

O *BLOW UP* DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO¹

Emails:
smostafa@terra.com.br
mpmanini@uol.com.br

Solange Puntel Mostafa, Miriam Paula Manini

Resumo

A Pesquisa em andamento sobre o deslizamento de planos entre filosofia, ciência da informação e artes. Dois filmes do neorealismo italiano são analisados nesta fase: a) *Blow Up* e b) *Passageiro*; profissão repórter dirigidos por Michelangelo Antonioni, com o objetivo de delinear e experimentar maneiras de indexar fora dos quadros do estruturalismo da Ciência da informação. Neste sentido, a pesquisa experimenta o conceito filosófico de Linguagem Documentária Menor ao apresentar novos termos para a indexação dos filmes mencionados baseados na filosofia do cinema de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: Leitura deleuziana de imagens. Análise de filmes. Indexação.

Abstract

Research in progress on the slide of plans between philosophy, information science and arts. Two films of Italian neo-realism are analyzed: a) *Blow Up* and b) *Passenger*; Profession reporter with the aim of outlining and experimenting ways to index outside the frameworks of structuralism of information science. In this sense, the research experiments the philosophical concept of Minor Documentary Language by presenting new terms for the indexing of the mentioned films based on the philosophy of cinema of Gilles Deleuze.

Keywords: Deleuzian image reading. Film analysis. Indexing.

INTRODUÇÃO

O título deste artigo refere a um filme, mas é também metáfora para nossa problematização. *Blow Up* é uma expressão inglesa que significa ampliação, mas também explosão da imagem, no sentido de uma ampliação excessiva que desfigura a imagem. Cogitamos se a Ciência da Informação seria passível de um processo similar, ao explorar linguagens documentárias menores na indexação das imagens fotográficas e fílmicas.

Filmar a fotografia, fotografar o tempo é uma poética frase de Marques (2008) e nos parece perfeita para o que se segue quando iremos comentar um filme que relaciona cinema e fotografia em relação com o tempo. Um destes filmes nos parece emblemático da relação entre fotografia e cinema. Trata-se de *Blow Up*; *depois daquele beijo* (1966). O filme está listado em Manini e Roncaglio (2015, p. 71) como sugestão sobre o ensino da disciplina *Leitura de Imagens*, na relação entre Arquivologia e Cinema².

As imagens cinematográficas serão interpretadas por Deleuze (2005) em sua relação com o tempo. Os corpos são pensados como imagens. Imagens são movimentos. Estas ligações entre as partes do corpo que formam o organismo humano e sua relação com o mundo são as percepções ou imagens. Portanto, pensar a vida é pensar a relação entre as imagens, na aliança teórica que Deleuze desenvolve com Bergson. Não há, na compreensão de Bergson-Deleuze, a mente, de um lado, e o

¹ Pesquisa em andamento de pós-doutoramento financiada pela CAPES com a supervisão de Miriam Paula Manini no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCINF) da Universidade de Brasília (UnB).

² Disciplina optativa do 01/2017 do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

mundo, do outro; o que há é um potencial para a relação e são essas relações entre as imagens e o tempo que vão compor, para Deleuze, os estilos cinematográficos dos cineastas.

A leitura dos dois livros de cinema do filósofo *Imagem Movimento* e *Imagem Tempo* dá a impressão de que o autor prefere as Imagens Tempo. Entretanto, “preferência” talvez não seja o termo mais correto pois as imagens-movimento se prolongam em imagens-tempo, não por uma questão cronológica ou por avanços tecnológicos, mas pela arte dos cineastas do pós-guerra que pensaram uma nova relação entre as imagens, o movimento e o tempo.

As imagens-movimento são imagens cujo encadeamento se dá por mecanismos sensório-motores esperados em sequências naturais como quando uma ação é seguida por uma reação esperada. A sequência dos planos cria uma sensação natural de movimento. Tanto em filmes de faroeste americano em que nos identificamos com o mocinho, quanto em filmes contemporâneos com cenas grandiosas, como *Titanic* ou *300; a ascensão do Império* é possível perceber uma sequência linear ou esperada das cenas. Pois a montagem interfere para que a sequência seja natural entre os fatos. Novelas diárias de televisão são exemplos comuns de montagens sequenciais esperadas entre as cenas.

