

APARELHO E FANTASMAGORIA EM *BLOW-UP* (1966)

Marcelo Ribeiro
PPGACV FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Em *Blow-up* (1966), Michelangelo Antonioni narra os acontecimentos de dois dias da vida de Thomas. A figura do fotógrafo opera como instância de mediação na construção da narrativa, pois é em torno de suas ações que se delimitam a narração da trama e os contornos da fábula construída pelo espectador. No filme, é possível reconhecer uma interrogação fundamental da fotografia, do cinema e das relações entre olhante e olhado que se articulam em torno desses tipos de aparelho, assim como desses tipos de imagem, em suas múltiplas aparições (aparelho: máquina, laboratório, suporte e memória; imagem: luminosidade, traço, objeto e fantasma).

Palavras chave: aparelho, imagem, fantasmagoria.

Apparatus and phantasmagoria in *Blow-up* (1966)

Abstract

In *Blow-up* (1966), Michelangelo Antonioni narrates the events of two days in the life of Thomas. The photographer works as instance of mediation in the construction of narrative, for it is around his actions that the narration of the plot and the traces of the fable which the spectator constructs. In the film, it is possible to recognize a fundamental interrogation of photography, film and the relations between gazer and gazed which articulate around those kinds of apparatus, as well as those kinds of images, in their multiple apparitions (apparatus: machine, laboratory, support and memory; image: luminosity, trace, object and ghost).

Keywords: apparatus, image, phantasmagoria.

1 Introdução

As múltiplas aparições do aparelho e da imagem em *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, configuram um mosaico de modos de relação entre olhante e olhado, que são característicos da fotografia (que é encenada, no filme, como um de seus temas, sob a forma da representação de alguns elementos da prática fotográfica) e do cinema (que se apresenta, através do filme, sob a forma de memórias de gênero e de condições técnicas e formais da representação). A análise da representação cinematográfica da fotografia em *Blow-up* deve desdobrar-se em uma análise das condições de possibilidade da representação cinematográfica em geral. O desdobramento analítico – da representação a suas condições de possibilidade – não decorre de elementos externos ao filme de

Antonioni (como a vontade do crítico ou a conveniência do analista), mas de um movimento circular que estrutura a narrativa do início ao fim. Efetivamente, nas primeiras e nas últimas imagens de *Blow-up*, a aparição do grupo de mímicos enquadra o restante da narrativa, como uma moldura em que o conteúdo do quadro se prolonga e seus sentidos são suplementados.

Se fotografia e cinema prolongam-se na mímica, isto é, se Thomas e o espectador são conduzidos à mímica como o suplemento enigmático que parece preencher as lacunas de sentido que constituem suas relações com as imagens de fotografia e de cinema, é porque *Blow-up* não é um filme sobre fotografia, mas sobre a imagem em sua condição ao mesmo tempo mais geral e mais reduzida. Em *Blow-up*, por meio da figura de Thomas, a interrogação de diversos modos de relação entre olhante e olhado que definem as possibilidades da fotografia como prática social conduz ao estranhamento e à interrogação, por sua vez, pelo espectador, dos modos de relação entre olhante e olhado que definem as possibilidades do cinema como prática social. A consideração da importância dos mímicos no enquadramento dos sentidos da narrativa conduz, por fim, à convergência das interrogações de Thomas sobre a fotografia e do espectador sobre o cinema: no suplemento da mímica, é a imagem em geral que se revela, finalmente, como fantasmagoria.

2 Incerteza e perda de controle

Depois de passar a noite em uma pensão popular (*doss house*), onde Thomas registrou imagens para um projeto autoral (que será revelado em conversa com seu editor, Ron), o protagonista retorna a seu estúdio, onde retoma sua atividade profissional como fotógrafo de moda. As sessões de fotografia de moda de Thomas encenam um dos modos de relação entre olhante e olhado que *Blow-up* interroga: o modo do controle, que está ligado, parcialmente, à temática do voyeurismo.

