



## **Encenações do desejo – fotogramas de um sacrifício em *Blow – up***

\*Vagner Huffenbaecher Pepe

Universidade Paulista - UNIP

Trabalho apresentado no 1º Colóquio Brasil-Argentina de Ciências da Comunicação.

\*Psicólogo Clínico graduado pela Faculdade Senador Fláquer, Mestrando em comunicação pela Universidade Paulista Unip. Pós graduado em psicossomática e psicologia da educação. Professor de psicologia comportamental da FATEF- Faculdade Fundetec. Atua como psicólogo clínico e organizacional.  
e-mail - huffen@ig.com.br



## Resumo

Encenações do desejo – fotogramas de um sacrifício em *Blow - up* é o título deste artigo que tem como objetivo analisar o fenômeno fotográfico na tentativa de flagrar e ampliar “o instante” da captura impossível do real. Para isso, o ponto de partida para tais indagações será o filme *Blow - up, depois daquele beijo* (1966), do cineasta Michelangelo Antonioni que traz a figura de um fotógrafo envolvido em uma trama mortal, revelada no próprio registro fotográfico. Trataremos sobre essa captura impossível do real, relacionado-a com duas linhas de abordagem complementares no campo da comunicação, ligada às vicissitudes da representação do desejo pela imagem, sobre o valor e essência da fotografia que respondem aos aspectos mais objetivos da ação fotográfica e da motivação subjetiva do fotógrafo no devir de uma fenomenologia de sua prática ritual.

Palavras - Chave: Fotografia; Cinema; Blow-up; Estética; Sacrifício.



## **Encenações do desejo – fotogramas de um sacrifício em *Blow – up***

Encenações do desejo – fotogramas de um sacrifício em *Blow – up* tem como objetivo analisar o fenômeno fotográfico na tentativa de flagrar e ampliar “o instante” da captura impossível do real. O ponto de partida para tais indagações será o filme ***Blow – up, depois daquele beijo*** (1966), do cineasta Michelangelo Antonioni que traz a figura de um fotógrafo envolvido em uma trama mortal, revelada no próprio registro fotográfico. Trataremos sobre essa captura impossível do real, relacionado-a com às vicissitudes da representação do desejo pela imagem, sobre o valor e essência da fotografia que respondem aos aspectos mais objetivos da ação fotográfica e da motivação subjetiva do fotógrafo, relacionando estas questões com a fenomenologia do ritual. Nos referiremos ao sacrifício religioso na fotografia de ***Blow – up*** com o intuito de interpretar a cena inicial do filme, revestida de um caráter aparentemente profano, mas que cobra na trama ficcional uma conotação estética, dialógica e sagrada.

Por último, discorreremos nas considerações finais sobre os efeitos receptivos de ***Blow – up***, na tentativa de aproximarmos o verdadeiro efeito “interativo” que sugere o olhar do diretor em busca do âmbito de encontro dialógico pela identificação com o olhar do espectador.

### **1) A captura impossível do real**

O flash de uma câmera fotográfica é um feixe de luz produzido que pretende perpetuar a ação temporal do fotógrafo na realidade. Mas, de fato, o procedimento que se segue no tratamento da imagem, consiste na negação, fundada na “revelação” da película no interior de uma câmera escura. Na tentativa de capturar o objeto de desejo, inscrito no tempo, por meio do registro da fotografia, advém a idéia da “impossibilidade do real”, que se abre em termos de possibilidade ao universo imaginário ficcional no cinema.

Neste sentido, ofereceremos neste item, dados sobre a produção do filme ***Blow – up***, uma sinopse da trama ficcional, baseada em três cenas do filme: a cena



inaugural da ordem do real, a cena do confronto do fotógrafo no parque com a morte simbólica do mesmo e, por último, a cena do desenlace, uma “pantomima” do efeito onírico sobre o imaginário do espectador.

A trama ficcional do filme acontece em Londres, no ano de 1966, e apresenta como personagem principal Thomas. Um fotógrafo que desfruta dos prazeres da vida no exercício da sua profissão, mas isto parece encobrir o “enigma” de seu desejo, logo enunciado na “cena inaugural”, na qual trabalha com uma mulher, participando em um ato de ritualização erótica. Isto pré - figura obsessão pelo seu objeto de desejo, substituído-o a seguir por outras modelos e deixando ver o devir de sua neurose.