A questão filosófica principal levantada por Deleuze sobre as imagens-movimentos é que, assim montadas, elas apresentam o tempo de forma indireta. Imagem-movimento é então um conceito filosófico. Os conceitos filosóficos resolvem problemas na medida em que se apresentam como casos de solução. Como os conceitos não existem isolados Imagem-Movimento participa de uma vizinhança conceitual como a variação universal das imagens, o esquema sensório-motor da montagem, o reconhecimento automático, bem como a racionalidade dos cortes, a narração orgânica e a aspiração ao verídico. Em que pesem muitos filmes atuais seguirem o regime das imagens movimento, Deleuze identifica-as ao cinema clássico do começo do século XX até a segunda guerra mundial. Assim identifica quatro escolas de montagem no cinema clássico: o cinema de Hollywood inventado por Griffith, cujo nome confunde-se com o próprio cinema; o cinema dialético de Eisenstein; a montagem psíquica do francês Abel Gance; e o expressionismo alemão de Fritz Lang. Diz-se escolas de montagem porque cada uma delas inspira um grande número de cineastas. Imagens-movimento são então imagens que apresentam o tempo de forma indireta, através da montagem.

Imagem-tempo já são imagens que apresentam o tempo diretamente; outro livro, outro conceito filosófico, com outros componentes conceituais. Outras imagens. Como diz Deleuze, “Não há mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas vínculos circulares muito mais complexos entre imagens ópticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento sobre planos” (DELEUZE, 2005, p. 62). Relaxamento do vínculo sensório-motor e imagens ópticas e sonoras puras são elementos da imagem-tempo, sobre os quais falaremos na análise do filme *Blow Up*.

Mas há outros elementos nos quais esta imagem atual óptica e sonora e já sem vínculo sensório-motor, “(...) encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito” (DELEUZE, 2005 p. 63). Assim, chega-se à imagem cristal às imagens vindas do tempo ou do pensamento. Imagem-tempo é um tipo de imagem que, além de apresentar situações ópticas e sonoras puras, alcança a indiscernibilidade entre atual e virtual. Mas fiquemos apenas com as situações ópticas e sonoras puras do filme *Blow Up; depois daquele beijo*.

2 O FILME E A FOTOGRAFIA EM BLOW UP

Um dos filmes mais comentados das últimas décadas, *Blow Up* do italiano Michelangelo Antonioni já mereceu várias análises, mais do ponto de vista sociológico do que filosófico; as análises debruçam-se sobre o personagem e seu comportamento, na medida em que expressam o ambiente cultural inglês dos anos 1960 em sua contracultura.

Assim, em cada análise vemos um destaque interessante, por exemplo, Menezes (2001) pontua quase toda a sequência do filme para descrever o comportamento frio e distante do

personagem, mas o que ele quer destacar é a centralidade das imagens no filme, em relação aos referentes; o personagem só consegue prestar alguma atenção no mundo se for através das fotografias que realiza. O real perde importância em favor das imagens, o que é mostrado em várias situações dentro de um filme dos anos 1960, ou seja, há cinquenta anos. O cinquentenário do filme nos dias atuais nos coloca novamente diante das transformações tecnológicas por que estamos passando e diante de nossa própria subjetividade modificada. Menezes destaca no filme a primazia das imagens em relação ao real. Valem mais as imagens das coisas do que as coisas mesmas. E isto já nos anos 1960.

Souza (2005) destaca a entrevista que Antonioni concedeu ao jornal *O Estado de São Paulo* em 1967 no qual o cineasta esclarece que *Blow Up* não é um filme sobre relações entre pessoas, mas sobre as relações de um indivíduo com o seu redor. Discordando do cineasta, Souza destaca em sua análise as diversas relações entre os personagens do filme e as várias configurações afetivas apresentadas, até o lado criminoso do amor. Seu texto destaca três sequências de diálogos em que o personagem demonstra não ter mais certeza das cenas que viu no parque. É interessante a observação de Souza (2005, p. 164) de que o personagem “olha para tudo, mas quase não enxerga. Está empenhado apenas em registrar, registrar freneticamente, através da objetiva fotográfica, tudo o que tem pela frente, deixando sempre para depois a tarefa de ver”.

É notável a intuição do cineasta Antonioni antecipando a nossa realidade em cinquenta anos, pois todos nós adquirimos em certa medida a compulsão registradora dos fatos, dadas as possibilidades da convergência tecnológica. Para o bem ou para o mal o fato é que todos nos tornamos Thomas ao preferir imagens que rapidamente legendamos e, assim, colocamos em circulação.

Análises até mais recentes são possíveis com contribuições importantes da Sociologia como a teorização em “sociedade do espetáculo”, a exemplo de Masuda (2015) que agrega também as críticas do filósofo Nietzsche sobre as estruturas do conhecimento. Mas o que mais nos chama atenção são as análises propriamente fílmicas, nas quais a Filosofia não vem de fora para interpretar. Ao contrário, cria conceitos a partir do relacionamento das imagens entre si.

