

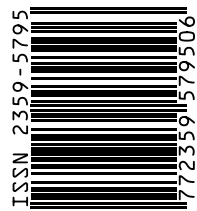
Globethics Repository



Blow-up: desejo, excitação e espetáculo na imagem [Blow-up: desire, arousal and show the image]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository.
More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Takao Masuda, Fábio
Publisher	Espaço Ética Ltda.
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-07-14 20:13:51
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/233827



**Como o cinema nacional
pode ser socialmente
relevante e interessante?**

Blow-up: desejo, excitação e espetáculo na imagem¹

Fábio Takao Masuda²



A partir de uma reflexão sobre o filme *Blow-up*, este artigo traça uma análise do estatuto da imagem na contemporaneidade, com base na crítica de Nietzsche à cultura e às estruturas do conhecimento. Para tanto, lançaremos mão dos termos “sociedade do espetáculo” (Guy Debord), “técnica de máquinas” (Martin Heidegger), “desejo mimético” (René Girard) e “choque de imagem” (Christoph Türcke), os quais também norteiam o eixo de análise de tal obra fílmica.

1. Introdução

O filme *Blow-up*, do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), logo no ano do seu lançamento (1966), obteve ótima recepção do público e foi premiado no Grand Prix do Festival de Cannes de 1967. No Brasil, a película recebeu o título *Depois Daquela Beijo*. Para elaborar o roteiro desse longa-metragem, Antonioni se inspirou livremente no conto do escritor Júlio Cortázar (1914-1984), *Las babas del diablo*, que foi publicado originalmente na Argentina em 1959. Desse modo, a trama, aparentemente simples, traz como protagonista um famoso fotógrafo de moda, Thomas, que trabalha na cidade de Londres dos anos de 1960.

De um lado, mesmo sendo bem-sucedido profissionalmente, Thomas não parece nada satisfeito com a maioria das suas atividades desenvolvidas no mundo *fashion* – com exceção da cena do início do filme, em que ele realiza um ensaio fotográfico com a modelo Veruschka³. Nessa sequência antológica, existe a simulação de uma cena de sexo mediado pela própria câmera do fotógrafo, cujo impacto imagético descarta qualquer tipo de legenda do que a encenação cinematográfica se propôs a simular. No restante do seu cotidiano no circuito da moda, Thomas expressa, recorrentemente, enfado, cansaço e irritação no *set* preparado em seu estúdio. Por outro lado, Thomas somente demonstra desejo, excitação e fascínio quando seu senso estético é afetado por um encontro com o mundo, cuja potencialidade pode ser captada por algum enquadramento de sua máquina, seja este usual ou não. Tal fato é confirmado com a sequência em que ele é arrebatado, inusitadamente, por uma hélice encontrada num antiquário, objeto este que, apesar do estranhamento, vai compor o ambiente de seu estúdio. Não obstante, isso passa pela mediação do seu olhar através da lente da câmera fotográfica, ou seja, as coisas adquirem valor quando Thomas imprime uma ordem própria para a desordem do mundo e para o turbilhão da vida. Esse ordenamento ocorre, de certa maneira, como uma compensação, já que sua atividade profissional lhe causa tédio na maior parte do tempo. Portanto, não se trata de uma ação desinteressada do fotógrafo.

¹ Este trabalho consiste em um desdobramento de uma pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

² Bacharel, licenciado e doutorando em História pela Universidade de São Paulo. É diretor de cinema documentário, tendo como principal trabalho o filme *Retratos Frágeis* (Brasil, 2013). fabio_tmasuda@yahoo.com.br

³ Veruschka foi uma famosa modelo dos anos de 1960. Neste filme, portanto, podemos dizer que ela interpreta a si mesma.



Um dos momentos de quebra dessa monotonia em meio aos inúmeros cliques disparados pela sua máquina em face das poses das modelos, ou aspirantes a “estrelas” das passarelas da alta-costura, consiste na ocasião em que Thomas fotografa um misterioso e desconhecido casal num parque da cidade londrina. Essa situação excita-o, quase como um *voyeur*, que tem prazer ao observar a relação íntima de outros. Porém, a moça do parque descobre o fotógrafo escondido entre árvores e arbustos. Ela corre atrás dele para tomar o filme da máquina. Contudo, ele não entrega os negativos para a moça. Assim, ela persegue-o em busca das fotos, até a sua morada. Isso intriga o fotógrafo, ainda mais pelo jogo de sedução que ela empreende em sua residência na esperança de recuperar os registros nos negativos. Mais uma vez, Thomas não lhe entrega os filmes, pelo contrário, apenas finge devolver, visto que o pote estava vazio. Então, após a saída da moça misteriosa, Thomas passa a revelar os negativos e executa sucessivas ampliações, inclusive de fotos ampliadas de outras fotografias (técnica denominada *blow-up*). Com isso, após algumas interrupções, o fotógrafo percebe (?) que a sequência narrativa de cada *frame* (quadro ou fotograma) colocado em uma linha temporal, estruturada em sua memória, denuncia um assassinato. Mas como isso é possível, se Thomas não viu absolutamente nada no parque, com exceção do namoro e do beijo do casal, ao passo que as ampliações das fotos lhe mostram uma fria execução? O que realmente aconteceu naquele parque?