Levado por esta pulsão interna vai para o exterior do estúdio e flagra com seu flash um casal no parque, debatendo-se entre o amor e o ódio. Após este acontecimento, a mulher fotografada no parque exige dele a câmera, ante tal solicitação, o fotógrafo se recusa com indignação.

No silêncio e na escuridão do seu estúdio, Thomas revela as fotos que tirou e faz várias ampliações das mesmas. No trabalho de edição, revela-se um possível assassinato. A constatação do personagem é a presença real da morte na sua fotografia, no entanto, o espectador fica em dúvida pela alternância da câmera e pelas ações inesperadas do fotógrafo que procura reivindicar sua função testemunhal - a verdade dos fatos e não as futilidades da aparência na moda. A frustração do artista mobiliza a ação narrativa dos que o rodeiam, caracterizando o tempo exterior, pletórico de sexo droga e rock in roll.

O “retorno” à cena do crime e a evidencia do corpo morto, uma imagem sem vida, confunde mais a mente de Thomas que busca na matéria inerte do cadáver o “élan” de sua própria fé, pois ele não encontra em seus interlocutores diretos a razão da lei que pauta seu desejo, e muito menos na polícia.

A procura por evidências do que o fotógrafo viu faz surgir no horizonte do protagonista, a idéia do fracasso e devido à pressão de seus “fantasmas”, descarrega frustração em uma guitarra, objeto que aparece a propósito de um show de rock ao qual assistia e no qual ele é o escolhido em um ato de pura abjeção. A este acontecimento se sucedem cenas bizarras entre o público que reflete no rosto um mal - estar de uma sociedade em crise de identidade.



O protagonista ao voltar pela segunda e última vez à cena do crime, percebe que o corpo mortal desapareceu. No lugar, um grupo de mímicos joga tênis sem raquetes nem bola, um ato de pura imaginação que o filme tenta exacerbar no final, por meio dos movimentos das imagens, condizentes ao mundo imaginário do sonho, desejo sempre adiado para o espectador.

Pesquisas em antropologia cultural dão conta, hoje em dia, do medo das comunidades primitivas perante o risco da imagem fotográfica de poder capturar a alma da pessoa fotografada, segundo relata James George Frazer no seu clássico livro **O Ramo de Ouro** (1994). Com o surgimento dos primeiros “daguerrotipos” – experiências do registro fotográfico, Balzac sistematizou com ostensiva superstição, o milagre dessa época na sua “teoria dos espectros”<sup>1</sup>. O ser humano é uma figura constituída de uma série de “membranas espectrais” que o daguerrotipo fixa na chapa de prata, subtraindo-as progressivamente do corpo fotografado, diz o escritor francês no seu **Tratado da Vida elegante** (1953) – (apud CARCHIA, Gianni e D’ ANGELO, Paolo, 1999: 150 –151).

A fotografia é um processo de captação de luz e de produção sobre uma superfície estática e sensibilizada da qual se obtém imagens em uma câmera escura. Nesta definição, pode-se observar o caráter dinâmico da fotografia enquanto ação intencionada de captura da imagem revelada pelo jogo da luz e das sombras, ordenada pelo sujeito em uma seqüência denominada de fotograma e movimentada de acordo com o efeito a ser produzido em termos de recepção. Sendo esta a questão tratada no filme **Blow – up**, o cinema falando de seu antepassado existe na trama um confronto entre a ficção da imagem projetada e o real da criação pela imagem. É a passagem da objetividade do dado concreto da realidade perceptiva do mundo para a realidade subjetiva do imaginário individual e social que vive o personagem principal, por encarnar a alma do fotografo e sua busca pela verdade do seu próprio desejo.

A extravagância desta teoria antropológica é sintomática, a respeito do surgimento da fotografia, relacionada com a temática metafísica do fenômeno religioso que nos interessa explorar. A imagem é a representação, o aspecto mais subjetivo do ser humano, aquilo que contém o que o homem tem de mais verdadeiro e transcendental.

---

<sup>1</sup> A teoria dos espectros tem relação com os fantasmas, na sua extensão mais ampla, este termo designa a imaginação. Mas, o estatuto que a psicanálise oferece a esta noção, é de ser o cenário das realizações do desejo inconsciente que comporta deformações defensivas (DORON, Roland e PAROT, Françoise, 1998:338). O fantasma está ligado às representações mais arcaicas do desejo, enquanto as fantasias põem em cena o desejo, em seqüências principalmente visuais, das quais o sujeito faz parte.