Assim é a reflexão de Isaacs (2012), o professor australiano de cinema. O filme *Blow Up* apresenta imagens tempo com o desenvolvimento de situações ópticas e sonoras puras. Opsignos e sonsignos são signos de situações óticas e sonoras puras. Brecha do movimento que faz aparecer o tempo, tornando-o visível. Signos que não representam coisa alguma. Apenas apresentam o tempo diretamente. O tempo puro, o tempo em pessoa, como Deleuze gosta de dizer. Tal é a cena da visita final ao parque, em que o fotógrafo não acha mais o corpo estendido no chão e, sem referente para fotografar, ele fica decepcionado e sem saber o que fazer. É aí que o cineasta introduz porções de imagem-tempo nas quais vemos o tempo através de tomadas exteriores umas às outras, como são as observações de Isaacs (2012) na sequência das seguintes tomadas:

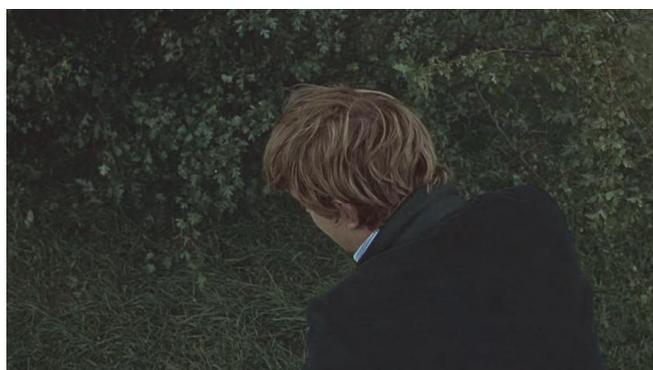


Figura 1 – Cena de costas
Fonte: Isaacs (2012, p. 22)



Figura 2 – Cena do olhar alto
Fonte: Isaacs (2012, p. 23)



Figura 3 – Cena das folhas ao vento
Fonte: Isaacs (2012 p. 24)



Figura 4 – Cena o olhar indeterminado
Fonte: Isaacs (2012 p. 24)



Figura 5 – Cena da entrada do parque
Fonte: Isaacs (2012, p. 25)

Comenta o professor australiano Isaacs (2012, p. 22-25) que, como espectadores, acompanhamos o personagem nas Figuras 1 e 2 mas, a Figura 3 já não é o que ele vê, mas o que o cineasta quis ver e ouvir; o farfalhar das folhas são as imagens sonoras puras de que nos fala Deleuze; da mesma maneira da Figura 3 para a 4 há outra interrupção na progressão, pois o personagem já saiu da sua posição e do lugar onde estava. O seu olhar perdido e desfocado não olha para a cena que vemos na Figura 5, que é a entrada do parque. O personagem olha assustado para todos os lados, tentando se localizar no tempo e no espaço.

Cogita Isaacs (2012, p. 25), de maneira muito pertinente: “Is it outlandish to suggest that the photographer, an inhabitant of a cinematic image, is bewildered by a movement dislocated from narrative, from the ordered flow of time?”.

Neste novo regime de imagens, nesta transição do regime sensório motor das imagens-movimento para as imagens-tempo, o neorealismo italiano é o exemplo da crise da imagem-ação e a crescente separação entre movimento e tempo, em que as imagens adquirem autonomia em relação à narrativa e ao enredo figurando como objetos estéticos. Tal é a condição das Figuras 3 e 5.

Rupturas rápidas, intercalações, “injeções infinitesimais de atemporalidade”, lembra Deleuze (2005 p. 17) ao comentar as imagens apresentadas pelo cineasta Antonioni em vários dos seus filmes. “Em Antonioni (...) a investigação policial, em vez de proceder por flash backs, transforma as ações em descrições óticas e sonoras, enquanto a própria narrativa se transforma em ações desarticuladas no tempo” (DELEUZE apud MERGULHÃO, 2013, p. 6).

Nestas observações deleuzianas o deslizamento de planos entre Filosofia e arte vai se fazendo a ponto de Mergulhão (2013) sugerir que estas imagens cinematográficas fornecem ao filósofo Deleuze alguns elementos para a construção de sua própria filosofia, como é o caso do conceito de *Outrem*.

O conceito de outrem aparece em dois livros do filósofo, n’*A Lógica do sentido*, o curioso livro dos anos 1960, em que o conceito se liga ao romance de Michel Tournier e seu Robinson Crusóe. O capítulo dedicado ao tema se chama “Michel Tournier e o Mundo sem Outrem”. Após trinta anos veremos novamente, agora no livro testamento *O que é Filosofia*, surgir o conceito de *Outrem* já sem qualquer referência a Robinson, mas apenas aos componentes de qualquer conceito filosófico, já que “não há conceitos simples; todo conceito tem componentes e se define por eles” (DELEUZE, 1997, p. 27).

