espaço e espacialização do tempo. Eu gostaria de destacar, entre essas variantes, um recurso desenvolvido pelo cinema falado — e que Antonioni vai utilizar com frequência — a *coexpressividade*, isto é, a 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 perturbadora. Erwin Panofsky, “Style et matériau au cinéma”, *Cinéma: théorie, lectures*, número especial da *Revue d'Esthétique*, organizado por Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1973.

⁴ Assistência de direção: *Les visiteurs du soir* (1942, dirigido por Marcel Carné). Roteiros: *Un pilota ritorna* (1942), *I due Foscarini* (1942), *Caccia tragica* (1947). Documentários (roteiro e direção): *Gente del Po* (1943), *Nettezza urbana* (1948), *L'amorosa menzogna* (1949), *Superstizione* (1949), *Sette canne, un vestito* (1949), *La villa dei mostri* (1950) e *La funivia del Faloria* (1950).

Desde o início ele traz no bolso a estrutura básica da narrativa, que é a busca, em suas múltiplas variantes. Ela surge quase sempre associada a uma morte, e esta define gradualmente os protagonistas, impelindo a ação. Em *Crimes d'alma* é o medo diante do inquérito policial sobre a morte da amiga que reaproxima os antigos namorados, tornando-os amantes; em *As amigas* (*Le amiche*, 1955), Lorenzo se interessa por Rosetta, depois de ficar sabendo que ela tentara se matar; em *A aventura* (*L'avventura*, 1959), Sandro e Claudia se apaixonam enquanto procuram esclarecer o desaparecimento ou a morte de Anna; em *A noite* (*La notte*, 1960), a agonia de Tommaso acompanha o afastamento gradativo de Lidia e Giovanni.

Em geral os filmes de Antonioni são repetitivos e retomam os mesmos conflitos amorosos, a dificuldade permanente de conciliar carreira e afeição, sucesso profissional e integridade artística. Contudo, a análise dos sentimentos, dominante nas primeiras obras, passa com o correr do tempo para o segundo plano e, à medida que o amor se esgarça, o protagonista tende a substituir a relação íntima e corpórea que mantinha com o mundo — como Aldo, o operário, em *O grito* (*Il grido*, 1957) — pela relação mental e quase abstrata que em *Blow-up*, por exemplo, liga Thomas à sociedade moderna. Por outro lado, se examinarmos como os personagens centrais masculinos se distribuem no elenco das profissões, veremos que eles se afastam, gradativamente, das escolhas tradicionais para aderir às oportunidades oferecidas pela tecnologia do presente. Assim, com exceção do protagonista de *A noite*, que é *escritor*, e representa um pequeno desvio da dominante, eles serão sucessivamente *pintor* (*As amigas*), *arquiteto* (*A aventura*), *engenheiro* (*Deserto vermelho*), *corretor de valores* (*O eclipse*) e por fim *fotógrafo* (*Blow-up*). Será que Antonioni quer significar com esta progressão a vitória triunfal da técnica? Mas os títulos dos filmes sugerem, ao contrário, uma atitude de de-

sencanto, quando substituem os vocábulos afetivos que dominavam a primeira fase — *o grito, o amor, a amizade, a aventura* — pelas imagens sombrias da *noite, o eclipse, o deserto*, que dominam o período da conversão ao universo da técnica. Acaso seria esta a intenção de Antonioni? É difícil responder, pois ele ama a oscilação semântica, a ambigüidade e está ora nos instalando na dúvida, ora nos confundindo com meros exercícios formais. Vejamos estas características em alguns exemplos, para fixar melhor a sua personalidade artística.

Tomemos, inicialmente, a longa seqüência da ilha, em *A aventura*, quando todos estão questionando o desaparecimento de Anna. O que terá acontecido com a moça? Os amigos indagam, inquietos, se ela teria se matado, caído dos rochedos, ou estaria, como de costume, se entregando a uma brincadeira de mau gosto. Alguém evoca, a propósito, o episódio recente quando ela assustou os companheiros fingindo que tinha sido atacada por um tubarão. “São essas coisas de Anna que me fazem perder a calma!”, exclama impaciente o amante (Sandro). Aos poucos aumentam os indícios de que ela esteja, realmente, pregando uma peça em todos e o próprio pai, que foi chamado com urgência, conclui categórico, examinando a Bíblia que acabam de encontrar entre suas coisas: “Uma pessoa que está pensando em se matar não fica lendo a Bíblia”.

No entanto, paralelamente ao debate verbal, o filme vai projetando as tomadas da busca, ou da longa espera, contrapondo à vaga esperança do diálogo as imagens insistentes de um mar devorador, que se atira enfurecido contra as pedras. Ou de um horizonte infinito de água, onde toda busca seria infrutífera.