A invenção fotográfica nasce ao mundo em uma apresentação à Academia das ciências em Paris, o dia 19 de agosto de 1839<sup>2</sup>. Seu precursor, Louis Jacques Mandé Daguerre, afirma que a fotografia era capaz de oferecer à natureza, o meio necessário para se “reproduzir a si própria”. Mais tarde, Henry Fox Talbot definia a técnica fotográfica como “o lápis da natureza” (*The pencil of nature*, 1844). Passos importantes foram dados até chegar à convicção de que a fotografia capturava a imagem dos objetos invisíveis e registrava o rastro humano dos espíritos, de acordo com Huysmans (1839).

O processo de industrialização da sociedade, no contexto do fenômeno e da cultura de massas, colocou a fotografia em outro plano, longe dessas antigas convicções do realismo das reproduções, relacionadas à prática de retrato funerário, por exemplo, em voga em meados do século XIX. A ideia de a fotografia fixar traços inteligíveis do rosto humano, captados na dimensão de um instante subtraído à sucessão e à degradação do tempo, manteve-se por bastante tempo, mesmo que as teorias recentes tenham usado a noção de “enquadramento”, como a moldura de um tempo que se encontra suspenso e imóvel, nos informa André Bazin no seu livro **Ontologia da imagem fotográfica** (1945)<sup>3</sup>. Os fundamentos da fotografia baseados na imagem e no ato que a definem são consubstanciais na clivagem tradicional da fotografia como produto e o processo: o enquadramento, o plano e o ângulo<sup>4</sup>.

Esta breve constatação da trajetória evolutiva da fotografia nos informa, em primeiro lugar, de um elemento comum da invenção fotográfica como fenômeno no seu entorno cultural: a percepção de um estado de morte intimamente ligado ao momento do flash – disparo. Em segundo lugar, a possibilidade de representar a dimensão “fantasmagórica” da experiência costuma ser um dado contundente, ante o qual, o sujeito sente se transformar em objeto e vive uma “micro experiência de morte ou de parêntese - suspensão” afirma Roland Barthes em **A Câmera Clara** de 1964 (1990).

**Blow – up** nos traz no seu enredo esse estado de morte do sujeito, assombrado por seus próprios fantasmas e em busca da verdade do seu próprio desejo, cabe aqui

---

<sup>2</sup> Dados sobre a origem da fotografia podem ser encontrados no livro, **Estética fotográfica** de Joan Fontcuberta (1984).

<sup>3</sup> A versão citada na bibliografia corresponde a uma coletânea de Ismail Xavier sobre **a Experiência do cinema**, publicada em 1991.

<sup>4</sup> Enquadrar é determinar por meio do visor os limites que demarcam o tema da foto; é o modo de operar um recorte do tema sobre o contexto que o rodeia. O plano é o campo focal da área de abrangência lateral e de profundidade que o enquadramento determinou, o ângulo é o ponto de vista da câmera com relação a um referente. A gênese da fotografia implica a necessidade da distância fundamental do recuo e de um corte que definem a realidade empírica das mensagens visuais obtidas pelo processo ótico e químico que se conhece (DUBOIS, 1994 apud PALACIN, 2004:27)



esclarecer que o conceito de fantasma na psicanálise orienta para a experiência original do sujeito na sua relação com o objeto matricial, a diferença da fantasia que é, uma elaboração mais atual dos desdobramentos desse objeto do desejo “perdido para sempre” e com o qual o ser humano só pode fantasiar.

Walter Benjamin também reflete sobre a dimensão temporal da fotografia, identificada no registro fotográfico, fatos que ainda revestem o “valor de culto” na obra de arte, resistindo à progressiva perda da “aura” provocada pelo aumento de seu “valor expositivo”. Para Benjamin, a fotografia é também veículo primário desse valor expositivo na sociedade do espetáculo<sup>5</sup>.

As teorias da fotografia concentram-se no “naturalismo” da paisagem fotográfica, na possibilidade de reprodução do real com a neutralidade e a precisão de uma imagem científica como testemunha. Na questão latente em *Blow – up*, Thomas empreende uma busca frenética por decifrar o enigma do seu desejo contido na base testemunhal de sua fotografia, na tentativa de dar conta de sua neurose obsessiva, sintoma cultural advindo do progresso da ciência, da técnica e da subsequente tecnologia imperante no mundo contemporâneo, que controla a natureza física e humana em muitos casos.