As sessões no estúdio de Thomas revelam a postura que procura assumir como fotógrafo, mesmo fora do estúdio; as fotografias que produziu durante a estadia na *doss house* e as fotografias que produzirá no parque decorrem, assim como aquelas no estúdio, da tentativa voyeurista de controlar e de dominar o olhado, suas formas de aparição e sua visibilidade, por meio do olhar mediado pelo aparelho. O modo do controle na relação entre olhante e olhado inscreve-se, em diferentes momentos do filme, por meio do idioma do gênero, na metáfora do domínio masculino sobre os corpos femininos, encenada por Thomas em suas relações com as modelos que fotografa.

A narrativa do filme conduz ao questionamento do modo do controle nas relações entre olhante e olhado, a partir da introdução da dúvida no cerne da consciência de Thomas, como sujeito do olhar, diante das imagens que seu aparelho captura no parque. Efetivamente, pode-se interpretar a narrativa de *Blow-up* como uma narrativa de perda de controle, cujo desfecho desloca os termos em que se formula, inicialmente, o problema da incerteza. Essa interpretação pode ser elaborada com base na análise de cinco sequências fundamentais do filme, associadas, por sua vez, a diferentes formas de aparição do aparelho fotográfico e da imagem.

3 A latência como reserva de imaginário (aparelho: máquina – imagem: luminosidade)

A primeira sequência fundamental na narrativa de perda do controle de Thomas (interpretado por David Hemmings) sobre as relações de olhar de que participa como fotógrafo consiste no conjunto de planos que representa o passeio que realiza pelo parque, depois de visitar um antiquário. Por meio dos planos dessa sequência, o espectador pode elaborar uma primeira versão da fábula que está contida nesse momento da trama: Thomas fotografa o encontro entre um homem e uma mulher (Jane, interpretada por Vanessa Redgrave), a partir de posição caracteristicamente voyeurista; a mulher percebe que está sendo fotografada com o homem e questiona Thomas, interrompendo seu voyeurismo; diante da exigência de que entregue o rolo de negativos, Thomas alega que o material contém imagens que o interessam e recusa-se a entregá-lo.

O poder do olhar de Thomas, mediado pelo aparelho, ocupa lugar central nessa primeira versão da fábula, que, de forma geral, o espectador (se vê o filme pela primeira vez) compartilha com o protagonista. Thomas pensa dominar o que vê, supondo a coincidência entre seu olhar (a consciência da visão, insinuada por suas ações e falas) e o espaço do visível (que existe, nesse momento, apenas como dado sensível fugaz para a consciência de Thomas, assim como para a do espectador, e como imagens latentes, no interior da máquina analógica).

O tempo da latência da imagem transborda a coincidência suposta e abre-se para um futuro imprevisível, como argumenta André Rouillé (2009, p. 209-210):

Ainda não está e no entanto já está: assim se poderia exprimir a temporalidade passado-futuro da imagem fotográfica em seu estado de imagem latente. Imagem em evolução, a imagem latente está aberta em direção ao futuro: em direção à própria imagem. A outra porção da temporalidade fotográfica cai, ao contrário, no passado: é a das coisas e dos corpos. [...] um futuro da imagem (ainda não está e, no entanto, já está) e um passado das coisas e dos corpos (ainda é e, portanto, já passou).

Entre o futuro e o passado, Thomas projeta a suposição de uma coincidência, mas o aparelho resguarda uma irreduzível abertura espaço-temporal em que o sujeito do olhar não está nunca seguro, “na posição estranha e fascinante daquele que sabe que a imagem está ali, capturada, registrada, mas que ainda não pode vê-la, imagem ainda virtual, potencial, a acontecer ao olhar”, como escreve Philippe Dubois em seu ensaio “O ato fotográfico” (1993, p. 91).

Com efeito, Thomas saberá apenas mais tarde, talvez tarde demais, que não viu o que pensava ter visto. Diante do espaçamento que separa real e imagem, que distancia luz (o já visto, que se oferece à consciência de forma fugaz e que ainda não está em forma de imagem) e traço (o ainda não visto, que se pode apenas imaginar, fantasiar, e que no entanto já está inscrito na imagem), cabe ao espectador, assim como a Thomas, antecipar, em fantasia, os sentidos possíveis do visível, em sua fugacidade.