É através de um procedimento semelhante, sempre indireto e ambíguo, que ao longo da seqüência na cidade de Noto Antonioni coloca o problema da dignidade artística. Uma série de pequenos indícios já nos vinha advertindo que o estado de



A seqüência da procura de Anna em *A aventura* (1959).

espírito tenso e atormentado do protagonista — arquiteto sem integridade artística — não se prendia ao desaparecimento da amante ou ao remorso de a estar traindo com Claudia. Temos a confirmação disso na seqüência do alto do campanário, quando, ao avistar a cidade em todo o esplendor, Sandro faz a longa digressão sobre a beleza permanente do barroco, tão diversa das realizações transitórias da arte contemporânea. “Que liberdade extraordinária!”, exclama comovido. “Era com coisas assim que eu sonhava...”

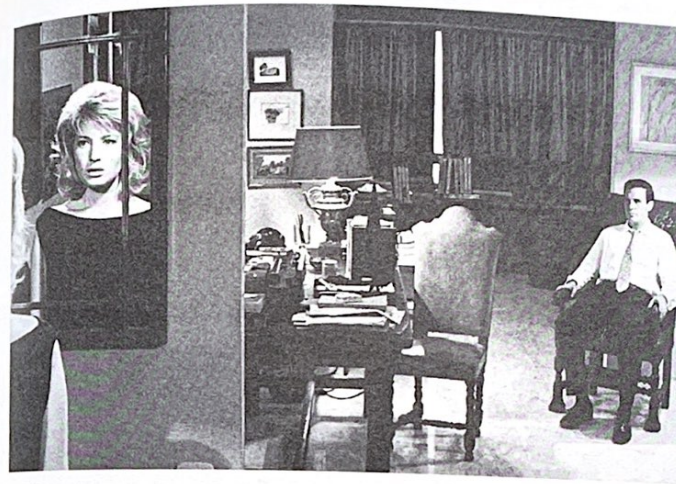
A partir desta confissão reveladora, Sandro parece esquecido do motivo que o trouxe à cidade. Vaga entre os prédios, absorto e enfeitiçado, quando divisa em um canto da praça um jovem arquiteto, copiando certo detalhe arquitetônico da igreja. Segue-se o episódio antológico do tinteiro: Sandro se aproxima

curioso, balançando maquinalmente o chaveiro, que pende de sua mão, na extremidade de uma corrente. Fingindo examinar o desenho ele dirige em sua direção, como sem querer, o movimento pendular, que atinge o tinteiro, fazendo transbordar o nanquim sobre o papel.

Detenhamos-nos nesta poderosa imagem de choque. Ela não é nova no imaginário de Antonioni, pois dez anos atrás ele já a utilizara em *O grito*, numa versão em negativo, no momento em que Irma (Alida Valli), tomando consciência de que já se desapegara afetivamente de Aldo, entorna de repente o leite sobre a mesa. O acidente funcionava como a brusca revelação de uma verdade recalcada, e é com a mesma intenção que ela retorna em *A aventura*, desmascarando a consciência infeliz e o ressentimento profundo do personagem.

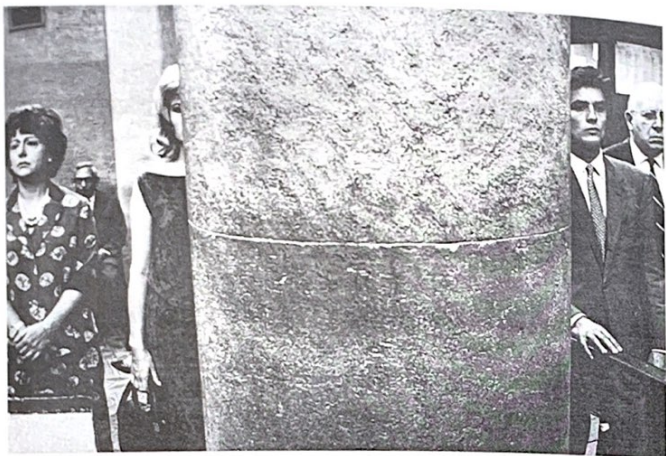
A partir deste momento Sandro é um pobre homem, que expõe ao nosso olhar a sua degradação crescente. A tomada final, já na noite aveludada de Taormina, fixa-o em pranto, sentado no banco do jardim, enquanto Claudia pousa-lhe na cabeça a mão que consola e perdoa. Sobre o muro do fundo podemos divisar, corroído pelo tempo, um elemento arquitetônico, se não me engano uma máscara. Sem recorrer ao diálogo, apenas justapondo as duas realidades que não apresentam nenhuma conexão num tempo e num espaço reais — o pranto de Sandro e o detalhe de arquitetura barroca — Antonioni conclui afinal o comentário que vinha fazendo sobre o personagem, informando-nos que o drama interior de Sandro não é afetivo, como inicialmente nos deixou supor, mas profissional, e foi desvendado ao contacto da beleza admirável de Noto.

A referência que agora faremos a *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962) tem por objetivo assinalar um outro traço estilístico de Antonioni, que é utilizar, na tomada longa, a força persuasiva da imagem, sua *visibilidade* imediata.



Vittoria (Monica Vitti) e Riccardo (Francisco Rabal)
na cena inicial de *O eclipse* (1962).