A teoria pragmaticista de Charles Sanders Peirce, atribui à fotografia uma espécie de realismo espontâneo e inelutável na qual o real adquire conotações da ordem da primeira idade, dentro das categorias universais que este filósofo propõe<sup>6</sup>. Categoria esta que nos fala da descoberta, do *insight* e da hipótese vinda à mente em um estado puramente sensorial. Peirce classifica a fotografia dentro dos signos de conexão física ou indiciais que guardam grande semelhança com os objetos representados.

A partir dos anos vinte e trinta do século XX, as teorias da fotografia desenvolviam a especificidade do “elemento fotográfico”. Na França, o movimento “dadaísta” e o “surrealismo” elegeram as técnicas de manipulação, típicas da colagem fotográfica e da fotomontagem como modelo de trabalho artístico. Na Alemanha, levantou-se o problema da “pureza dos valores estéticos” especificamente fotográficos, enquanto as experiências relacionadas com o movimento da Bauhaus aproximaram a

---

<sup>5</sup> O valor de culto está relacionado diretamente com a experiência religiosa que nasce na cultura como uma tentativa da apropriação do tempo, segundo nos informa Mircea Eliade no seu livro **O conhecimento sagrado de todas as eras** (1995).

<sup>6</sup> A teoria dos signos de Charles Sanders Peirce tem sido amplamente divulgada no Brasil por Lucia Santaella através de uma vasta produção (SANTAELLA, 1995:15-19).



fotografia da revelação gráfica da imagem em forma cada vez mais abstratas e estilizadas (CATUCCI, 1999: 152).

“Roland Barthes considerava a fotografia, a base do efeito comunicativo, reforçando a idéia de que se trata de “uma mensagem sem código”, testemunha que pressupõe naquele que observa a crença fundamental” no seu valor de “registro” de “tudo aquilo que foi”, mas entende a fotografia como instrumento utópico da impossível “ciência de ser único” em **A Câmera Clara** (1990).

Contudo, queremos questionar a natureza do signo fotográfico não no seu caráter indicial e sim icônico para indagar sobre a estética de **Blow – up**, no esteio de uma fenomenologia da imagem em movimento que perscruta o desejo nas suas configurações imaginárias.

O cinema em **Blow – up** realça a função metalingüística do meio que vai da estaticidade do movimento à procura de decifrar, os signos indiciais da realidade humana representados na ação dos personagens. Esta idéia de representação do desejo humano resulta essencial no filme escolhido e no valor objetivo da continuidade e descontinuidade da trama ficcional.

## 2) Essência e valor da fotografia

A essência e o valor da fotografia está na expressão, forte necessidade interior do ser humano de representar seu desejo. Definir a arte ligada à época, ao arbitrário e o mínimo pode ser uma visão deformada da natureza humana. No entanto, a arte de fotografar relaciona-se com a produção da lente guiada pelo espírito<sup>7</sup>.

A fotografia não é uma mera representação da natureza, trata-se de uma conversão mecanicista dos valores cromático, e inclusive das tensões de profundidade espacial e das estruturas formais. Portanto, o valor da fotografia radica no valor estético da própria natureza do ser humano.

Thomas precisa só dominar o instrumento fotográfico para ser um bom fotógrafo em **Blow – up**? De jeito nenhum, há de ter personalidade, como se deve ter em qualquer terreno expressivo da comunicação.

---

<sup>7</sup> Esta constatação corresponde ao célebre livro de Friedrich Hegel **Fenomenologia do Espírito** (2005)

Esta constante individual, vigente em todas as artes, permite compreender que uma boa fotografia também está baseada no princípio da concepção orgânica e individual. Tal princípio organizador reside na ato da escolha de um traço de realidade fértil – um *æsto*, sob o princípio ético de um ideal e não na transformação formal estendida a qualquer realidade, como ocorre com a informação dirigida, por exemplo. Se, neste último campo existem mil formas de refundir e reduzir o mundo, na fotografia há centos de possíveis pontos de vistas, enquadres e modos de iluminação, mas, sobretudo, de escolhas do protagonista que são operadas a seu favor e desenhadas no seu plano narrativo.

A escolha do objeto de desejo já é um ato criativo, um recorte da realidade bem explorado em *Blow – up*, na cena original na qual o fotógrafo recria com a câmera, a mulher que lhe serve de modelo.

*Blow – up* não quer dizer que a vida é bela, mas também que a vida é excitante, cruel e estranha, daí imagens que chocam o espectador o tempo inteiro. O fotograma do filme move-se de modo excitante entre a abstração geométrica e as ressonâncias objetais. Nesta tensão radica o atrativo de *Blow – up*, uma fotografia sem câmera, simplesmente ao encontro de determinados objetos com função fotossensível.