A imagem como luminosidade é uma aparição fugaz, que se reserva, como traço latente, no aparelho fotográfico. Para a consciência do sujeito do olhar, a imagem é, em primeiro lugar, reserva de imaginário, que se pode preencher com apostas de sentido, com expectativas, com dúvidas, com desejos, com questões: Quem são a mulher e o homem fotografados? O que faziam no parque? Por que a mulher não quer que subsista qualquer registro de sua presença no parque, como sugere ao dizer a Thomas que ele nunca a viu, pouco antes de afastar-se?

Quando Thomas encontra Ron em um café, para mostrar a ele as últimas fotografias que realizou para seu livro (durante sua estadia na *doss house*) e discutir o projeto, o editor pergunta a ele sobre a última foto, que fechará a série. A resposta de Thomas revela a aposta de sentido que preenche, para ele, a reserva de imaginário das imagens latentes do parque: “None of this lot.”, diz ele, “I’ve got something fab for the end. In a park. I only took them this morning, you will get them later on today. It’s very peaceful, very still. And the rest of the book will be pretty violent, so I think it’s best to end it like that.”

4 Primeiro deslocamento: a narrativa como projeção do desejo (aparelho: laboratório – imagem: traço)

A segunda sequência que, em *Blow-up*, compõe o itinerário da perda do controle do sujeito do olhar consiste nos planos que representam a primeira revelação dos negativos fotografados durante o passeio, em que ocorre a descoberta de elementos que Thomas não tinha visto no momento em que fotografava. Thomas revela as fotografias depois de ser procurado pela mulher do parque, em seu estúdio.

Após a relação voyeurista estabelecida no parque, Thomas e Jane participam, no estúdio, de um jogo erótico que permanece ambíguo. O voyeurismo – que definia a posição de Thomas diante das modelos que fotografara no início do dia e, mais tarde, diante dos acontecimentos que registrou no parque – cede lugar à indeterminação parcial das relações entre Thomas e Jane, que se evidencia na dúvida, não resolvida pelo filme, sobre se houve ou não relação sexual entre as duas personagens.

Com efeito, o jogo erótico começa a perturbar o voyeurismo de Thomas, obrigando-o a lidar com a confrontação de um objeto de seu olhar controlador. Jane volta-se contra o controle de Thomas sobre as relações de olhar e manifesta a intenção de interromper sua dominação sobre uma parcela do visível, por meio da obtenção do rolo de filme que contém as imagens registradas no parque. Ao final, após dar a Jane um filme que não é, de fato, o do parque, para livrar-se de sua presença no estúdio, Thomas dedica-se a revelar as imagens dos negativos e a explorar suas superfícies.

A exploração das imagens ocorre de diversas formas: Thomas perscruta tanto negativos quando imagens reveladas com o auxílio de uma lente de aumento; revela e amplia as imagens, vendo e revendo suas superfícies em diferentes suportes no laboratório; depois de reveladas e ampliadas, Thomas dispõe as imagens nas paredes e nos pilares de seu estúdio.

Com o objetivo de construir uma narrativa dos acontecimentos registrados na série de imagens, Thomas realiza a reconstituição das combinações de linha de olhar (*eye-line matches*), conforme regra clássica de montagem cinematográfica: a direção do olhar da mulher, em uma das fotos, chama a atenção para um lugar entre arbustos, atrás de uma cerca, que tinha passado despercebido. Por meio do trabalho de Thomas sobre as imagens, que é ao mesmo tempo físico e interpretativo, revela-se, entre as árvores, registradas no fundo de uma das fotografias, o vulto de alguém que segura uma arma.

A regra da combinação das linhas de olhar é um dos recursos que a montagem cinematográfica explora para a constituição de relações entre planos diferentes, de modo a controlar o efeito de descontinuidade do corte entre dois fotogramas e a construir, formalmente, a continuidade da narrativa e do universo diegético em que se desenrola. A redução da descontinuidade (física) do corte à continuidade (interpretativa) da narrativa organiza as imagens com base no regime sensorio-motor, tal como discutido por Gilles Deleuze (1985).

Os traços da pessoa e da arma tornam-se visíveis com a mediação do aparelho laboratorial, que possibilita a construção da segunda versão da fábula, depois de deslocar a coincidência suposta por Thomas, inicialmente, entre real

e imagem, entre luz e traço, entre futuro (imagem latente e reserva invisível de imaginário) e passado (imagem inscrita e traço visível). Efetivamente, Thomas perdeu a aposta de sentido que definira seu lance no jogo com a imagem latente: sua expectativa não se confirmou no traço visível da imagem revelada, que lhe reservava outros sentidos.