A primeira seqüência do filme relata o momento final de uma ruptura amorosa. A madrugada já vai alta e a câmara, sem se deter nos protagonistas, percorre o *living* de um apartamento burguês, mostrando a borra que a passagem das horas foi deixando pelo caminho: os tocos de cigarro no fundo dos cinzeiros, a desordem dos objetos sobre os móveis, o grande silêncio que invade a sala depois da última recriminação. No dia seguinte a essa vigília dolorosa, em que Vittoria parecia ter deixado um pouco de sua alma, ei-la recomposta e disponível, à procura da mãe. Parece libertada como quem circula pela primeira vez no mundo. Para obter este violento contraste e o efeito de renascimento do personagem, Antonioni não recorre à montagem ou a qualquer explicação verbal, deixa apenas que o olhar, que na primeira seqüência apreendia os despojos de um campo de batalha, passeie agora pela tranquilidade geométrica de um bairro.



Vittoria, sua mãe (Lilla Brignone) e Piero (Alain Delon) na seqüência do minuto de silêncio na Bolsa de Valores, em *O eclipse*.

ro de classe alta, pelos postes que ordenam o espaço e parecem agitar-se na brisa, emitindo pequenos ruídos metálicos. Logo mais iremos segui-la andando pelo quarto, sem ter o que fazer, retomando amorosamente o contacto com as coisas, a prancheta de desenho, o fóssil, por cuja superfície passeia o dedo curioso. Ainda está vagando com cautela na franja da vida, reconhecendo as pessoas, sorrindo-lhes de longe.

É nessa atmosfera distendida que vai se encaixar o idílio novo com Piero. Ao contrário dos outros filmes, Antonioni se detém com doçura neste amor provisório. *O eclipse* é o seu filme mais despojado, mais visual. Eu diria mesmo que, no conjunto de sua obra, representa uma espécie de distanciamento do figurativo, de namoro com a abstração. A narrativa, reduzida ao mínimo, não desenvolve as incompatibilidades entre os amantes — que no entanto a imagem assinala, quando focaliza de

passagem o quadro de Signac, na parede do apartamento de Vittoria, e o *gadget* vulgar da esferográfica nas mãos de Piero. Mais importante que o entrecio, do que a análise dos sentimentos ou dos personagens, é a estrutura da narrativa, a alternância de tempos longos e curtos, ritmando a história. Neste sentido, são inesquecíveis dois achados: primeiro, quando Antonioni intercala o minuto de silêncio na agitação desvairada da Bolsa; o segundo, após o *intermezzo* amoroso, quando Piero vai repondo, um a um, os fones no gancho e os gestos mecânicos se conjugam ao ressoar das campainhas, para acusar a volta inexorável à rotina. E que dizer da bela panorâmica que arremata o filme e evoca o olhar nostálgico de Vittoria, rememorando ou se despedindo do cenário que abrigou o breve idílio?

No conjunto dos cineastas italianos surgidos depois da guerra, Michelangelo Antonioni é, sem dúvida, o temperamento mais visual. Não encontramos em suas fitas recordações literárias insistentes, como acontece com Visconti, nem a presença obsessiva da infância, característica de Fellini. Antonioni é um homem sem apego ao passado, um artista moderno, aparentemente inserido em sua época. É isso, aliás, que ele tenta nos expor em duas entrevistas, a primeira por ocasião do lançamento de *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964), a segunda, quando terminou *Blow-up* (1966). Acho oportuno referir esses dois testemunhos antes de passarmos à parte seguinte desta exposição, que vai se referir apenas a *Blow-up*.

A primeira entrevista, feita a Jean-Luc Godard, gravada e corrigida pelo autor, apareceu no *Cahiers du Cinéma*, em novembro de 1964. Nela Antonioni explica que ao filmar *O deserto vermelho* e analisar o caso de Giuliana, foi obrigado a tratá-lo de maneira diversa do que fizera em filmes anteriores e confrontá-lo com o meio social. A crise que a protagonista atravessa é, segundo ele, muito grave e afeta “não apenas as suas relações epi-

dérmicas com o mundo”, mas a sua percepção profunda do meio ambiente, das pessoas, dos sistemas de valores. Contudo, “esta espécie de neurose que vemos em *O deserto vermelho*”, prossegue, “é sobretudo uma questão de adaptação: há pessoas que já se adaptaram e outras, como Giuliana, que ainda não o conseguiram, pois estão ligadas a estruturas e ritmos de vida hoje ultrapassados”. O filme seria, num certo sentido, o esforço de vencer esse desacordo violento. “Minha intenção”, conclui, “não foi acusar de desumano o mundo industrial, onde o indivíduo é esmagado e conduzido à neurose, mas, ao contrário, traduzir a beleza desse mundo, onde as fábricas podem ser belas”.

A segunda entrevista, dada à revista *Playboy* em 1967 e publicada em *O Estado de S. Paulo*, em duas partes, em 26 de novembro e 3 de dezembro, refere-se a *Blow-up*, lançado nesse mesmo ano, e retoma aproximadamente os mesmos argumentos.