A cena inaugural do filme *Blow-up*

Uma fotografia que nos chamou particularmente a atenção está logo no início do filme, quando o fotógrafo dança em torno da figura de uma modelo em um ato cheio de sensibilidade e erotismo, mas não ausente da violência transgressiva do corpo<sup>8</sup>. Na medida em que repousa mais ou menos o tempo nessa cena, a maior ou menor distância, ilumina-se com luz artificial graças à técnica difusa ou pontual, resultando em um

---

<sup>8</sup> A violência é um componente imanente da natureza humana e tem a ver com o instinto de sobrevivência.



esquema luminoso que atingem o objeto em cheio, o desenha, o modela até perder sua complexidade na fusão que aparece para o espectador como uma imagem luminosa, estranha e abstrata, prefigurando o destino na resolução do enigma.

O processo de recorte situa-se na arte, fundamentalmente no olhar dirigido pelo espírito na fotografia, foto – realidade no pulsar do fragmento que insiste na sua tentativa de retratar de forma terminal e adequada à realidade circundante. O fotograma estabelece a conquista de Thomas no ato de seleção, que consiste no princípio de eliminação das falhas, ele por cima do corpo da mulher, em posição de dominação é a imagem do poder perfeito de Narciso na imagem refletida. Com o exercício constante do fotógrafo e a boa “disposição intuitiva”, o processo se desloca rapidamente pelos contornos da figura feminina em um ato de erotismo. Em tal deslocamento, a câmera produz, simultaneamente, um incremento qualitativo do processo criativo, mas não uma mudança na hierarquia das conquistas da ação fotográfica imposta por Thomas. Só um prazer engenhoso, imediato e de caráter imaginário dá o suporte a esta imagem do sacrifício.

Falta, sem dúvida, o confronto do fotógrafo com a foto – realidade, que revelará novos atrativos, pois se incorporarão novos objetos no âmbito simbólico do registro. Thomas degusta no desenfreio de sua vida sensorial de pequenos e convencionais fragmentos das possíveis “vivências dos objetos”, isto aparece no exercício com outros modelos que lhe servem para seu propósito.

Só mais tarde que o fotógrafo de *Blow – up* reconhece que o fragmento fotografado do corpo da modelo contém uma carga expressiva quase simbólica, o lugar onde confluem todos os fluídos do inconsciente que recolhe “restos” do metabolismo da urbe. O conteúdo infernal do show de rock sintetiza na guitarra jogada, tal fragmento: o corpo da mulher. Ao deter-se para fotografar no parque, Thomas sente o palpitar da vida na morte que o atrai para o mistério, registrando na fotografia, o desejo impulsivo de flagrar o instante e de perpetuá-lo de forma copulativa.

O fotógrafo trabalha o lado da claridade no seu estúdio, imagens cheias de efeito porque conjugam o tátil com o ótico. Outro meio é posto em cena no filme, a perspectiva, do picado e do contrapicado expressos na fotografia escolhida nos apresenta uma técnica de bruscas mudanças de nível. A inclinação de Thomas na vertical é igualmente excitante em relação ao corpo caído propositalmente no chão, a



verticalidade do homem em relação à mulher denota a posição social ainda vigente no imaginário cultural.

No entanto, o princípio de inversão mediante a disposição das formas abstratas como o tecido das vestes, deixam em evidência o poder sedutor da mulher com o cabelo estendido na superfície em primeiro plano. Esta cena ritual de um sacrifício quase religioso demonstra a força da imagem estática que o espectador pode observar no recorte fotográfico, na seqüência do fotograma e, por último no movimento da câmera em torno da cena.

### 3) O sacrifício na fotografia de *Blow – up*, depois daquele beijo

Certamente, o sacrifício não seja a imagem mais eloqüente que o espectador faz a olho nu da cena que chamamos de “inaugural”, na qual Thomas se envolve com a modelo em um ato de pura ritualização artística. Entretanto, procuraremos neste item, demonstrar de que forma a religião e a arte – a fotografia mantém uma relação íntima que o cinema, graças ao movimento consegue despertar no público.

Entre a religião e a arte subsiste, desde os primórdios da sociedade humana, uma relação muito estreita e quase simbiótica. A religião atrai a arte para a esfera do sagrado e a arte assumindo a tarefa de manifestar em forma sensível os conteúdos da experiência religiosa<sup>9</sup>.