Os eventos em torno do encontro no parque foram testemunhados pelo aparelho, embora não por Thomas, que experimenta a dúvida em relação ao poder de seu olhar, que ele, contudo, busca incessantemente recuperar – em primeiro lugar, por meio da interpretação das imagens, de que decorre a elaboração de uma nova narrativa dos acontecimentos. Thomas expressa sua interpretação em um telefonema para seu editor, Ron: “Ron? Something fantastic’s happened. Those photographs in the park, fantastic! Somebody was trying to kill somebody else. I saved his life.”, diz Thomas pouco antes de ser interrompido por duas garotas que querem ser fotografadas.

Ao afirmar que acredita ter impedido uma tentativa de assassinato, Thomas neutraliza a experiência da dúvida e restabelece a certeza como base do poder de seu olhar de fotógrafo, por meio da interpretação, da atribuição de uma nova aposta de sentido, que projeta, nas imagens em série e na narrativa que parecem formar, os desejos do sujeito do olhar (em primeiro lugar, sua vontade de poder). A narrativa contida nas imagens, construída por meio dos procedimentos da montagem cinematográfica, revela-se como projeção do desejo sobre superfícies que permanecem silenciosas. Mas a todo desejo corresponde uma forma de inconsciente.

5 Segundo deslocamento: inconscientes visuais (aparelho: suporte – imagem: objeto)

A terceira sequência que permite compreender como *Blow-up* encena a passagem do modo do controle para o modo da incerteza nas relações entre olhante e olhado consiste no retorno às imagens reveladas, após um interlúdio em que a recuperação do poder de olhar se inscreve metaforicamente por meio do idioma do gênero, com os jogos sexuais entre Thomas e as duas jovens aspirantes a modelos que interromperam seu telefonema para Ron. Como se o período de interlúdio permitisse ao olhar desprender-se da interpretação com que Thomas procurou reinvesti-lo com o poder da certeza, parece ocorrer por acaso a descoberta de um novo detalhe numa das fotografias reveladas, que acarreta o surgimento de uma suspeita e o retorno à condição de dúvida.

Um dos aspectos do aparelho fotográfico, que sucede a máquina e o laboratório, revela-se crucial para despertar, sustentar e aprofundar a suspeita de Thomas: o suporte em que se imprime a imagem. Em relação às impressões

anteriores, em que revelara e ampliara as imagens no laboratório, Thomas operou, antes, por meio da montagem das imagens em seu estúdio e por meio da lente de aumento como prótese do olhar. Nesse momento, acrescenta-se um giro à relação entre Thomas e as imagens, por meio da definitiva utilização do aparelho fotográfico como prótese do olhar que se volta para as fotografias, como se imagens de imagens pudessem ser capazes de revelar mais sobre o real do que imagens do real: a imagem da imagem, a meta-imagem como super-realismo – ao mesmo tempo hiper-realismo (o mais real que o real) e surrealismo (o inconsciente).

Para Walter Benjamin (1985, p. 189), o aparelho fotográfico (e o aparelho cinematográfico) estão relacionados à abertura da “experiência do inconsciente ótico” ou “inconsciente visual” dos indivíduos e, de forma original, das coletividades: “os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal”. Quando Thomas fotografa a fotografia, com o objetivo de alcançar uma percepção ainda mais profunda do real que desconfia estar ali representado, é como se fosse aberta a experiência (super-realista) do inconsciente ótico ou visual do aparelho.

A revisão da segunda versão da narrativa construída por Thomas ocorre por meio do uso crítico do suporte de revelação das imagens, que são ampliadas e fotografadas novamente, tomadas, portanto, como objetos do olhar do aparelho, numa tentativa de ver mais que conduz à suspeita de que há outro elemento que tinha passado despercebido na série de fotografias: um cadáver. O retorno da dúvida, que tinha sido contida na narrativa contada por Thomas a Ron, acarreta uma perturbação ainda mais intensa do modo do controle na relação entre olhante e olhado. A incerteza torna-se irreduzível diante das imagens, tornando instáveis as relações entre olhante e olhado e exigindo, de Thomas, o retorno ao parque para verificar o espaço fotografado, na tentativa de refazer, de alguma forma, as relações esgarçadas entre real e imagem.