Transcrevemos a seguir o trecho que nos interessa mais de perto:

“Em outros filmes tentei examinar a *relação entre uma pessoa e outra*, com maior frequência a sua *relação amorosa*, a fragilidade de seus sentimentos, e tudo o mais. *Neste filme nada disso tem importância*. Aqui a relação é entre *um indivíduo e a realidade* — as coisas que estão em seu redor. Não há história de amor na fita, mesmo que vejamos relações entre homens e mulheres. A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa; antes uma experiência que se refere à sua relação com o mundo, com as coisas que encontra diante de si. É um fotógrafo. Um dia fotografa duas pessoas num parque. Um elemento da realidade que parece real. E é. Este filme talvez seja como Zen: no momento em que você o explica, você o trai. Ou seja, *um filme que pode ser explicado com palavras não é um filme verdadeiro*.” [Os grifos são meus]

O confronto das entrevistas revela que embora os dois filmes sejam muito diversos representam etapas da mesma experiência de adaptação ao mundo da técnica. *O deserto vermelho* focaliza o momento preliminar, quando a protagonista, mulher de classe alta e sem profissão, e portanto ainda muito presa a sistemas tradicionais de valores, é acometida pela neurose, porque não consegue aderir “à nova cadência que a vida lhe impôs”. *Blow-up* representa a etapa seguinte: a crise da personalidade já foi resolvida e o protagonista, adaptado ao mundo da técnica e desvinculado de relações afetivas, procura resolver um problema que diz respeito apenas à sua relação com a realidade. É só isso que importa.

Como vimos, apesar de ter-se referido, na entrevista a *Playboy*, às intenções subjacentes ao filme, Antonioni teve o cuidado de acrescentar que elas não esgotavam o assunto (“um filme que pode ser explicado com palavras não é um filme verdadeiro”), nem eram a sua especialidade. “O meu negócio é contar histórias, narrar com imagens, nada mais”, concluía ele, em outro trecho do mesmo testemunho. Negócio oposto ao da crítica que, como tentaremos demonstrar, se aplica a decifrar as significações que, contra a vontade do criador, costumam se depositar no rastilho indiscreto das imagens.

À primeira vista *Blow-up*⁵ pode parecer apenas um filme admiravelmente construído e mais comercial que os demais de Antonioni, se levarmos em conta que foi, desde o início, um sucesso de bilheteria. No momento de sua elaboração apresentava um elemento muito grande de atualidade, pois, paralelamente

⁵ Baseado no conto “As babas do diabo”, de Julio Cortázar (edição brasileira in *As armas secretas*, tradução de Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, José Olympio, 1994).

à ação principal, a narrativa descrevia o comportamento da mocidade inglesa no fim da década revolucionária de 1960. No entanto, *Blow-up* não é um filme inglês e muito menos um filme comercial. É apenas um outro filme de Antonioni, complexo e cheio de indagações. Provavelmente a ambientação londrina lhe pareceu aderir ao tema, como Milão adere bem a *Crimes d'alma*, Turim a *A noite e As amigas*, Vale do Pó a *O grito*, Sicília a *A aventura*, Roma a *O eclipse* e a Sardenha a *Deserto vermelho*. Mas apenas isso.

Nos filmes anteriores Antonioni dirigia o nosso olhar para a relação entre as pessoas, sublinhando os conflitos que, na sociedade contemporânea, costumam opor o amor à ambição, o sucesso profissional à integridade artística. Em *Blow-up* houve mudança de rumo. Desde o início da narrativa, a imagem do jovem protagonista, que perambula por Londres, acionando compulsivamente o obturador da câmara fotográfica, adverte que não iremos assistir mais à disputa entre os homens, mas a um duelo com o mundo. O personagem que temos à nossa frente é ágil, mas automático, suas ações são afirmativas, mas inesperadas, e ele vem sempre acoplado a uma câmara fotográfica, espécie de prolongamento mecânico, de prótese do seu corpo. Estes sinais caracterizam uma figura masculina afastada do modelo básico dos outros filmes, embora se possa reconhecer através da diversidade dos traços o velho personagem que Antonioni vinha perseguindo: Thomas, como Lorenzo, Sandro ou Giovanni, é um artista. Mas um artista diverso do pintor, do arquiteto, do escritor, pois tem mercado certo de trabalho e, por conseguinte, libertou-se das concessões que os anteriores tiveram de fazer. Além disso, é eficiente e seguro na apreensão do real, pois já incorporou à visão natural o acréscimo de poder que o universo da técnica lhe oferece: a visão da objetiva fotográfica. Mas — repetimos — é um artista como os outros, e Antonioni não se esquece

disso quando alude ao *parentesco* que o liga a Bill, que é pintor, mora no apartamento contíguo, trabalha com estruturas formais semelhantes — uma porção de manchinhas amontoadas — e se interessa pela mesma mulher.