Em meio a tantas questões ensejadas pela narrativa audiovisual de Antonioni, o que salta aos olhos é o tema que gira em torno de como se constroem as imagens e como, a partir delas, é produzido o conhecimento. Ou talvez seja até mais radical: a impossibilidade de uma apreensão objetivamente neutra da realidade tanto por meio das suas imagens percebidas por nossos órgãos sensoriais, quanto por meio da razão, similarmente à postura de dúvida do “ceticismo quanto à pretensão da filosofia de conhecer a *phýsis* como realidade originária e verdade última de todas as coisas” (CHAUÍ [1994], 2002, p. 169). Nesse sentido, essa obra cinematográfica contesta o estatuto epistemológico tanto da imagem estática quanto da imagem em movimento, isto é, da fotografia e do próprio cinema, respectivamente, na medida em que o espectador do filme é outro que também não visualiza o assassinato no parque. Só é possível enxergar o mesmo que o campo de visão de Thomas, ou o que a sua lente fotográfica capacita o espectador a abarcar.

Com essa solução cinematográfica, Antonioni critica e ironiza a postura de certeza do homem diante do que sua visão é capaz de apreender, o que é uma postura extremamente consciente e ousada, uma vez que a sociedade, desde então, é cada vez mais guiada pelo olhar, pela excitação gerada pelos estímulos visuais e pelo espetáculo imagético. Desse modo, o discurso cinematográfico de Antonioni faz uma crítica de sua própria linguagem artística, utilizando a metalinguagem, uma vez que faz uso da imagem para desestabilizar a credibilidade epistêmica de seu próprio estatuto discursivo.

2. O estatuto da imagem na sociedade que deseja excitação e espetáculo

A problemática presente em *Blow-up*, em um primeiro momento, concentra-se na discussão sobre a possibilidade de se alcançar certezas, ou apenas ilusões acerca do que nos é informado através da imagem. No segundo momento coloca-se o questionamento do que significa ver e como se estruturam as imagens na contemporaneidade, embora esses dois momentos do problema se entrecruzem durante a realização fílmica. Nessa direção, Thomas se encontra em uma situação aporética entre “a verdade e a mentira” do que ele viu no parque. Essa aporia da personagem ocorre de acordo com o diagnóstico realizado por Nietzsche, o qual já nos alertava, quase um século antes do filme, sobre o traço de arbitrariedade que rege a construção do conhecimento, cujo assentamento se localiza na transposição da percepção do mundo em imagens. Essas últimas, por sua vez, são transpostas e enunciadas em palavras e conceitos, que estruturam a linguagem tanto científica quanto poética: “De antemão, um estímulo nervoso transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por seu turno, remodelada num som! Segunda metáfora. E, a cada vez, um completo sobressalto de esferas em direção a uma outra totalmente diferente e nova” (NIETZSCHE [1873], 2008, p. 31). Como consequência, Nietzsche nos faz recordar que as imagens, os sons das palavras e até os conceitos também são metáforas, as quais se tornaram sedimentadas e, por isso, esquecemo-nos desse seu caráter estrutural. Dentro desse escopo, determinados problemas filosóficos que envolvem a epistemologia, juntamente com a questão histórico-cultural em torno do fundamento referencial da imagem e suas condições de produção e seus efeitos de manipulação, assumem uma posição fundamental para a presente discussão sobre o *Blow-up*. Nesse contexto, o filme projeta a questão da dúvida e da certeza que passa, inclusive, por nossa insuficiência e limitação em apreender sensorialmente a realidade, a qual, no caso de Thomas, é percebida por meio da visão, do seu posicionamento diante do mundo e através da técnica, representada pela lente de sua câmera fotográfica. Com efeito, entendemos o desespero de Thomas, visto que as suas certezas foram desestabilizadas no momento em que ele confrontou a memória conservada das imagens do casal no parque com o resultado, ulterior, das sucessivas ampliações dos negativos. Assim sendo, podemos considerar que a fotografia pode gerar múltiplas perspectivas e interpretações, porque “mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência” (SONTAG [1977], 2004, p. 17). Logo, trata-se, inevitavelmente, de uma leitura, ao mesmo tempo, limitada da realidade, assim como carregada de subjetividade inscrita nos enquadramentos selecionados a cada clique, que imputam valores diretivos a uma pretensa imparcialidade da imagem. Há, por conseguinte, desvios que encobrem, deformam e deslocam a verdade, cujo caráter está muito longe da isenção. Ora, o que está em jogo é a (im)possibilidade de obtermos um conhecimento objetivo tanto por meio da experiência perceptiva, quanto por meio da linguagem escrita ou imagética dos fatos, visto que o corpo que experimenta e pronuncia a percepção já segue um viés interpretativo, que é delineado pelos seus órgãos sensoriais e pelos valores de julgamento presentes no seu horizonte moral.

Esse problema descerrado por Nietzsche se intensifica e adquire novos contornos, posto que, diante da disseminação exponencial de imagens⁴ na contemporaneidade, cuja produção em massa atinge escala global, constatamos que há não somente a saturação da visão, mas também um empobrecimento das reflexões que as imagens podem suscitar. Nada de inteiramente novo para Nietzsche, visto que seus apontamentos foram confirmados e, portanto, retomados por outros pensadores (GIACOIA JUNIOR, 2008, p. 16). Porém, é imprescindível salientar que o problema não reside na imagem e, sim, nos efeitos causados pela exacerbação da sua geração técnica nas sociedades contemporâneas. Com isso, há a propensão à perda do sentido reflexivo causada, exatamente, pelo excesso, porque com a geração de um grande volume imagético, ocorre a abdicação – quase que inevitável – e a recusa do ato de pensar, justamente, pela ausência de tempo para exercer a reflexão sobre um número infundável de imagens produzidas a cada segundo. Seria como se a maioria das pessoas desejasse apenas exercer o poder de registrar aquilo que primeiro se apresenta de imediato ao seu campo visual, ou, até de modo insensato, aquilo que não se vê na superfície visual e só, posteriormente, revela-se à revelia do próprio fotógrafo, semelhante ao que aconteceu com Thomas naquele dia fatídico no parque. Destarte, o entendimento e o pensamento são afastados e relegados ao esquecimento em face da obtenção da autonomia da imagem em relação à sua constituição pelos sujeitos. Tal processo sucede tanto do ponto de vista da objetividade quanto da significação. E esse mesmo processo nos remete a um momento histórico específico da civilização humana, cujo desenlace culmina na modernidade, expressa na racionalidade lógico-científica. Ora, a “escalada planetária do domínio técnico-científico da natureza” (GIACOIA JUNIOR, 2008, p. 18) e a sua produção massificada de imagens foram alçadas ao patamar atual, precisamente, no momento decisivo em que doravante o mundo tornou-se imagem, de acordo com o que Heidegger postulou em uma Conferência de 1938: “o que distingue a essência da modernidade não é o que se transite de uma precedente do mundo medieval para uma imagem do mundo moderna, mas sim que o mundo se torne, em geral, imagem” (HEIDEGGER [1938], 1998, p. 113). Não obstante, isso só foi concebido com o advento da técnica moderna. Para Heidegger, essa técnica da modernidade advém da ciência que, por sua vez, origina-se da metafísica. E a metafísica é o próprio esquecimento do ser. Portanto, a técnica é a transformação autônoma das práticas e, ao mesmo tempo, o reflexo longínquo do esquecimento do ser.