Pois é no livro *O que é filosofia* e, dentro dele, no capítulo inicial *O que é um conceito* que Deleuze nos faz uma proposta:

Procedamos sumariamente: consideremos um campo de experiência tomado como mundo real, não mais com relação a um eu mas com relação a um simples “há...”. Há, nesse momento, um rosto calmo e repousante. Surge de repente, (*sic*) um rosto assustado que olha alguma coisa fora do campo. Outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou em equivalente do rosto. Outrem é antes de mais nada, esta existência de um mundo possível. (DELEUZE, 1997, p. 28).

Impossível não lembrar a cena do parque no filme *Blow Up*. Thomas, o bem-sucedido fotógrafo de moda, que a tudo registra com sua câmera fotográfica, entra num parque de Londres por acaso e, após fotografar pombos em revoada, olha em direção a uma grande extensão verde do parque, avistando ao fundo um casal em gestos amorosos, ela jovem, ele grisalho e que no comportamento inter-gestual do casal há um rosto assustado da moça que olha para fora do campo de visão da câmera, em direção aos arbustos do parque



Figura 6 – Cena do rosto assustado
Fonte: 24 frames (2014)

Nem mesmo Thomas viu este rosto assustado, ao fotografar. Envolveu-se com a estória pela insistência com que a moça exige a entrega dos negativos ao se perceber fotografada. De tanto correlacionar o olhar da moça em seu laboratório de revelação fotográfico com os arbustos para onde ela olha, o fotógrafo consegue visualizar o revólver na última foto da segunda linha. Em *Conversações*, outro livro do filósofo francês, entenderemos que não é apenas uma questão do olhar:

O olho já está nas coisas, ela faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem. É o que Bergson mostra: a imagem é luminosa ou visível nela mesma, ela só precisa de uma “tela negra” que a impeça de se mover em todos os sentidos com as outras imagens, o olho não é a câmera, é a tela. Quanto a (*sic*) câmera, com todas as suas funções proposicionais, é antes um terceiro olho, o olho do espírito (...) mas não é a questão do olhar. É antes porque ele enquadra a ação em todo tecido de relações. A ação por exemplo é um crime. Mas as relações constituem uma outra dimensão, segundo a qual o criminoso “doa” seu crime a alguém, ou então o troca, ou o devolve

a uma outra pessoa (...) Ora é isto o que a câmera desvela: o enquadramento e o movimento da câmera manifestam as relações mentais. (DELEUZE, 2008, p. 72).

Relações mentais são as relações das imagens próprias aos filmes de Antonioni bem como aos de Hitchcock, a exemplo da *Janela Indiscreta*, quando a câmera de cinema filma a máquina fotográfica quebrada, as fotos de automobilismo e o personagem na cadeira de rodas, o que rapidamente nos faz pensar nas razões do acidente; acrescenta Cardoso Jr. (apud MOSTAFA, 2012, p. 31): “É a câmera, e não um diálogo, que explica por que o herói de Janela Indiscreta está com a perna quebrada”.

As imagens-relação traçam novos prolongamentos entre as imagens já retiradas do seu prolongamento normal ou sensorio motor; fazem isto através do desenvolvimento de situações ópticas e sonoras.

3 OS CONCEITOS FILOSÓFICOS E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Pois bem: mas o que é outrem, esse campo de possíveis no rosto assustado da moça do parque? Deleuze (2008 p. 29) comenta sobre a historicidade do conceito de “mundo possível”: “Este conceito de outrem remete à Leibniz, aos mundos possíveis de Leibniz e à mônada como expressão de mundo (...) mas os mundos possíveis tem (*sic*) uma longa história...”. Especialmente em Deleuze, o mundo possível não existe a priori como em Leibniz; ele precisa ser criado, mas, tal como em Leibniz, as novas possibilidades não existem fora daquilo que as exprimem (o infinito não existe fora das mônadas que o exprimem) mas cada mônada contém um fundo onde fervilham os mundos possíveis.

Não sendo nem outro sujeito nem outro objeto, Deleuze (2008, p. 30) explica que “outrem é a condição de toda percepção (...) é a condição sob a qual passamos de um mundo a outro. Outrem faz o mundo passar e o ‘eu’ nada designa senão um mundo passado (‘eu estava tranquilo...’)”. Mostafa e Nova Cruz (2009, p. 31) resumem didaticamente o conceito Outrem:

1. Qual o problema que OUTREM vem resolver? A nova visão de que não há nem sujeito, nem objeto e sim relações, encontros.
2. Quais seus componentes? Outrem é composto por: a face que mostra um mundo possível em si e a linguagem que o verbaliza.
3. Qual o contorno e a vizinhança que acomodam os componentes no conceito? A existência de um mundo possível.
4. Qual seu devir? Ou seja, com que outros conceitos Outrem se conecta no plano? Com a filosofia da multiplicidade, da diferença; faz ponte com a morte do sujeito (sem nada a lamentar). Traz à tona a importância das afecções, dos agenciamentos, dos desejos. Ainda e sobre tudo: Outrem faz o mundo passar.