As imagens em que parece ser possível reconhecer os contornos do corpo são imprecisas e o reconhecimento permanece indecível. A precariedade da visibilidade do corpo morto, que pode não ser mais do que uma alucinação, é comentada por Patricia, uma vizinha de Thomas que compara a imagem aos quadros abstratos de Bill, seu companheiro (que Thomas observara, em seu ateliê, no início do filme). Enquanto as imagens permaneceram nítidas em sua revelação do inconsciente visual de Thomas, e o grão fotográfico era invisível na medida da visibilidade das cenas representadas, foi possível construir uma narrativa em que, à semelhança da montagem cinematográfica, a continuidade se projetava sobre imagens descontínuas entre si. Com a revelação do inconsciente visual do

aparelho, a descontinuidade interna da imagem fotográfica se revela de forma irreduzível sob a forma dos grãos, acentuando o super-realismo da meta-imagem.

A revisão da narrativa torna-se inviável, pois, simultaneamente, surge um novo elemento (o cadáver) e seu reconhecimento permanece perturbado pelo ato mesmo que o faz visível: “quanto mais o grão de uma prova é visível, mais a imagem é *flo* e mal definida, mais os contornos se esfumam, mais se instala uma *turvação* figurativa”, escreve Philippe Dubois (1993, p. 101), que identifica a “natureza descontínua da imagem foto” ao “pontilhismo puro, informe e aleatório bem aquém do motivo”, logo antes de mencionar o exemplo da última ampliação de Thomas em *Blow-up*, aquela que ocorre por meio do ato de fotografar uma fotografia. O inconsciente visual do aparelho revela, finalmente, a fantasmagoria da imagem.

6 A memória-fantasma do aparelho (aparelho: memória – imagem: fantasma)

A quarta e a quinta sequências, em que o problema da incerteza de Thomas parece alcançar uma resolução e acaba, em vez disso, por deslocar os termos em que se articula, consistem nos dois momentos de retorno ao espaço do parque, com o objetivo de verificar a existência do cadáver que a meta-imagem parecia ter revelado: primeiramente, à noite, Thomas vai ao parque às pressas, sem sua máquina, verificando a presença do cadáver (apenas) com seus próprios olhos; no dia seguinte, quando volta ao parque com a câmera, Thomas não encontra mais o cadáver. Philippe Dubois (1993, p. 92) propõe uma interpretação geral de *Blow-up* em que recapitula alguns dos lances do itinerário das relações entre olhante e olhado que o filme encena, por meio da figura de Thomas:

É esta a lição do *Blow-up* de Antonioni: a revelação revela ao perscrutador algo além do que a latência fazia acreditar, algo que não havíamos visto e que parece, no entanto, estar ali, quando se *olha* de fato, quando se lê, quando se constrói sua leitura, quando se assume o risco da interpretação. O tema principal do filme é a impossibilidade de fazer o real coincidir com sua representação, o dado *a priori* com sua interpretação fotográfica *a posteriori*, justamente porque entre os dois, na distância, algo aconteceu – que não é apenas do tempo. A *distância* propriamente fotográfica funciona, portanto, aqui totalmente: confrontado, pela força de seu olhar para a imagem, a uma rede crescente de índices que revelam um obstáculo, um desacordo, uma rachadura entre o signo e o que ele acredita ser o referente, o Sujeito se põe em movimento, põe-se a ir e vir (é um agitado perpétuo), *em primeiro lugar na própria imagem* (ele observa que o olhar da mulher está fixo num ponto fora-de-campo, num arbusto, segue com o dedo o trajeto do olhar [...]), *depois entre as imagens* (ele as dispõe por todo o salão, organiza um percurso, recorre às ampliações sucessivas, organiza uma verdadeira narrativa mural dos acontecimentos – a câmera de Antonioni é excelente para nos mostrar, sem uma única palavra de diálogo, o próprio trabalho do olhar-que-constrói-sentido