Aos fenômenos essenciais da modernidade pertence a sua ciência. Um fenômeno de um nível igualmente importante é a técnica de máquinas. No entanto, não se pode confundi-la com a simples aplicação prática da moderna ciência natural matemática. A técnica de máquinas é ela mesma uma transformação autônoma da prática, de tal modo que é esta que exige o emprego da ciência natural matemática. A técnica de máquinas permanece o rebento até agora mais visível da essência da técnica moderna, a qual é idêntica à essência da metafísica moderna (HEIDEGGER [1938], 1998, p. 97).

4 Em 2013, o Facebook divulgou alguns dados de seu armazenamento (Big data) de imagens: durante o tempo de existência, contabilizado até o ano de 2013, esta rede social acumulava mais de 250 bilhões de fotos, uma média de 350 milhões de uploads por dia, o que significa: “14.580.000 uploads de fotos por hora, 243.000 uploads de fotos por minuto, 4.000 uploads de fotos por segundo”. Além disso, há um imenso tráfego de usuários que “compartilham 4,75 bilhões de ‘itens de conteúdo’ por dia – incluindo mensagens, comentários, vídeos, fotos e atualizações de status”, de acordo com a publicação do site Mashable: <<http://mashable.com/2013/09/16/facebook-photo-uploads/>>, acessado em 20/09/2013. Acrescentam-se a esta estatística os números de visualizações do YouTube: “O YouTube tem mais de um bilhão de usuários; todos os dias as pessoas assistem a centenas de milhões de horas de vídeo no YouTube e geram bilhões de visualizações; ano após ano, o número de horas por mês que as pessoas assistem no YouTube cresce até 50%; 300 horas de vídeo são enviadas ao YouTube a cada minuto; o YouTube está localizado em 75 países e disponível em 61 idiomas; metade das visualizações do YouTube é em dispositivos móveis. Tais informações estão disponíveis no próprio site do YouTube: <<https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html>>, acessado em 14/03/2015. Já na página do Instagram, encontramos a informação de que em dezembro de 2014, este serviço chegou a 300 milhões de usuários, os quais partilham “mais de 70 milhões de fotos e vídeos por dia” – <<http://blog.instagram.com/post/104847837897/141210-300million>>, acessado em 14/03/2015.

Logo, as tecnologias contemporâneas não são meramente instrumentos ou ferramentas, elas são a própria “imagem do mundo” contemporâneo, que é determinada pela “técnica de máquinas”. E tal “imagem do mundo, compreendida essencialmente, não quer, por isso, dizer uma imagem que se faz do mundo, mas o mundo concebido como imagem” (HEIDEGGER [1938], 1998, p. 112). Entretanto, não se trata de demonizar a técnica, porque “a técnica não é o que há de perigoso. Não existe uma técnica demoníaca, pelo contrário, existe o mistério da sua essência. A essência da técnica, enquanto um destino do desabrigar, é o perigo” (HEIDEGGER [1959], 2007, p. 390). Por isso, ser contemporâneo é saber enfrentar este “perigo” e não se deixar enfeitiçar. Incumbência que o pensador italiano Giorgio Agamben, que foi aluno de Heidegger, perseguiu em sua obra: “Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade” (AGAMBEN [2008], 2009, p. 65). Nesse sentido, Agamben, ao seguir as preleções de seu mestre e também ao retomar uma obra de juventude de Nietzsche – *Considerações intempestivas* –, propõe-se a compreender a contemporaneidade e o contemporâneo. Todavia, para que tal empresa seja bem-sucedida, é preciso agir intempestivamente no seu próprio tempo, ou seja, Agamben aponta o caráter flutuante presente no brilho das imagens do contemporâneo e no espetáculo das luzes do seu tempo, os quais ofuscam e até substituem o real. Logo, se nossos olhos só ficarem presos às luzes do presente, não é possível enxergar e compreender a contemporaneidade, uma vez que a realidade é composta tanto de luz quanto de sombra: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN [2008], 2009, p. 62).

Por isso o filme de Antonioni vem à tona, já que proporciona encontros com a contemporaneidade de maneira intempestiva. Dessa forma, essa experiência fílmica propicia aos seus espectadores modos de problematizar o estatuto da imagem e criar itinerários que abrem a discussão em âmbito interdisciplinar, sob o foco da tela do cinema. Muitos dos temas vinculados ao debate do contemporâneo estão presentes e são anunciados, em graus distintos de acentuação, nessa obra. Assim, a riqueza dessa película permite não apenas verificar o problema, simplesmente, do viés epistemológico tradicional da relação entre sujeito (Thomas) e o objeto (imagem), mas também possibilita a discussão acerca do próprio processo de construção do conhecimento, a partir do perspectivismo que integra os modos do ser e, por conseguinte, as suas representações e intenções significativas presentes nas imagens.