As autoras exploram o lado Tournier do conceito de outrem. “Sexta-feira surge e com ele, todo um novo mundo possível... ao explodir a ilha, Sexta-feira liberta Robinson e a ilha da única ordem possível estabelecida pelo naufrago...” (MOSTAFA; NOVACRUZ, 2009, p. 29-30).

Outrem faz o mundo passar porque é um poderoso fator de distração, como diz o próprio Tournier em seu romance. Eu me distraio de mim ao ampliar meu campo perceptivo. Outrem me insere num campo perceptivo. Não é o eu, é outrem como estrutura que torna a percepção possível. Os efeitos da existência de “outrem-expressão de um mundo possível” são

muitos, a começar por entender o mundo como multiplicidade, sempre como mundos, no plural.

Deleuze diz que a estrutura Outrem povoa o mundo dos objetos com uma margem, um fundo, uma virtualidade. O que não é visível para mim ainda não significa que tal objeto não existe. Outrem expressa mundos reais, mas não atualizados. Como diz Deleuze (1998, p. 319), “povoando o mundo de possibilidades, de fundos, de franjas, de transições – inscrevendo a possibilidade de um mundo espantoso, quando ainda não estou espantado ou então, ao contrário, a possibilidade de um mundo tranquilizante quando, (*sic*) eu me encontro realmente assustado com o mundo”. Outrem realiza a transição de um mundo a outro. Leva-nos a outros mundos.

Assim, encontramos em Caiafa (2007) uma interessante utilização do conceito de Outrem nos passeios de ônibus que fazemos pela cidade; conversar durante as viagens é adentrar mundos possíveis. O expresso não existe fora do que o exprime. O possível em Deleuze é bergsonian, portanto, virtual; isto é, não existe ainda de forma atualizada. É real, mas não atual. É só o percebo através de Outrem, que, como conceito filosófico, possui o rosto e a linguagem como componentes. Como explica Deleuze (1997, p. 317) outrem como estrutura é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime. “Fora Temer” é um mundo possível mas não existe fora dos *slogans*, das marchas, da linguagem, dos cartazes e outros signos que o expressam.

Assim comenta Lazzarato sobre as primeiras manifestações em Seattle contra a globalização e o mundo financeiro: quando conseguimos enunciar “um outro mundo é possível” é porque de fato o possível foi criado e agora se trata de efetuar-lo. Há agora uma modificação nos corpos e nas almas, nosso desejo se redistribuiu de outra forma, o mundo mudou. Não se trata mais de denunciar o inimigo da história como a luta de classes e seu inimigo, pois são vários e múltiplos os caminhos do possível, sempre imprevisíveis. Lazzarato (2006, p. 20) defende que a efetuação dos possíveis não significa transformação da matéria pelo trabalho como nas filosofias do sujeito: “atualizar e efetuar não são atividades de transformação (da natureza ou do outro) mas efetuações de mundos”. Ao falar, ao comunicar, o mundo possível aparece como possível. Mas esta nova realidade precisa ainda ser efetuada e atualizada em novos agenciamentos, sempre imprevisíveis.

3.1 Os inusitados na Ciência da Informação

Certa incursão pela filosofia da diferença tem explorado alguns possíveis inusitados: a filosofia de David Hume e como se formam as ideias para poder pensar as relações associativas do tesouro e das linguagens documentárias. Explorou-se também a filosofia de Espinosa a fim de pensar a informação-afeto como o outro lado da informação-coisa, conforme Nova Cruz & Mostafa (2014). Estas incursões pelo cinema podem estar nos apontando as questões do tempo em nossas instituições ou lugares de memória. Como observam Santarem Segundo, Silva e Mostafa (2012, p. 124), pensar pela filosofia da diferença é pensar em mundos possíveis, onde percebemos várias inovações em curso: uma concepção da filosofia como criadora de conceitos; uma nova inter-relação entre a Ciência da Informação e o cinema, em que o cinema pode atuar como intercessor na formulação de novos conceitos filosóficos para a área. Outra área promissora para as análises deleuzianas são as fotografias; o filme *Blow Up* é duplamente

importante para a Ciência da Informação também por causa das fotografias. Pois o tempo também as atravessa; as fotografias nos deixam ver o que se passou, mas também o que se passa conosco, agora. Pois olhamos as fotografias mas elas também nos olham. O tempo vai ao passado e ao futuro nas imagens fotográficas, que só aparentemente estão paradas. Vamos a elas.