Partindo da premissa de que não existe “arte profana”, o trabalho do artista sempre é um ato sagrado que se imola no cenário da representação. Desde a Idade Antiga e passando pela Idade Média cristã, as artes constituem um sistema ritual que as exime do caráter “profano”. Mesmo a tragédia grega é uma representação sacra ou litúrgica de uma coletividade destinada a representar no palco os fundamentos religiosos da comunidade.

O fenômeno, aparentemente extremo de iconoclastia, destruição das obras de arte pagãs ou as proibições de representações não devem ser entendidas como um conflito entre a arte e a religião, mas como uma “rejeição” com diferentes conotações da idolatria concebida como o culto indevido das figuras humanas.

---

<sup>9</sup> A experiência religiosa é um tema tratado pela antropologia que encontra na figura de Mircea Eliade seu principal expoente. A obra que mais se aproxima com o debate em questão é **Lo profano y lo sagrado** (1997).



O cristianismo, judaísmo e islamismo desenvolveram formas de arte sacra que perpassam todos os momentos da vida individual e coletiva – caligrafia e tecelagem, por exemplo. O advento da modernidade no mundo ocidental, selado pelo surgimento das invenções como a fotografia e o cinema, caracterizam o conflito entre a arte e a religião, trazendo como resultado, a gradual secularização das formas de vida e expressão. O estabelecimento de um espaço “profano” no meio da sociedade confere maior importância à arte de temática religiosa.

O progressivo aparecimento de uma “arte sacra” é apenas um aspecto da secularização, o efeito mais notório em relação ao tema da “arte” e a ênfase crescente que acompanha a figura do artista como sujeito criativo. Este elemento nos interessa destacar na análise de *Blow – up*, depois daquele beijo, assim como a dimensão estética subjacente que tende a configurar-se cada vez mais como um novo tipo de religião nos cenários da contemporaneidade, um equivalente profano no horizonte metafísico tradicional.

A evolução moderna da fotografia colocada no filme *Blow – up* oferece um exemplo claro desta nossa afirmação de como a “religião da arte” pode substituir a crença, os atos obsessivos e as práticas religiosas<sup>10</sup>. Neste cruzamento entre arte e religião, a psicanálise surge como um método crítico eficaz para “iluminar”, do mesmo modo que a técnica fotográfica o cenário ao qual comparece o sujeito – fotógrafo fotografado e o objeto fotografia que sustenta o enigma do desejo desse sujeito representado na imagem.

Em todos os sistemas religiosos, nos informa Michel Meslin, no seu livro **A experiência humana do sagrado** – fundamentos de uma antropologia religiosa (1992), o sagrado é realizado por uma ação ritual particular – o sacrifício, cujo funcionamento vamos examinar na perspectiva de *Blow – up*, depois daquele beijo.

A ação ritual do sacrifício, talvez possa parecer insólita devido à perda de seu significado original. No senso comum, a palavra “sacrifício” designa a perda ou destruição voluntária de alguma coisa de valor à qual estava-se apegado. Encerra, portanto a idéia de privação. O ser humano deve sacrificar seu prazer pelo dever, mas também pode sacrificar sua fortuna pelo prazer. Seja qual for a escolha, a noção de sacrifício denota provação e renúncia que é realizada em vista de alguma coisa, mas não

---

<sup>10</sup> **Atos obsessivos e práticas religiosas**; é um texto de Freud, que trata da ontogênese deste fenômeno humano e se encontra no volume IX das Obras Completas.



é dirigida a alguém. O conceito é usado, sobretudo no sentido moral e tem ressonâncias psicológicas certas, às vezes mesmo inconscientes<sup>11</sup>.

Sacrifício é o ato solene, realizado em favor de uma divindade, e por extensão, o objeto dessa ação: oferecer e a oferenda. Em geral, sacrifício remete a um campo de ações e poderes superiores ao ser humano ao qual este pretende se re-ligar através de um ato preciso e voluntário.

Vejamos então como em *Blow – up*, o sacrifício perpassa a trama do filme nas diferentes cenas apresentadas. Logo no início, na cena inaugural aparece uma prefiguração do tema a ser tratado, o objeto perdido na figura da modelo que Thomas intenta alcançar com seu próprio corpo e com a lente de sua câmera, a fim de estabelecer uma aliança pelo sangue e a refeição, em comum que constitui o rito sacrificial.