Portanto, diante da polissemia apresentada por *Blow-up*, um tratamento rigoroso e que seja capaz de potencializar reflexões, intempestivamente, não pode restringir-se à oposição entre essência e aparência, presente na filosofia clássica. Deve, sim, operar a partir de uma entrada genealógica (NIETZSCHE [1887] 1998, p. 65-66) aos temas do filme e um confronto intempestivo com as perspectivas filosóficas, os elementos históricos e culturais ensejados pela obra. Dessa maneira, é possível apreender a gestação e emergência do “tempo espetacular”, que foi definido por Guy Debord:

O tempo pseudocíclico consumível é o tempo espetacular, tanto como tempo do consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda a sua extensão. O tempo do consumo das imagens, meio de ligação de todas as mercadorias, é o campo inseparável em que se exercem plenamente os instrumentos do espetáculo, e o objetivo que estes apresentam globalmente, como lugar e como figura central de todos os consumos particulares: sabe-se que os ganhos de tempo constantemente procurados pela sociedade moderna – seja nos transportes rápidos, seja no uso da sopa em pó – traduzem-se de modo positivo para a população dos Estados Unidos no fato de ela poder assistir à televisão, em média, de três

a seis horas por dia. A imagem social do consumo do tempo, por seu lado, é exclusivamente dominada pelos momentos de lazer e de férias, momentos representados *à distância* e desejáveis por definição, como toda a mercadoria espetacular. Essa mercadoria é explicitamente oferecida como momento da vida real, cujo retorno cíclico deve ser aguardado. Mas, mesmo nesses momentos concedidos à vida, ainda é o espetáculo que se mostra e se reproduz, atingindo um grau mais intenso. O que foi representado como vida mais *realmente espetacular* (DEBORD [1992], 1997, p. 105-106).

Ora, esse processo de espetacularização da vida atingiu um nível de agudez social sem precedentes na contemporaneidade, por meio do qual todos os sujeitos são expostos e, concomitantemente, consomem uma profusão de imagens, sejam elas reproduzidas na tela da televisão, das tecnologias *mobile*, do computador, da propaganda publicitária, do cinema, do *videogame* etc. “Nunca o homem dispôs de tantas telas não apenas para ver o mundo, mas para viver sua própria vida. E tudo indica que o fenômeno, sustentado pelas proezas das tecnologias *high-tech*, vai se estender e se acelerar ainda mais” (LIPOVETSKY; SERROY [2007], 2009, p. 255). Nessa senda, *Blow-up* (1966) foi capaz de sintetizar e antecipar o que Debord e os situacionistas denominaram de *A sociedade do espetáculo*, que foi publicada originalmente em 1967.

E a “sociedade do espetáculo” é a que vivemos ainda, pois o espaço contemporâneo é composto e moldado por imagens, o que parece alinhar-se com o fato de que precisamos, cada vez mais e em doses maiores, de estímulos sensoriais, principalmente os visuais, os quais retroalimentam o próprio mundo de imagens. Ao longo do século XX, houve a intensificação do frenesi causado por meio da avassaladora onda de imagens, que irrompeu por toda a sociedade. Nesse sentido, as imagens se tornaram cada vez mais profusas na contemporaneidade e centrais para compreender-se a cultura dessa condição histórica. Desse modo, não é novidade alguma afirmar que vivemos em um mundo no qual há o predomínio de um regime visual, em todas as esferas da nossa existência. Com efeito, somos mediados por imagens, somos consumidores de imagens e, de certo modo, somos submissos ao espetáculo imagético, posto que o próprio ato de consumir ocorre, primeiro, através da imagem do produto e não pelo produto em si. Isso é verificado quando os sujeitos sentem

o desejo por comprar apenas pelas imagens que representam a publicidade das mercadorias. Trata-se da ausência da referência da imagem, sem que se tenha a noção de tal perda e dissolução. Mas há quem produziu e assumiu a própria referência dessa imagem gerada para o consumo, cuja função é preencher o “tempo espetacular” dos sujeitos.

Nessa esteira de reflexão, outro pensador, o alemão Christoph Türcke, que cunhou a denominada “filosofia da sensação”, parte do diagnóstico de Debord e aponta para os efeitos desta condição histórica:

A pressão de proclamar novos tipos de sociedade é uma característica da sociedade da sensação, e ela não é nova, pois há séculos já se trama. Ela também já foi nomeada *A sociedade do espetáculo*. Guy Debord [...] marcou a ferro e fogo, sob esse título, o espetáculo midiático como espetáculo de feira transformado, o chamativo audiovisual como propaganda alavancada de mercadorias, o culto imagético como fetichismo da mercadoria estetizado, o moderno como apogeu do arcaico (TÜRCKE [2002], 2010b, p. 11).