3.1.1 Por que o filme *Blow up* é importante para a Ciência da Informação?

1. Porque trata de fotografia, uma espécie documental relegada a uma despreocupação até a década de 1980, no Brasil. O estatuto da imagem fotográfica é totalmente diferente do estatuto dos documentos escritos, e requer um tratamento informacional igualmente especializado. Para a indexação de imagens fotográficas, o filme *Blow Up* traz uma discussão muito útil sobre o real, o ilusório, a subjetividade e o cuidado que se deve tomar ao analisar fotografias. Remete ao Mito da Caverna, de Platão: o sensível, o visível e o intangível das imagens.

2. Porque fotografia é um registro de memória, tema controverso dentro da Ciência da Informação, de importância inconteste. É nas instituições coletoras e mantenedoras de memória que se acumulam e preservam os documentos fotográficos. Isso para dizer o mais óbvio, pois a discussão sobre fotografia e memória tem uma vasta bibliografia e uma promissora “carreira” nas análises sobre o digital.

3. Porque representa uma homenagem que o cineasta Antonioni fez à fotografia.

Além dos personagens centrais – o fotógrafo e a fotografia – o filme está repleto de referências a este invento extraordinário: a mímica dos tenistas; a loja de relíquias antigas e apreciáveis visitada por Thomas; a máquina fotográfica como o falo do fotógrafo de moda; a máquina fotográfica como uma arma que dispara, mata e congela; o quadro pontilhista do amigo pintor, remetendo aos grãos de prata que formam a imagem fotográfica.

3.2 Linguagem Documentária Menor e a cinematografia de Antonioni

O conceito de *linguagem documentária menor* apresentado por Mostafa (2010, p. 71) reforça a necessidade de construção de um novo glossário de termos para filmes de Antonioni, bem como incontáveis outros cineastas da imagem tempo. Neste artigo analisamos mais detidamente dois filmes, 1) *Blow Up: depois daquele beijo*, pela riqueza que o filme apresenta na dupla temática da fotografia e do cinema e 2) *O Passageiro, profissão repórter*, pela presença, no filme, dos falsários e sua importância filosófica. Mas o cineasta filmou uma trilogia no início dos anos sessenta com os filmes *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) em que são comuns algumas características fílmicas presentes nos dois filmes que estamos analisando. Há na trilogia espaços esvaziados, como no parque de *Blow Up* ou no deserto do *Passageiro*, bem como a perambulação dos personagens pelas cidades e também muita vidência, ou investimento no olhar, característica de todos os cinco filmes mencionados. Na década de 70 o cineasta apresenta o seu *O Passageiro, profissão repórter*, um filme em que algumas cenas, principalmente as do final do filme, tornaram-se emblemáticas do cinema moderno. Preferimos, no entanto, apresentar uma cena para a compreensão da Imagem-Tempo, para além das situações óticas e sonoras, quando a imagem virtual e atual se confundem

havendo uma indiscernibilidade entre falso e verdadeiro, real e imaginário, ressaltando a categoria deleuziana de potência do falso.

3.2.1 A potência do falso no repórter de Antonioni

Produzido em 1976, o filme *O passageiro: profissão repórter* foi acrescentado no conjunto dos demais por trazer elementos novos, além daqueles analisados anteriormente.

As situações óticas e sonoras puras vistas nas cenas de *Blow Up* são um recurso em que a visão toma todo o lugar da cena e faz as vezes da ação. Com efeito essas situações representam a primeira fase do regime das imagens tempo, no sentido em que as situações óticas e sonoras promovem o aparecimento de personagens videntes e em perambulação, ao estilo de cada cineasta. Nem é por acaso que o primeiro capítulo do livro *Imagem-Tempo* de Gilles Deleuze descreve estas situações em vários cineastas italianos: é justamente por ser a primeira fase da imagem tempo cujo relaxamento dos vínculos sensoriais-motores ficou evidente nas análises anteriores.

Entretanto, para alcançar as imagens-tempo propriamente ditas é preciso ir além das situações óticas e sonoras puras para se chegar nas imagem-cristal, onde se vê “o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro” (DELEUZE, 2005, p. 82). Isto só é possível quando o tempo se desdobra em passado e presente formando um circuito “em que o real e o imaginário, o atual e o virtual correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis” (DELEUZE, 2005, p. 156). Nesta mesma página, Deleuze refere-se a “coalescência de uma imagem atual e de sua imagem virtual, a indiscernibilidade das duas imagens distintas”.