pela montagem das imagens) e *finalmente da imagem ao objeto e do objeto à imagem* (de seu estúdio – onde ele revela, faz cópias e interpreta – ao parque – onde fez as imagens – depois do parque ao estúdio, e isso duas vezes), como se corresse desesperadamente atrás de uma verificação hipotética (ou pelo menos confronto) de um pelo outro. Pois esses múltiplos vaivéns, longe de aproximar (e até identificar) a imagem e o real, vão toda vez separá-los ainda mais, afastar ainda mais esses dois “universos”. A ponto de estes, por serem sempre transportados dessa maneira, decalados, se tornarem cada vez mais incertos e acabarem literalmente por *se perder*, tanto um como o outro, diluindo ao mesmo tempo toda a segurança de identidade do Sujeito. Ei-lo, esse Sujeito em sua corrida louca entre dois mundos que não se adequam, em sua compulsão de atravessar nos dois sentidos a inelutável distância fotográfica, ei-lo perdido nas aparências, pego no torniquete dos fantasmas, das ficções, das miragens, imergindo cada vez mais na fratura que ele acreditava estar preenchendo, como cavando nela o túmulo de suas próprias certezas.

A atenção de Dubois aos momentos e aos movimentos de Thomas, como sujeito do olhar, diante do ato fotográfico e das imagens que gera, não considera a amplitude do que está em jogo nos vaivéns do fotógrafo entre as imagens que investiga em seu estúdio e o espaço fotografado do parque. Entre um momento e outro, produz-se uma perturbação dupla das relações entre olhante e olhado: ao verificar a existência do cadáver, no primeiro retorno ao parque, Thomas confirma a impotência de seu olhar e o papel da memória do aparelho como prótese de consciência; ao tentar fotografar o cadáver e produzir evidências de sua existência, no segundo retorno ao parque, a ausência do corpo amplifica a dúvida, que incidira, até o momento, sobre seu olhar, sua percepção, sua sensibilidade, estendendo a incerteza ao âmbito de sua memória dos acontecimentos, assim como da memória do aparelho, que permanece precária e imprecisa no momento em que se faz visível, devido à granulação intensa da ampliação. Com efeito, quando Thomas retorna ao estúdio, que encontra revirado e desordenado, as imagens todas desapareceram, assim como os negativos: é como se o(s) assassino(s), afinal, tivesse(m) encontrado uma forma de apagar seus rastros – mas resta uma imagem: a última ampliação, com sua granulação pontilhista, com seu amálgama de visível e invisível, com sua revelação da descontinuidade essencial do traço fotográfico.

Há uma implicação do espectador do filme no modo da incerteza na relação entre olhante e olhado que os vaivéns de Thomas configuram. Também ao espectador parece necessário ir e vir, diante do filme, para buscar alguma certeza. Ao ver o filme novamente, buscando os rastros do assassinato, inclusive o cadáver, na primeira sequência de Thomas no parque, o espectador supõe reconhecer o corpo do homem ao lado do arbusto, aos pés da mulher, pouco antes de desaparecer na distância. Ao final do filme, contudo, uma sequência

suplementar desloca os termos do dilema com sua força metafórica: o jogo de tênis com uma bola invisível, realizado pela trupe de mímicos que abre o filme, na quadra que fica dentro do parque.

Quando Thomas entra no jogo dos mímicos, atirando de volta em direção à quadra a bola que tinha sido lançada para fora, Antonioni introduz, sobre o plano do rosto de Thomas, cujo olhar acompanha os vaivéns da bola invisível, os sons de uma bola. Trata-se do mesmo procedimento estilístico usado por Antonioni nos momentos em que Thomas investiga as imagens. Numa interpretação retrospectiva, é como se Thomas entrasse no jogo das fotografias, em seu estúdio, entregando-se à descoberta ou à alucinação das evidências de assassinato (o vulto, a arma, o cadáver) na série de imagens do parque, o que é acompanhado da reprodução do som das árvores que definira a experiência sonora da sequência do passeio no parque. Com efeito, o jogo dos mímicos com a bola-fantasma revela, ao mesmo tempo, a fantasmagoria da fotografia – a indecidibilidade entre índice e alucinação, entre real e fantasia, dentro da narrativa fílmica, figurada por Thomas – e a fantasmagoria do cinema – para o espectador, é também impossível decidir, definitivamente, sobre o estatuto de realidade das imagens do filme, inclusive sobre os planos em que Thomas encontra o cadáver no parque, sem sua máquina fotográfica. Assim como a bola-fantasma dos mímicos, o referente das imagens fotográficas e o realismo dos planos cinematográficos exigem o imaginário do sujeito do olhar e os fantasmas que os acompanham.