Destarte, todos são atingidos, a cada piscar de nossos olhos, pelo espetáculo produzido por meio da “maquinaria *high-tech* das imagens e sons eletrônicos. Ela inunda o olho e o ouvido com uma abundância de estímulos que não dá nenhuma chance até mesmo para somente a sua elaboração toleravelmente proporcional” (TÜRCKE [2009], 2010a, p. 157). Exemplo agudo dessa condição é a sequência do show da banda de rock The Yardbirds, que é apresentada no filme *Blow-up*. Nesse show, o público está sob o efeito da “metralhadora audiovisual”, constatado até pela “distração concentrada” dos jovens que compõem a plateia, os quais ou estão sentados, ou em pé e imóveis, com exceção de um casal dançando ao fundo: “O ‘contínuo abalo de todos os estados sociais’, abalo este que se origina do mercado absoluto, se traduz na metralhadora audiovisual e penetra cada forma de intuição da sensação, [...] para a qual se retorna sob um novo ponto de vista: o da distração concentrada” (TÜRCKE, 2010b, p. 263). Dessa maneira, todos que assistem ao show parecem não enxergá-lo realmente, pois estão em puro transe causado pelo espetáculo da “metralhadora audiovisual”. Até mesmo o casal, que dança ao fundo, parece fora do ritmo da música, destoa da melodia frenética com seus passos lentos e distraídos. Entretanto, o ritmo da maquinaria é quebrado: o amplificador da banda começa a falhar e chiar terrivelmente; então, o guitarrista, Jimmy Page, irrita-se, pois o auxiliar de palco não consegue resolver o problema. Assim, ele fica enfurecido e quebra a sua própria guitarra na caixa do amplificador. Em seguida, lança o braço da guitarra quebrada para o público que, em uma atitude violenta, aparentemente acorda do seu estado letárgico e inicia uma luta incessante e frenética pelo objeto lançado por Page.

A multidão até então amorfa se precipita, a batalha começa, e Thomas, nosso plácido fotógrafo, em geral tão *cool*, debate-se como um endemoniado no centro daquela súbita tormenta. Agarra o objeto precioso antes de sair do meio da multidão hostil e só escapa dos perseguidores com grande dificuldade. Novamente na calma da rua, em frente à vitrine de uma loja que exhibe manequins de plástico tão inexpressivos quanto a multidão do começo da cena, toma fôlego, contempla o objeto fora de seu contexto, um desventurado braço de guitarra quebrado pelo qual acaba de arriscar a vida, e larga-o por ali mesmo. Minutos antes aquele objeto era valioso. Já não vale mais nada. Uma transeunte viu Thomas jogar fora alguma coisa, aproxima-se, pega o objeto e o dispensa também. Agora aquilo não passa de um dejetos. Uma coisa fora do mundo do desejo. Uma coisa pobre, que em poucos segundos passou da glória absoluta, objeto de todos os desejos, à sublime solidão dos objetos ignorados pelo homem.

Thomas, fotógrafo de moda, profissional do desejo mimético, que julgaríamos insensível às suas armadilhas, tão logo se vê em situação coletiva, torna-se exatamente como os outros. E sucumbe ao desejo mimético, porque simplesmente, como diria René Girard, por mais lúcido que seja, ninguém é infenso ao desejo [].

O que vemos nessa cena de *Blow-up* é efetivamente a dissolução do eu do fotógrafo no desejo mimético: o eu-do-desejo perde o lugar para o eu aparente, o indivíduo curva-se à lei da massa. Ou digamos que, quando cede à multidão em sua presença, o indivíduo se recobra no recolhimento e na solidão. A cena da multidão assemelha-se a um lapso revelador: subitamente a ponta do iceberg do eu insular se inverte e revela seu fundamento social e maciçamente mimético. O social desponta sob o individual e revela sua ilusão fundadora (POURRIOL [2011], 2012, p. 80-83).

Conforme a citação, a teoria mimética elaborada por René Girard é colocada em prática na análise de Ollivier Pourriol – que pode ser passível de crítica –, mas, ao mesmo tempo, evidencia a questão do desejo, suas projeções e disputas na “sociedade do espetá-

culo". Além disso, a dinâmica do processo mimético tem início no "desejo imitado" e passa pela rivalidade. Então, o desejo mimético não só ocorre pela imitação do outro, como também transcorre pela rivalidade intergrupar pelo objeto desejado – a disputa – uma vez que o objeto de desejo é o mesmo do outro. Isso engendra a rivalidade mimética, que torna a própria disputa mais importante do que o objeto do desejo mimético. Em tal sequência de cenas da banda The Yardbirds, a rivalidade mimética é incontestável, tendo em vista o desejo ensandecido dos jovens por um braço de guitarra quebrado, que fora do seu contexto social marcado pela "maquinaria *high-tech*" do show, consiste em pura compulsão fundamentada pela reprodução do desejo mimético. Mas a partir do momento em que o objeto é lançado ao público, a rivalidade explode violentamente e espalha-se como em um rastilho de pólvora entre os competidores e a busca pela vitória se torna primordial, em detrimento do próprio braço da guitarra. Prova disso é que após Thomas vencer a disputa, ele não se interessa mais pelo objeto e abandona-o no lixo, porque o desejo era muito mais pela imagem de parte de uma guitarra de um astro do *rock* do que propriamente pelo objeto. "É como todos os desejos obsessivos, desejo de poder, desejo de riqueza: é paixão rivalitária" (GIRARD [2008], 2011, p. 79).

Dessa forma, na sociedade contemporânea, ou pós-moderna, como denominam certos autores, o vício pelas imagens dos objetos apresentados pelos "choques audiovisuais" pode ser enquadrado na imitação de tais "desejos obsessivos" e "paixões rivalitárias" apontados por René Girard. Nesse sentido, Christoph Türcke acrescenta o seguinte:

O choque de imagem exerce um poder fisiológico; o olho é atraído magneticamente pela sua mudança abrupta de luz e apenas se deixa desviar disso por uma grande força de vontade. O choque de imagem exerce fascinação estética; constantemente ele promete novas imagens ainda não vistas. Ele exercita a onipresença do mercado; o seu "olha para cá" anuncia a próxima cena como um pregoeiro de feira a sua mercadoria. E desde que a tela pertence igualmente ao computador quanto ao telespectador, não somente preenche mais o tempo livre, mas penetra toda a vida do trabalho, então também o choque da imagem e a tarefa de trabalho coincidem (TÜRCKE [2009], 2010a, p. 308).