Outra marcante característica da imagem-cristal é a sua forma de narrar que não pressupõe mais a verdade. A narração deixa de ser verídica e de aspirar à verdade. Não porque cada um tem a sua verdade mas porque existe uma potência no falso no ato de criar. A criação não deixa de ser uma falsificação. A verdade precisa ser criada. Estamos no coração da filosofia de Nietzsche em torno da qual, o conceito de ‘vontade de potencia’ e ‘potencia do falso’ resolve o problema tão antigo na filosofia, que é a questão da verdade. A narração falsificante própria às imagens cristalinas vai um pouco adiante da indiscernibilidade entre real e imaginário. Ela coloca “no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso” (DELEUZE, 2005, p. 161)

Inspirando cineastas os mais diferentes, a potência do falso reconhece no falsário o próprio personagem do cinema. “não mais o criminoso, o cowboy, o homem psicossocial, o herói histórico, o detentor do poder, etc. como na imagem-ação, mas o falsário puro e simples, em detrimento de qualquer ação” (DELEUZE, 2005 p. 162).

Mas em que sentido nosso repórter é um falsário? Durante uma viagem profissional no norte da África e fazendo uma investigação na guerrilha local, o repórter David Locke (Jack Nicholson) troca de identidade com um homem morto no quarto de hotel ao lado (Robertson). Enquanto sua esposa o reinventa em novas negociações sobre as imagens documentais, ele se embrenha no deserto, muda de identidade, encontra uma garota (sem nome no filme) e a quem ele também nunca se apresenta, e ambos iniciam uma jornada apocalíptica pelas metrópoles europeias. Tudo para fugir de sua vida pregressa: ela pergunta: — fuge de que? Ele responde:

— Fujo de tudo. Da minha mulher. Da casa. De um filho adotivo. De um emprego de sucesso. De tudo, exceto de alguns maus hábitos dos quais não consigo me livrar.

Ao criar os conceitos de ‘vontade de potência’ ou ‘potência do falso’ Nietzsche adverte que não se trata de julgamento pois a vida está além do bem e do mal mas isto não significa estar além do bom e do mau. “esse mau é a vida esgotada, degenerescente, ainda mais terrível .. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra ... não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida” (DELEUZE, 2005, p. 172/3).

Se acompanhamos Nietzsche seja para viver ao lado de Zarathustra nas montanhas da sabedoria, seja na leitura da *Genealogia da Moral*, veremos que “... o bom, o generoso, o nobre é o que eleva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista” (DELEUZE, 2005 p. 173). Arte a maior das falsificações! É no falso elevado à potência máxima que a vida se liberta tanto das aparências quanto da verdade. Diz Deleuze (DELEUZE, 2005 p. 176) “nem verdadeiro nem falso, alternativa indecidível, mas potência do falso, vontade decisória”.

No item 3 do capítulo *As potências do falso* do livro *Imagem-tempo*, o autor nos esclarece que além do personagem falsário e da narração falsificante (não verídica) “haveria ainda uma terceira instância mais além da descrição e da narração: a narrativa” (DELEUZE, 2005, p. 179). A narrativa corresponde à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento desta relação. Falamos muito na relação sujeito-objeto nos cursos de metodologia da pesquisa em todas as áreas de ciências sociais aplicadas. Mas em cinema, “por convenção, chama-se objetivo o que a câmera vê, e subjetivo o que a personagem vê” (DELEUZE, 2005, p. 179-80). Pois bem aqui também esta relação será modificada e o cineasta italiano Pasolini é sempre citado por ter saído do análogo linguístico de um discurso indireto livre e criado, para as imagens cinematográficas, o conceito “subjetividade indireta livre” que agora corresponderia a uma contaminação dos dois tipos de imagens, “de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternâncias de objetivas, zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso” (DELEUZE, 2005 p. 181). O próprio Pasolini admite que a narrativa torna-se assim uma pseudonarrativa, um poema ou uma simulação de narrativa. Desaparece assim, a distinção entre idealismo e realismo no cinema.

O filme *O Passageiro; profissão repórter* faz lembrar uma estória que é real mas nem tanto. A perambulação do novo casal pelas metrópoles europeias quase se desvincula da estória inicial de alguém que foge com identidade trocada. A desdramatização com que Locke troca de identidade, deixando o corpo morto estendido na cama é tão pouco espetaculosa quanto a sua própria morte, onde veremos o corpo do próprio repórter estendido na cama, ao final da estória, mas não veremos o seu rosto tão claramente. Os espaços desconectados, aberrantes ou esquizofrênicos não mais obedecem às leis normais de causalidade. O viajante vai percorrer as ruas de Munique, Barcelona ou Londres. Os espaços hodológicos do filme são transformados em não-espacos. Um exemplo são as casas utópicas do arquiteto Gaudi, em Barcelona, local de encontro entre o repórter e a garota da sua nova identidade. Comenta Stamatopoulos (2010) que os não-espacos são zonas utópicas verdadeiras, e que o verdadeiro sentido de utopia entre os gregos é ‘não-lugar’. Daí a pertinência das casas utópicas de Gaudi na intuição de Antonioni. Na desorientação espaço-temporal, vemos situações óticas puras. Segundo Deleuze, o que caracteriza esses espacos “é que seus caracteres não podem ser explicados de modo apenas

espaciais. Eles implicam relações não localizáveis. São apresentações diretas do tempo” (DELEUZE, 2005 p. 159).