Embora Antonioni declare na entrevista que, no filme, não pretendeu “examinar a relação entre uma pessoa e outra”, nem levar em conta a experiência sentimental do protagonista, estas relações existem e são significativas. Como veremos, elas revelam uma curiosa gradação de sentimentos, que vão da indiferença e desrespeito pelo outro à franca hostilidade e mesmo ao sadismo. É o que notamos, por exemplo, na relação de Thomas com as modelos, descritas, se bem me lembro, em três seqüências. Na primeira, logo no início da fita, ele as trata como *coisas*, abandonando-as, abruptamente, em plena sessão de pose, imobilizadas e de olhos fechados. Sem nenhuma razão, por capricho ou por fastio. Bem mais complexa é a seqüência sadomasoquista com as duas garotas. Inicialmente a vítima do assédio histérico das duas meninas — que querem à força posar para o fotógrafo e terem a imagem estampada na revista — é Thomas. Mas logo a situação se inverte, convertendo-se na admirável ilustração do exercício de poder na sociedade machista e de cultura de massa. É possível que Antonioni tenha querido transpor, em registro caricatural, a situação incômoda que se estabelece com freqüência entre diretores de sucesso e jovens candidatas ao estrelato; mas, fiel à sua acentuada simpatia pelo universo feminino, acabou retratando, sobretudo, a ferocidade dos homens, na estranha posse a três que, aparentemente consentida, efetua-se entre gritos e roupas em frangalhos, sobre a superfície asséptica de uma enorme folha de papel. Situação bem diversa da que havia filmado com emoção em *A aventura* e que se passava ao ar livre, sobre a relva, enquanto a brisa desmanchava os belos cabelos de Monica Vitti.



Thomas (David Hemmings) e Veruschka em *Blow-up* (1966).

Deixei para o fim, de propósito, a sessão de pose de Veruschka, a célebre modelo de modas, porque a cena é mais complexa e tem, pelo menos, três significações superpostas. No primeiro nível, a tomada é apenas uma *charge* sobre o artificialismo que sempre acompanha a obtenção da *naturalidade* numa fotografia de moda; no segundo, um pouco mais restrito, representa uma crítica à *elegância produzida* da alta costura, que, programada pela indústria da graça e da beleza, segue na sociedade de consumo o mesmo percurso de lançamento de qualquer mercadoria vulgar. Mas num terceiro nível, talvez mais profundo, a imagem não se refere mais à moda: no final da tomada o fotógrafo, ofegante e montado sobre a modelo, está aludindo, nitidamente, a uma posse amorosa. Esta, concebida assim descartada (não carnal), mecânica e sobreposta à relação profissional, torna-se ofensiva como profanação à mulher — a mesma profanação que Paulo Emílio Salles Gomes surpreendia com mal-

estar em numerosos momentos da arte contemporânea, sobretudo na seqüência final de *La dolce vita* (1960), de Fellini, quando Marcelo Mastroianni cavalga bêbado a prostituta indefesa.

Embora a meditação sobre o amor não seja exposta com franqueza, está presente e embutida com engenho na narrativa. O comportamento de David Hemmings e Vanessa Redgrave, por exemplo, é desde o momento do instantâneo no parque um jogo sinuoso de escaramuças, ataque e defesa, muito semelhante a uma corte amorosa. Chegamos a suspeitar que, a seu modo, os avanços e recuos da estratégia de recuperação das fotos traduzem um envolvimento erótico prestes a explodir. A certa altura da ação isso parece que vai acontecer, pois eis finalmente os dois protagonistas, um diante do outro e já sem as camisas. O dorso da mulher, magro e arqueado, é masculino como o seu longo rosto; o rapaz, ao contrário, é delicado, gracioso, quase feminino. O contraste tênue entre os corpos está como que anunciando a frágil atração mútua que vai se dissolver por encanto no ar, ao toque inesperado da campainha.

Essa fragilidade ou esse desencontro das relações afetivas reaparece no episódio em que Thomas surpreende, sem querer, a posse amorosa de Bill e Patricia. Vou me reportar ao *script*, onde a cena é apresentada mais ou menos como se segue: ao perceber a indiscrição involuntária que cometera, Thomas, contrafeito, faz menção de retirar-se. Patricia, surpreendida em pleno orgasmo, conserva a cabeça pendida para trás, na direção do amigo, e fita-o ansiosa, implorando-lhe para ficar. Thomas permanece alguns segundos observando a cena constrangido e em seguida se afasta. (Notar que esta é a única posse amorosa do filme, e quando a câmara a fixa um dos parceiros encontra-se emocionalmente ausente, preso a outro afeto.)

Por último lembramos que se toda a narrativa se organiza a partir do episódio do parque, este momento-chave tem duas

leituras opostas. Isto é, o idílio, que à primeira vista parecia se inscrever harmoniosamente na paisagem bucólica, será desmascarado, nas ampliações do instantâneo, como expediente cruel, em que se atraiu um dos parceiros à morte. E que, portanto, como Antonioni já nos havia advertido em outros filmes, *o avesso do amor é, muitas vezes, o crime*.

Assim, ao contrário do que era afirmado na entrevista, *Blow-up* se refere insistentemente ao amor, mas para sublinhar sempre o aspecto mecânico, descarnado, frágil, anormal (de voyeurismo) e mesmo criminoso, que ele pode assumir no mundo contemporâneo.