Dessa forma, em suas configurações formais, em seu estilo, nas memórias de gênero que aciona e nos sentidos que insinua para o espectador, o filme transita, igualmente, do modo do controle para o modo da incerteza e, finalmente, para o modo da fantasmagoria, com base na criação de condições para que o espectador experimente desorientação e indecidibilidade na construção da fábula narrada pelo filme e, principalmente, na interpretação do desfecho da narrativa, com o jogo teatral dos mímicos e a luz incerta que lança, em retrospectiva, sobre o restante do filme. Se a trama de *Blow-up* conduz o espectador a construir uma fábula de assassinato, o desfecho perturba as expectativas espectatoriais, baseadas no gênero policial (que conduziria, normalmente, à resolução do crime e à identificação, se não à punição, dos assassinos), por meio da introdução de uma dúvida sobre o estatuto das imagens visuais e sonoras que compõem o filme.

A incerteza sobre o corpo, no mundo e na imagem, conduz à revelação de um modo fantasmagórico de relação entre olhante e olhado. Embora Philippe Dubois (1993) sugira que um dos temas de *Blow-up* é a relação entre fotografia e alucinação e, ao mesmo tempo, situe essa relação no intervalo de latência da imagem, o que

Blow-up indica é que a alucinação participa da prática fotográfica em todos os seus momentos, assim como da experiência cinematográfica. Dubois (1993, p. 91) escreve: “A imagem latente, sempre imaginária, fantasma de imagem, não deixa de correr todos os riscos.” Mais adiante, na mesma página, o autor completa:

É aqui, nesse estado de latência, nessa distância, no tempo desse vazio, que se manifesta toda a *relação da fotografia com a alucinação*. Como existe decalagem temporal entre o objeto e sua imagem, como esse objeto desapareceu necessariamente no momento em que olho para a imagem, não existe algo de fantas(má)tico que entra em jogo? (DUBOIS, 1993, p. 91)

Em *Blow-up*, o “fantas(má)tico” participa de cada momento da prática fotográfica e da experiência cinematográfica. No momento da captação das imagens, quando se estabelece o modo do controle na relação entre olhante e olhado, Thomas projeta sentidos nas imagens ainda latentes: são “pacíficas” (*peaceful*) e “imóveis” (*still*), diz ele a Ron. Essa projeção de sentidos é um trabalho de fantasia, de fantasmagoria, assim como as tentativas posteriores de Thomas (e do espectador do filme) de construir narrativas que dêem sentido aos elementos novos descobertos nas imagens. Finalmente, quando a última ampliação, como imagem de uma imagem (e não mais imagem de um suposto real), revela a textura descontínua da superfície fotográfica, torna-se incerta qualquer atribuição de sentido. Nos vaivéns de Thomas entre estúdio e parque, o trabalho da fantasmagoria passa a abranger tanto as imagens quanto o suposto real, como sugere o jogo dos mímicos.

O aparelho converte-se em memória protética, que suplementa a ausência de real com um excesso. O excesso assume a forma de imagens, que revelam-se fantasmagoria. A memória do aparelho revela-se, afinal, uma memória-fantasma. Assim como se fala, quanto ao uso de próteses para substituir membros de que o corpo não dispõe, em membros-fantasmas, é possível pensar a memória que o aparelho fotográfico fabrica como memória-fantasma: uma memória que suplementa o esquecimento fundamental da experiência sensível do real com a fantasmagoria da imagem. O fantasma: imaterialidade sensível, incorporal corporificado.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Wisconsin University Press, 1985.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC, 2004, p. 277-301.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

Minicurriculo

Marcelo Ribeiro é estudante de doutorado em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás. Atua como crítico de cinema no site incinerrante, na revista Janela e nos jornais O Popular e A Redação. É também curador de mostras e festivais de cinema, como a Goiânia Mostra Curtas e o Fronteira. Mais informações: <http://www.incinerrante.com/>