O jogo de Thomas na sua posição dominante que mistura afeto e agressão o transforma no sacrificador, e a modelo em sacrificada, graças a sua doação voluntária. Tudo isto em um clima de plasticidade moderna na qual a comunhão entre o profano e o sagrado se dá, fundamentalmente pela mediação da vítima. Esta é o objeto do sacrifício, uma “aparição” da figura matricial que o fotógrafo busca incessantemente para sua adoração. O sacrifício é o ato religioso que pela consagração da vítima converte o estado moral da pessoa que o realiza ou de certos objetos, pelos quais ela se interessa: o corpo da modelo, o cadáver mais tarde e a própria fotografia testemunhal.

Porque se o sacrifício consiste em fazer passar a vítima para a esfera do sagrado, por que se deve matá-la ou fazê-la desaparecer? Aqui a questão nos reporta à encarnação do objeto perdido em outros corpos ou à encarnação do próprio desejo do fotógrafo que circula nos cenários de sua profissão. A resposta é, justamente porque o desejo é consagrado, sacralizado, colocando em jogo energias mais fortes que as que se manifestam na simples oblação<sup>12</sup>. Tais forças religiosas são consideradas como o próprio princípio das forças vitais e são de tal natureza que o vulgar não pode se

---

<sup>11</sup> Ver, neste sentido, a obra de Freud *Totem e Tabu* (1913[1912-13]) em que aparece o tema do sacrifício ligado ao mito do pai totêmico, morto em um sacrifício ritual antropofágico pelos filhos. Vale destacar nesta obra a analogia que o criador da psicanálise faz com a figura de Cristo na oferenda da comunhão.

<sup>12</sup> Pode-se falar aqui do conceito de pulsão que indica uma posição – limite entre o somático e o psíquico. A pulsão sexual, a libido é caracterizada como o representante psíquico de uma força contínua de excitação proveniente do interior do organismo. Com a introdução do conceito de narcisismo, que implica a possibilidade de eleição do próprio eu como objeto de investimento pulsional, surge a dualidade: pulsão do eu e pulsões do objeto e o objeto pulsional é o mais contingente da pulsão neste caso acima analisado. Freud propõe quatro características das pulsões: a fonte; qualquer região anatômica possível de excitação; a potência, montante de energia e força; a finalidade à descarga advinda da excitação; e, o objeto, qualquer coisa que possa proporcionar à pulsão a conquista de sua finalidade (DROGUETT, 2004:101).



aproximar delas, nem o mesmo Thomas que coloca, entre ele e o seu deus, a vítima que o substitui.

A modelo serve de tampão entre o divino e o ser do fotógrafo, entre a ação profana e sagrada. O sacrifício consiste em estabelecer uma comunicação entre esses dois mundos pela mediação simbólica da vítima, de uma coisa consagrada destruída pelo ritual real da morte durante o cerimonial. Tudo está na relação estabelecida por ocasião do sacrifício entre o sagrado e Thomas que nele vê, a origem da vida, da energia e do poder criativo.

Mas, se o profano e o sagrado são dois campos opostos, sua comunicação só pode ser “sacrilégio” no contexto de *Blow – up*. Para Marcel Mauss no seu **Ensaio sobre a natureza e função social do sacrifício** (1969), o ser humano é um ser profano, cuja natureza se opõe tão radicalmente ao sagrado que precisa, para estabelecer a relação que ele deseja recorrer, nesse contato que é sacrilégio a uma vítima que deverá necessariamente morrer na prática ou simbolicamente por meio da fotografia. A primeira mulher de Thomas não morre no seu inconsciente, a modelo também não na consciência de sua ação, mas há na fotografia de Thomas uma outra vítima que entrou em contato com o ato sagrado de fotografar: estranho e mortífero ao mesmo tempo. De fato, a imolação dessa vítima constitui a prova de que a oferenda oferecida pelo fotógrafo no altar de seu estúdio à divindade é a mais total e definitiva.

O sacrifício de *Blow – up* é um ato simbólico no qual a morte da vítima significa a passagem do inconsciente para a consciência de que a ação fotográfica sublima e estabelece comunicação com o divino. O ato simbólico de fotografar que inaugura o sacrifício marca o encontro ficcional de Thomas com o divino. Ele estabelece e constitui uma relação viva, expressamente desejada. No entanto, essa relação em *Blow – up* está fundada em um deslocamento – a metáfora do beijo que não é flagrado nem pela lente do fotógrafo, nem pela câmera de cinema. Efetivamente, no sacrifício, a primeira vítima é substituída, em primeira instância e última instância por Thomas que precisa ver-nos outros para acreditar em si mesmo. Thomas não se sacraliza e o final do filme é adiado.