O relacionamento de Thomas com o mundo e as coisas em redor não é menos revelador. Atentando bem percebemos que ele olha para tudo, mas *quase* não enxerga. Está empenhado apenas em registrar, registrar freneticamente, através da objetiva fotográfica, tudo o que tem pela frente, deixando sempre para depois a árdua tarefa de ver. O curioso é que faça isso com uma espécie de fúria incontida, como quem está acuado e sem rumo e por isso avança porque já não pode recuar. Às vezes parece um caçador, se esgueirando cauteloso entre as árvores, para surpreender melhor a presa; às vezes se assemelha a um combatente, empunhando a arma e detonando-a sem objetivo, clic, clic, clic, clic. Já não enxerga mais o mundo a olho nu, está perdido entre as coisas, esquecido daquela relação íntima com a natureza do *homem-de-ar-livre*, das crianças, das mulheres, relação espontânea e táctil que o próprio Antonioni rememora com nostalgia na metáfora insistente do contato do dedo com o objeto: em *A aventura*, durante a longa espera na ilha, o dedo de Claudia, contornando a folha do arbusto; o dedo de Vittoria em *O eclipse*, reconhecendo no quarto, depois da noite de ruptura, a forma familiar do fóssil; em *Blow-up* o dedo que Patricia desliza, pensativa e infeliz, sobre a corda estendida. É curioso que

esta metáfora irá aparecer uma única vez, relacionada a Thomas, quando ele está no estúdio e as ampliações lhe desvendam o invisível. Mas não vamos antecipar.

Por ora, sabemos apenas que Thomas registra, mas não vê. Quem está vendo o mundo exterior somos nós, sentados em nossas poltronas e espectadores do filme. Não digo que estamos vendo tudo, mas vemos mais que o fotógrafo, pois vemos o parque, as árvores, o espaço amplo, calmo, deserto, a folhagem balançando no vento. Sentimos nesse retiro a presença apaziguadora da natureza e do amor — pois também estamos vendo o idílio.

Thomas não vê o que vemos. Sobretudo depois do instantâneo, está desconfiado, suspenso a “uma visibilidade iminente” que pode ter sido registrada pela máquina fotográfica, a um visível além da potência de seu olhar. Por isso não cede ao apelo da moça para que lhe entregue as fotos. Ele também está buscando alguma coisa. Sem muita coerência, através de atos fragmentados, de escolhas provisórias, de lutas sem sentido: empenha-se para comprar a hélice, mas assim que a obtém, abandona-a no chão; disputa a posse da guitarra, mas, chegando à rua, atira-a fora. O filme é, de certo modo, esse corpo-a-corpo com os fragmentos, os destroços, os atos inacabados, as verdades sem conclusão. E se o eixo central continua sendo a busca, esta — como acontece com a relação amorosa — foi reduzida a um esquema despojado, sem nenhuma palpitação afetiva. Agora Thomas procura a verdade do olho, quer saber o que passou fora do alcance de sua vista, o que a moça do parque sabia e ele não viu. É para responder a essas indagações que recorre ao registro da câmara fotográfica, auxiliar constante na luta estratégica que vem mantendo com a natureza.

Chegamos assim ao núcleo da narrativa, que é a seqüência das ampliações. Thomas está no estúdio. Ingressou, finalmente, no espaço da técnica, lugar poderoso e eficiente das inven-



A sequência de Thomas em seu estúdio, em *Blow-up*.

ções, das lentes, dos óculos, do aumento gradativo da potência do olhar. Lá está o homem e sua prótese, preparando-se para decifrar, sem erro, a realidade.

Sozinho no estúdio, Thomas examina com paciência as ampliações do instantâneo, que vão projetando à sua frente, cada vez maiores, as fatias do invisível. O olhar examina, compara, volta atrás, retifica. O dedo segue atento as conexões que antes não eram vistas, testemunhando que agora a imersão no real é confiante, corpórea. O raciocínio progride aos pedaços, mas coerente, e aos poucos vai permutando a maneira inicial de ver o mundo, no parque, pela que “a câmara impõe insidiosa” no estúdio. Finalmente, com a força de ver ampliada, Thomas começa a divisar atrás da folhagem o revólver, e na mancha esbranquiçada sobre a relva, o homem morto. O olhar mecânico e preciso da objetiva desvendou finalmente o crime.

A narrativa chegou a um impasse, pois fez incidir sobre o mundo exterior dois olhares, que se revelaram contraditórios. O primeiro, o *olhar natural*, viu a realidade de imediato, globalmente, e viu o *idílio* (a beleza). O segundo, o *olhar mecânico*, muito mais potente e eficaz, viu com retardo, decompôs o universo em pedaços do conhecimento e, reorganizando-os, viu o *crime* (a morte).⁶ Para decidir entre as duas alternativas, Thomas volta de noite ao parque. E desta vez vê com os próprios olhos, estendido na grama, o homem morto. Mas infelizmente não pôde documentar a descoberta porque não trouxe com ele a objetiva fotográfica. Quando retorna, no dia seguinte munido de sua Contax, todos os vestígios haviam desaparecido. Thomas se encontra, portanto, no grau zero de sua investigação e já não pode afirmar nada a ninguém: o cadáver sumiu, as fotos que comprovavam o crime foram roubadas, a autora do delito desapareceu e ele mesmo já perdeu a confiança em seu próprio testemunho.