É exatamente esse "poder fisiológico" do espetáculo da "onipresença do mercado" uma das causas da dependência pelas imagens do consumo, as quais são disseminadas nos *écrans* das máquinas. Evidentemente que ocorreu um vultoso desenvolvimento técnico-científico, que gerou inegáveis benefícios (GABRIEL, 2013, p. 62-63); no entanto, esse mesmo processo produziu, de forma ambivalente, outro problema: trata-se da redução do tempo dedicado aos relacionamentos concretos, devido aos períodos longos disponibilizados nos contatos *on-line*, nos jogos virtuais, em conversas a distância via *softwares* etc., que são, ao mesmo tempo, facilitadores da comunicação, do acesso à informação e do trabalho, bem como um dos grandes responsáveis pela perda da experiência concreta, na medida em que o vício nas relações *on-line* são abdições do "aqui e agora", isto é, do instante presente, digamos *off-line*, que é único. Assim, "por constantes choques de imagens ela mesma [imaginação técnica] se torna 'aqui-agora', ou 'isso-aí-máquina'" (TÜRCKE [2009], 2010a, p. 315).

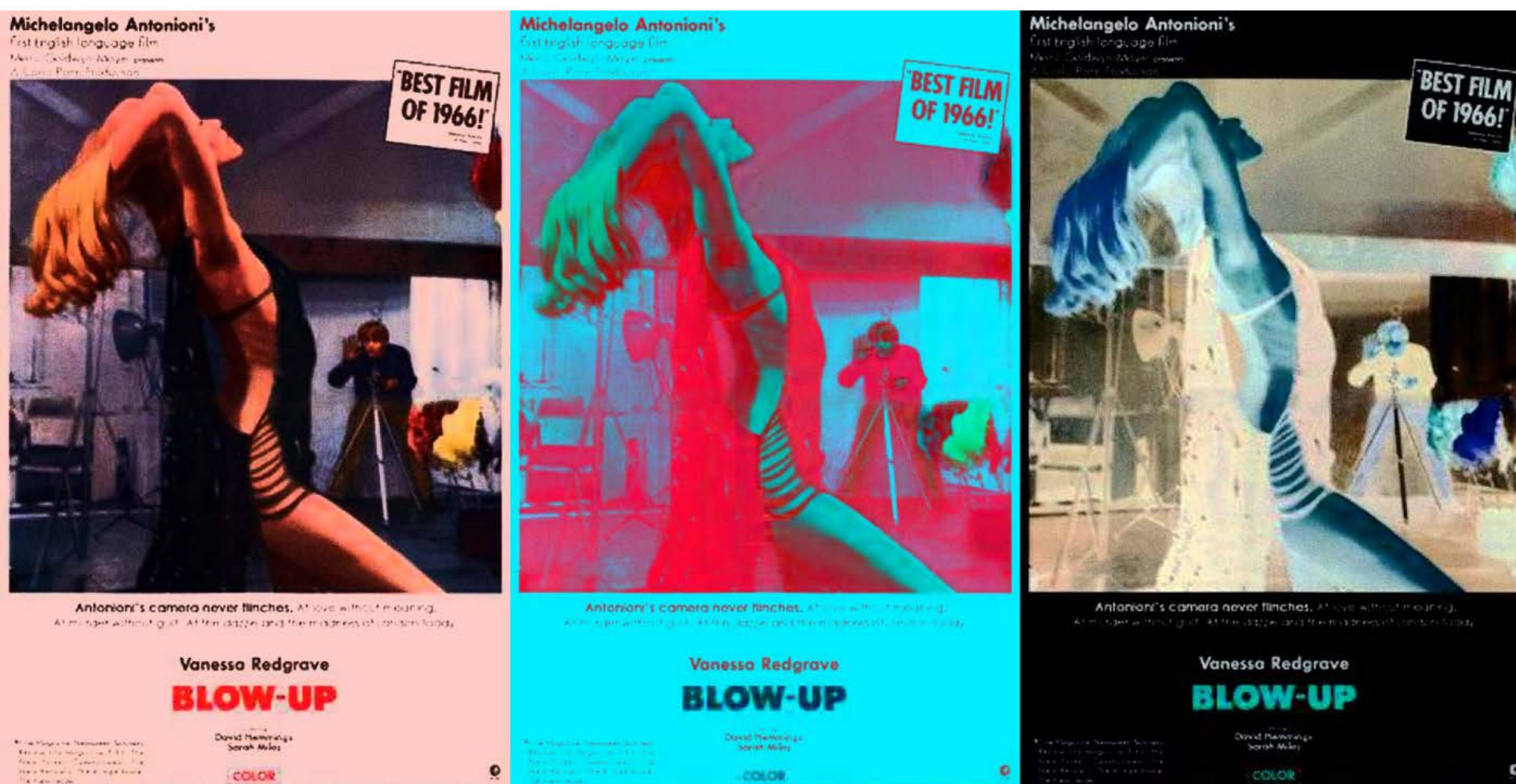
Isso tudo são sintomas manifestos de déficit de atenção. A assim chamada síndrome de déficit de atenção (SDA), ou até síndrome de hiperatividade-déficit de atenção (SHDA), é apenas um extremo caso especial disso. Aí se trata de crianças que não conseguem concentrar-se em qualquer coisa, demorar-se em algo, construir uma amizade, perseverar num jogo