Enfim, o sacrifício define toda relação comunicativa como o estatuto respectivo do ser humano e de Deus. O que na verdade conta não é tanto o dom que o fotógrafo faz ao deus desconhecido, senão o fato dele desejar por este ato a oblação, realizar a ação moderna e sagrada de fotografar e pelo ritual do sacrifício, este reconhece que o próprio



dom que ele tem se origina desse poder e dessa energia criativa que é de origem divina, e para a qual ele sempre vai voltar em uma espécie de “eterno retorno”.

***Blow – up, depois daquele beijo (1966)*** foi o produto cultural que nos serviu de base para realizar a análise crítica de um filme no qual o cinema fala de seu antepassado mais imediato: a fotografia, exercendo a função metalingüística, cujo fato preponderante da narração é o código, a própria enunciação da mídia. A fotografia e o cinema são as duas invenções mais eloqüentes do advento da modernidade nas sociedades contemporâneas e deixa em evidência a crise do sujeito em relação ao poder da representação por imagens.

Buscamos na antropologia cultural e na história da fotografia, alguns dados que nos servissem de sustentação para a análise deste filme que trata das realidades motivacionais de um crime que impulsiona o decorrer de sua trama ficcional e declinamos no sacrifício, a idéia mais deliciosa de desfrutar da experiência desconcertante da identificação com o personagem principal.

Neste contexto, a fotografia tornou-se elemento essencial que indagamos do enredo, uma alegoria das encenações do desejo de um fotógrafo que quer capturar a luz por meio da fotografia e reproduzir na sensibilidade de seu corpo, a imagem do objeto perdido. O tempo suspenso no inconsciente de Thomas, registro sígnico do imaginário, transforma o devir das cenas em uma dinâmica de jogo entre luz e sombra; entre o inconsciente e a consciência da vida e da morte pela imagem.

A travessia do fotógrafo do plano objetivo para o subjetivo na tentativa impossível da captura do tempo real do seu desejo, o impele a buscar no corpo das modelos e do cadáver, o lugar vívido de suas representações residuais.

O fator inelutável da morte na narrativa nos permitiu indagar na crença de que na experiência fotográfica se dá a perda da alma. Por proximidade ou distanciamento, a alma parece ser o centro nevrálgico a partir do qual se projetam as imagens, um eixo de mobilidade que só o cinema é capaz de mostrar em forma de informação e espetáculo. O fator testemunhal da fotografia foi tratado como uma tentativa de reproduzir o factual sob o lema da neutralidade da ciência e a consigna da arte de aprofundar no processo de criativo.

A morte simbólica do sujeito prefigura-se na primeira cena, uma modelo caída no chão, e o fotógrafo de joelhos, encima do seu corpo. O recorte que operamos desta



cena inaugural nos permitiu remetermos à idéia do sacrifício como provação e renúncia do protagonista no pacto que este sela com as realidades “sagradas” para estabelecer uma comunhão entre o profano e o sagrado no exercício de sua vocação fotográfica, mediação comunicativa do mundo interior e exterior do fotógrafo na fadada ação de capturar o real de seu próprio desejo, adiado na “ignorância do sempre” e na “sabedoria do nunca”.

### Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail. **A experiência cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CARCHIA, Gianni e D’ ANGELO, Paolo. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CATUCCI, Stefano. “Teoria da Fotografia”. In: CARCHIA, Gianni e D’ ANGELO, Paolo. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- DORON, Roland e PAROT, Françoise. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Ática.
- DROGUETT, Juan. **Sonar de olhos abertos – cinema e psicanálise**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.
- ELÍADE, Mircea. **Lo profano y lo sagrado**. Barcelona: Labor, 1967.
- \_\_\_\_\_. **O conhecimento sagrado de todas as eras**. São Paulo: Mercury, 1995.
- FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Editorial Blume, 1984.
- FRAZER, James George. **La Rama Dorada**. Cidade de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Atos obsessivos e práticas religiosas** (1907), vol. IX: 109.
- \_\_\_\_\_. **Totem e Tabu** (1913[1912-13]), vol. XIII: 11.
- HEGEL Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis/Rio de Janeiro, 2005.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a natureza e função social do sacrifício**. Paris: Maspero, 1969.
- MESLIN, Michel. **A experiência humana do divino – fundamentos de uma antropologia religiosa**. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- PALACIN, Vitor. **Fotogramas para um documentário antropológico**. São Paulo: Universidade Paulista – Dissertação de Mestrado, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos – semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.