A progressão da incerteza no seu espírito é sugerida pelos três diálogos, que se referem às fotografias. O primeiro, pelo telefone e com o diretor da revista, se intercala na sequência das ampliações. Thomas ainda é um homem confiante, pois examinando a primeira parte das provas, e deparando com o revólver

⁶ É curioso que o método adotado por Thomas, no estúdio, se aproxima daquele que, segundo Moles, a teoria da informação gostaria de propor aos filósofos como síntese de uma atitude estruturalista e uma atitude estética. Levando em conta que “perceber é perceber formas” a teoria da informação proporia decompor o retrato do universo em pedaços do conhecimento visando, primeiro, fazer o levantamento de um repertório e, em seguida, recompor um modelo, que seria o simulacro desse universo, aplicando nessa tarefa as regras de *assemblage* ou interdição. Ver Abraham Moles, “Théorie informationelle de la perception”, in *Le concept d'information dans la science contemporaine*, Les Cahiers de Royaumont, Gauthier Villars/Minuit, 1965.

escondido na folhagem, supõe que ao resistir à entrega do filme acabara afastando a vítima da mira. “Eu salvei um homem da morte”, diz emocionado ao amigo. O segundo diálogo, com Patricia, depois que a análise minuciosa de todas as fotografias comprovam efetivamente o crime, já é bastante dubitativo:

Thomas: Hoje eu vi um homem morto.

Patricia: Onde?

Thomas: Assassinado. No parque.

Patricia: Tem certeza?

Thomas: Ele ainda está lá.

Patricia: Mas quem era?

Thomas: Um cara.

Patricia: Como foi que aconteceu?

Thomas: Sei lá. Eu não vi.

Patricia: Não viu?

Thomas: Não.

Inicialmente ele afirma que viu um homem morto, mas quando lhe indagam se está bem certo disso, responde de maneira evasiva — “ele ainda está lá” —, em seguida furta-se a dar maiores esclarecimentos sobre a vítima, referindo-se à mesma como “um cara”, para terminar confundindo-nos com uma resposta ambígua, que nos deixa em dúvida se não presenciou o assassinato, ou se não viu o homem morto. Quanto ao terceiro diálogo, já revela uma desistência de esclarecer o problema, uma capitulação:

Thomas: Hoje eu vi um cadáver. Você quer tirar uma foto dele?

Amigo: Eu não sou fotógrafo.

Thomas: Eu sou.

Amigo: O que você viu no parque?

Thomas: Nada.

A perplexidade apontada pelo diálogo nos prepara para o que iremos ler, logo mais, na fisionomia, no abatimento de Thomas quando, vencido, deixa pela última vez o parque. Nos prepara, sobretudo, para aceitar a brusca mudança de tom do filme, que, desistindo de manter o debate no plano insolúvel em que se encontrava, interrompe-o bruscamente, reintroduzindo na narrativa o motivo aparentemente ornamental dos *clowns*.

A bem dizer, o motivo dos *clowns* já nos tinha sido apresentado, pois dera início à narrativa, quando o carro de capota arreada irrompe na tela, conduzindo o bando ruidoso. Vendo-o reaparecer para arrematar a história, percebemos que não se tratava, como supúnhamos, de um motivo ornamental, sem grande significação na estrutura da obra, mas de um tema de abertura, bem configurado, que retomado no final, sob a forma muito mais complexa de uma alegoria, servia de fecho ou conclusão à obra. Era, por conseguinte, um tema fundamental, e esta constatação inesperada nos obriga a um exame atento das duas seqüências.

A primeira seqüência, dizíamos, já nos apresenta aos *clowns*, que saltando do automóvel, no meio de grande algazarra, misturam-se aos indigentes e cercam Thomas, instalado em seu carro de luxo. O fotógrafo que se mantinha sério e pouco à vontade — pois se disfarçara em *clochard* para pernoitar no albergue e fotografar a miséria — ri do alarido dos jovens e, antes de dar partida no carro, lhes entrega o farnel da noite. Estes, em retribuição, depositaram na traseira do veículo o cartaz que traziam consigo. Portanto, ao contrário do que irá acontecer ao longo da narrativa, onde o contacto com a juventude será sempre áspero e hostil, estabelece-se entre o protagonista e os *clowns* uma relação cordial, lúdica, um verdadeiro pacto.

É preciso ter esta cena presente na memória para entender a seqüência final, quando retomaremos o contacto com os *clowns*. Ruidosos como sempre, eles reaparecem e cercam a quadra de



A entrada
final dos
clowns em
Blow-up.

tênis, onde dois deles iniciam uma partida simulada, fingindo pelos gestos e o movimento do olhar a presença fictícia das raquetes e da bola. Um pouco afastado da cena, Thomas, que acaba de sair do parque, observa com atenção o jogo curioso, interrompido a certo momento como se a bola tivesse sido arremessada na direção do fotógrafo. Os jogadores, parados, interrogam-no com o olhar e, apontando com insistência para a bola, sugerem por gestos que ele a devolva. Thomas hesita, indeciso, e finalmente se curva, apanha a bola invisível e a devolve à quadra. O jogo prossegue normalmente, nós ouvimos o ruído das pancadas no chão, vemos o olhar de Thomas ir e vir, acompanhando os lances da partida. Ele então abaixa os olhos, como quem aceitou com humildade as regras do jogo, e a câmara executa um *traveling* para o alto, focalizando-o de cima, numa tomada aérea, solitário e pequenino.