comum; crianças que começam tudo o que é possível e não terminam nada. Elas são impelidas por constante inquietação motora, que não encontra válvula, nem descanso, e que as torna contínuas perturbadoras na escola, na família e nos grupos de jovens. Para tranquilizá-las há, todavia, um recurso altamente eficaz. “Quando se coloca crianças que não conseguem sentar quietas nem por um segundo e seus olhos se movem para a direita e a esquerda, procurando e desviando, na frente de um computador, o seu olhar se torna claro e fixo, as suas atividades direcionadas e pacientes”, escreve o analista de crianças Wolfgang Bergmann. “De qualquer modo é mais do que notável que crianças e jovens hiperativos, os quais no mundo real procedem como se estivessem perdidos, orientam-se bem nos computadores e se movimentam nos jogos e contatos *online* com uma segurança da qual não dispõem na assim chamada ‘primeira realidade’, no cotidiano da sua vida.” E por que essa máquina instantaneamente se torna familiar a eles? “Bastam poucos movimentos de mão a fim de trazer um objeto desejado para a região da disponibilidade, ou a fim de chamar um parceiro de comunicação para a troca desta ou aquela fantasia, desses ou daqueles contatos — tudo está preparado como que à disposição.” Não obstante: “Tudo está direcionado respectivamente para a *satisfação-agora* própria. Logo que se realizou, apaga-se a representação do objeto justo agora almejado, da ação ou do contato com outros; com um gesto de mão, um clique no teclado, eles são afastados, como se nunca tivessem existido” (TÜRCKE [2009], 2010a, p. 309-310).

Em *Blow-up*, o clique gerador das imagens era dado na máquina fotográfica “com um gesto de mão” de Thomas, ao passo que na contemporaneidade, os cliques se multiplicam nos teclados dos computadores, nos dispositivos móveis e nas plataformas digitais para a “*satisfação-agora*”. Nesse sentido, o filme de Antonioni, apesar de ser datado de 1966, já apresenta essa dependência pelo “choque imagético” e a incapacidade de lidar com a denominada “primeira realidade”, conforme citado acima, mesmo que, em tal época, muitas das tecnologias *high-tech* contemporâneas ainda não tivessem sido desenvolvidas. Nota-se que existe o culto da imagem em detrimento da realidade: “No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso” (DEBORD [1992], 1997, p. 17). Por isso, quando o fotógrafo Thomas encontra o cadáver no parque, ele não é capaz de fazer nada. A sua atitude atesta a dificuldade contemporânea em lidar com o real, que, no caso em questão, era a prova do crime. Isso ocorreu porque Thomas não portava a sua máquina fotográfica, isto é, ele só era capaz de estabelecer uma relação com a realidade através da mediação da câmera fotográfica. Sem o seu dispositivo e, por conseguinte, sem o suporte imagético que esse equipamento produz, Thomas está privado de qualquer possibilidade de ação imediata, ainda que esteja diante de um cadáver, o qual fora assassinado. Talvez por isso o crítico da cultura Fredric Jameson tenha indicado o caráter “irreal” desse cadáver mostrado no filme como sendo o problema do referente: “O problema formal principal, de natureza mais metafísica, se posso colocar dessa maneira, está ligado ao cadáver: será que ele deveria mesmo ter sido visto? [...] Mas é um corpo de cera e sem dúvida o objeto mais irreal mostrado no filme” (JAMESON [1992], 1995, p. 200).

Pois bem, o problema colocado por Jameson reporta-se diretamente à questão do referente. Não obstante, ele não se reteve no formalismo da dualidade pautada em essência e aparência, na medida em que foi mais radical ao colocar o próprio referente em dúvida, quando inscrito na condição de simulacro — “um cadáver já a caminho do status de imagem ou simulacro” (JAMESON [1992], 1995, p. 200). Ora, não é por menos que Thomas encontra-se em uma situação aporética entre “a verdade e a mentira” do que ocorreu no parque, pois a única foto do parque que lhe restou é um “simulacro”⁵. Essa aporia do personagem faz-nos retornar ao diagnóstico

5 Embora Jean Baudrillard tenha afirmado que “já não estamos na sociedade do espetáculo de que falavam os situacionistas” (BAUDRILLARD [1981], 1991, p. 43), o seu conceito de simulacro é apropriado e adequado à análise e, por isso, também foi retomado por Fredric Jameson.



realizado por Nietzsche, o qual já nos alertava sobre a marca arbitrária das verdades. Então, ao evidenciar esse lado frágil e metafórico do conhecimento, Nietzsche realiza a “transvaloração” do entendimento humano, cujo efeito é aplacar a soberba e a altivez do homem diante do mundo. Nosso caso exemplar é a cena na qual Thomas afirma que não sabe como ocorreu o crime, uma vez que não o tinha testemunhado e porque sabia que a única foto que lhe restava não passava de uma mancha branca (cadáver?), a qual não comprova nada, pois, quanto mais ampliada, mais distorcida se tornava. Tratava-se de uma mancha explodida em pontos brancos, ou seja, ele não podia dizer a que se refere essa imagem fotográfica gerada pelo processo técnico denominado *blow-up*. Além disso, a arrogância das posturas anteriores, que eram norteadas pela crença na técnica e na ciência, também tem como consequências a agonia e o engano, pois escamoteia o deslocamento epistemológico que a própria linguagem visual causa ao enunciar processos, fatos e imagens. O abatimento de Thomas contrasta com a sua alegria anterior, quando ele dizia para Ron, o editor de seu livro, que havia salvo um sujeito da tentativa de homicídio. Isso decorre do efeito causado pela inversão de sentido da imagem: de belo idílio do casal para assassinato (MELLO E SOUZA, 1988, p. 406-407). Assassinato que nunca será solucionado, não só pelo roubo das fotos e dos negativos, mas também pelos desvios, desejos e espetáculos, os quais orientaram os enquadramentos selecionados para cada disparo da câmera. Antonioni, assim, procura retirar o seu espectador da apatia e distração diante da tela do cinema, bem como o convida a fazer uma crítica às modalidades de saberes produzidos nas sociedades contemporâneas, cuja regência é presidida por imagens técnicas do espetáculo e da excitação. Essa é a riqueza discursiva promovida por Antonioni, visto que há a crítica da imagem feita por meio dela mesma. E isso também é a proposta do diretor, o qual deixa a cargo de seu espectador decidir o que se pode ver na cena do parque, o que não se vê e o que somente é captado pela câmera de Thomas. No entanto, Antonioni não coloca a questão de maneira neutra, pois o que é visto através da lente da câmera fotográfica já foi, previamente, interposto pela lente do cineasta, que é, neste caso, o próprio referente da produção. Por isso, o alerta de Nietzsche:

Aquela audácia ligada ao conhecer e sentir, que se acomoda sobre os olhos e sentidos dos homens qual uma névoa ofuscante, ilude-os quanto ao valor da existência, na medida em que traz em si a mais envaidecedora das apreciações valorativas sobre o próprio conhecer. Seu efeito mais universal é engano – todavia, os efeitos mais particulares também trazem consigo algo do mesmo caráter (NIETZSCHE [1873], 2008, p. 26-27).

O pensamento de Nietzsche é, pois, de grande valia, já que nos alerta para os limites da razão em alcançar e explicar certos problemas relacionados à percepção e às imagens que povoam o mundo. Trata-se, portanto, da assunção de uma condição epistemológica no sentido de construir, intempestivamente, formas de conhecimento livres de aspirações metafísicas. Por conseguinte, abre-se o caminho para traçar uma crítica a pilares da contemporaneidade, como, por exemplo, o próprio espetáculo imagético, a essência da técnica e o consumo de imagens.

3. Considerações finais

Em linhas gerais, elegemos a imagem e o conhecimento como os temas centrais de *Blow-up*, os quais catalisam toda a discussão presente no artigo. Nesse sentido, a importância da experiência de refletir-se acerca do ato de ver é cardinal para a realização de uma análise profícua. Portanto, é fundamental a colocação de questões, como, por exemplo, o que significa ver alguma coisa e como mostrar isso em imagens na contemporaneidade? Mas além desses grandes temas, há outros elementos que orbitam em torno desse grande núcleo temático. Assim, por conta da complexidade exigida pela obra de Antonioni, não é suficiente adotar apenas um ponto de vista teórico para ancorar qualquer análise que se pretenda abranger o horizonte de discussão do filme. Assim, com base no cruzamento de autores distintos e distantes no que se refere ao posicionamento teórico e ideológico, foi admitido pensar além do que se referem estritamente as questões e soluções cinematográficas de *Blow-up*. Logo, a problemática imposta pelo filme foi expandida para se pensar em outras instâncias, que são prementes na contemporaneidade.

Nessa perspectiva, vimos que o que está em jogo não é apenas o tema da percepção humana e o estatuto da imagem na contemporaneidade, mas também é fundamental a questão das condições de construção do conhecimento em uma sociedade cada vez mais excitada pelo predomínio do “choque imagético” e pelo desejo do espetáculo audiovisual. Com efeito, a formulação de uma crítica dessa cultura é colocada, intempestivamente, na direção da constituição de um mundo de imagens autônomas que se apresentam como se não tivessem que ser interpretadas e, tampouco, ser passíveis de considerações devido à pretensa transparência de seu estatuto epistemológico. Ora, o impacto de tal posicionamento de neutralidade nas práticas de usos e produções de imagens incide diretamente nos comportamentos dos sujeitos contemporâneos, a saber, no próprio ato de consumo. De um lado, o imediatismo e a suposta transparência e verdade da imagem parecem substituir os produtos representados no simulacro do *marketing* publicitário, que objetiva a geração do desejo mimético em seus consumidores. Mas, apesar da autonomia das imagens, sempre há interesses envolvidos na sua geração. No caso das mercadorias, é mais do que claro que os valores estão a serviço dos próprios produtores das imagens de consumo. Por outro lado, a questão não é tão óbvia quando o próprio mundo se torna a imagem do conjunto de nossas representações e valores. Como vimos, a origem desse esquecimento está localizada no momento histórico que constituiu a modernidade. E só é possível desvelar a metafísica presente na “imagem do mundo” por meio da genealogia da essência da “técnica de máquinas”. Contudo, para compreender as verdades presentes em tal processo, não é suficiente apenas localizar a correspondência

do objeto representado. Basta retomar o caso emblemático de Thomas no parque, no qual assistimos e constatamos que o centro de referência é o próprio sujeito, cuja percepção visual já é uma metáfora, bem como o seu próprio conhecimento do fato, representado na foto manchada pelo processo técnico *blow-up*. Esta é a riqueza do filme de Antonioni e que está longe de estar esgotada. Todavia, há que se ressaltar que não podemos nos deixar enfeitiçar pelo gênio desse diretor, pois “seu efeito mais universal é engano” (NIETZSCHE [1873], 2008, p. 27).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GABRIEL, Martha. *Educar. A (r)evolução digital na educação*. São Paulo: Saraiva, 2013.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Ética e sociedade. *Pesquisa em Educação Ambiental (UFSCar)*, v. 3, p. 13-32, 2008.
- GIRARD, René. *Anorexia e desejo mimético*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. O tempo da imagem no mundo. In: _____. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Gulbenkian, 1998.
- _____. A questão da técnica. *Revista Scientia Studia*. São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Hedra, 2008.
- POURRIOL, Ollivier. *Blow-up/A ilusão do eu*. In: _____. *Filosofando no cinema: 25 filmes para entender o desejo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TÜRCKE, Christoph. *Filosofia do sonho*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010a.
- _____. *Sociedade excitada. Filosofia da sensação*. Campinas: Edunicamp, 2010b.