Se tentarmos estabelecer um nexo entre as duas seqüências, veremos que elas não só representam uma ruptura no tratamento realista da obra como introduzem um dado novo na discussão. Esta se passara ora no *espaço da natureza* (o parque), ora no *espaço da técnica* (o estúdio), e eis que nos damos conta de um terceiro espaço que, embora proposto desde o início do filme, não nos tinha chamado a atenção: o *espaço da fantasia*. O curioso é que não se trata de uma característica *deste* filme, mas de uma constante do imaginário de Antonioni, onde funciona sempre como tema auxiliar, desenvolvido pelo diálogo, a que chamaremos o *tema das utopias*.

Com efeito, em vários filmes Antonioni deixa aflorar, a certa altura da narrativa, um desejo de fuga. Não de uma fuga para a infância, como é o caso de Fellini, ou para o passado, como acontece com Visconti: mas uma evasão no espaço, para um país exótico ou uma *terra sem males*. Em *O eclipse*, Vittoria pintada de preto e figurando uma africana alude ao Quênia, “onde ninguém sofre, porque não se fala de amor”; em *O grito*, uma das pessoas que Aldo encontra pelo caminho, em sua peregrinação pelo Vale do Pó, confessa-lhe que gostaria de ir para a Venezuela, “onde se comem iguanas”; Corrado, o amante infeliz de *O deserto vermelho*, sonha evadir-se para a Patagônia; a Austrália é mencionada, não me lembro mais onde; e em *Blow-up* a mocinha do antiquário trava com Thomas o seguinte diálogo:

Moça: Eu gostaria de tentar uma coisa diferente. Ir embora. Oh! Estou cansada de antiguidades!

Thomas: Ir para onde?

Moça: Para o Nepal.

Thomas: Mas o Nepal é uma antiguidade só!

Moça: É mesmo? Então talvez fosse melhor ir para o Marrocos.

Quênia, Nepal, Marrocos, Patagônia... não são apenas belos nomes... Significam, paradoxalmente, a insatisfação com o presente, com a cultura ocidental e os aspectos desumanos da técnica; significam a abertura daquele terceiro espaço da fantasia, onde afinal Thomas aceitou ingressar. É verdade que o nosso herói não poderá permanecer ali. A câmara o focaliza de longe e sozinho. Infelizmente ele é um homem depois da queda e já perdeu a inocência, mas por um momento pôde vislumbrar o apelo da esperança.

Blow-up foi escolhido, nesta exposição, como exemplo da vertiginosa ascensão do olhar e de sua tomada de poder, enquanto sentido absoluto; ascensão que se fez acompanhar, como vimos de relance, pelo desenvolvimento da técnica, pela descoberta de novos mundos, por uma maneira nova de ver as coisas, pela instauração de uma arte nova. A entrevista em que Antonioni expõe as intenções do filme, a caracterização que faz do protagonista, a seqüência central do estúdio, podem sugerir que *Blow-up* representa a conversão ao mundo da técnica, que já vinha se insinuando desde *O deserto vermelho*. Contudo, como que a contragosto, mas derivando de sua formação humanista, foi se instalando na obra — e roendo-a por dentro — um elemento perturbador, que procuramos ler nas imagens, no tratamento do personagem, nas indicações do diálogo e na articulação que alguns temas parecem manter com seus outros filmes. Todos esses elementos apontam, paradoxalmente, para uma obra diversa da que ele projetou realizar, demonstrando que a intenção do criador é precária diante da autonomia incontrolável das formas. Foi a essa exigência que Michelangelo Antonioni acabou se submetendo.

Notas sobre Fred Astaire

1.

A estética de Fred Astaire, ao contrário da estética do balé tradicional, não pressupõe estruturas fechadas, incomunicáveis, diversas das formas do mundo exterior. Aqui, o bailarino não se destaca em nada do que o circunda, não se diferencia na vestimenta, na gesticulação, na dinâmica corporal, na relação com os objetos, que são os do cotidiano: sapatos, bengala, instrumentos de orquestra, mobiliário, além das divisões do espaço do quarto, da sala, do parque, do navio. E há o diálogo incessante com os instrumentos, não apenas por meio das mãos, mas também dos pés, sem estrépito, sem estardalhaço, sem violência; com simpatia e profunda adesão. O oposto de Samuel Beckett em *Esperando Godot*. Ele está inserido no mundo, e se subir e descer pelas paredes, se inverter a utilidade de cada objeto, não se opõe a eles.

2.

Fred Astaire parece fazer uma aposta ao assumir o traje que o século XIX consagrou e Baudelaire designava como uniforme de papa-defunto: a casaca preta, a cartola que repetia a chaminé