Os falsários compõem a imagem cristal. Mas como elucidada Deleuze (2005, p. 76) “... o falsário só existe numa série de falsários, que são suas metamorfoses, pois a própria potência só existe numa série de potências que são seus expoentes... e a traição é o elo dos falsários por toda a série”. Assim, veremos a esposa de Locke referir-se a ‘ele’ sem nunca deixar claro se tratar de Locke ou Robertson. É que o próprio personagem, como falsário de uma rede de falsários, “... se põe também a ficcionar, quando entra “em flagrante delito de fazer lenda” (DELEUZE, 2005, p. 183).

Para Deleuze (2005, p. 183) o que importa para o cinema é o devir do personagem, quando se põe a fabular e nem tanto que o personagem seja real ou fictício. A personagem torna-se uma outra, tanto quanto “o cineasta torna-se outro quando “intercede” personagens reais que substituem em bloco as suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo”.

Se ouvirmos e olharmos para as imagens audiovisuais do quarto de hotel do repórter, tanto o irritante barulho do ventilador de teto quanto os besouros lentos pousados nos fios das paredes do quarto, instantes antes da decisão de trocar de identidade, veremos imagens mentais, mas não necessariamente apenas subjetivas.

O mesmo misto de objetividade e subjetividade percebe-se na cena final, onde vemos um vôo espiritual do personagem, mas também do diretor, que a esse respeito comenta após o lançamento do filme: “eu não quero mais empregar a câmera subjetiva, em outras palavras, a câmera que representa o ponto de vista do personagem. A câmera objetiva é a câmera do autor. Usando-a eu me faço presente. O ponto de vista da câmera torna-se meu” (ANTONIONI apud STAMATOPOULOS, 2010, p. web.).

A impressionante cena do olhar do vivo para o morto levanta a dúvida sobre quem é um e outro, quicá porque nenhum de nós é uma identidade fixa. Embaralha assim real e imaginário, verdade e falso, vivo e morto. Quem é o verdadeiro e o falso na imagem? Stamalopoulos legenda esta imagem de maneira ainda mais perturbadora ao colocar reticências no final da frase: “where the ‘true’ meets the false...”.



Figura 07 – Cena do olhar
Fonte: Stamalopoulos (2010, p. 2)

3.2.2 Novos termos cinematográficos

Há no quadro abaixo uma dúzia de termos necessários aos cientistas da informação para realizar a leitura documentária e posterior indexação de termos. Muito pouco das teorias fílmicas são absorvidas pelos cientistas da informação no ato de indexação dos filmes ou das fotografias. Os dois livros de cinema de Deleuze trazem na capa os títulos de *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* e centenas de filmes são vistos pelo filósofo para derivar esses dois conceitos e seus componentes. Deixaremos aos leitores a construção deste novo glossário, cuja tarefa não dispensa o visionamento dos filmes. Apenas apontamos alguns termos principais no quadro abaixo pois a análise que fizemos dos dois filmes em questão são suficientes para a compreensão da maioria destes termos.

Quadro 01: Classificação das imagens cinematográficas segundo Deleuze

Imagem-movimento	Imagem-tempo
Variação universal das imagens	Variação universal das imagens
Esquema sensorio-motor	Situações óticas e sonoras puras
Reconhecimento automático	Reconhecimento atento
Racionalidade dos cortes	Cortes irracionais
Narração orgânica	Narração cristalina
Aspiração ao verídico	Potência do falso

Fonte: Autoria própria

Quadro 02: Categorias deleuzianas nos filmes de Antonioni

Filmes	Trilogia	Blow Up	Repórter
Categorias			
Espaços esvaziados	X		X
Perambulação	X		X
Vidência	X		X
Reconhecimento atento	X	X	X
Situações óticas e sonoras puras	X	X	X
Cortes Irracionais	X		X
Potências do falso			X

Fonte: Autoria própria

Não preenchemos todos os espaços nas três colunas na intenção de provocar a leitura documentária para fins de indexação. O filme *Blow Up* apresenta espaços esvaziados, como já comentamos, mas preferimos destacar outras características. O mesmo se passa com a vidência, já que, nos outros filmes, ela está mais próxima de uma perdição ou indeterminação (no sentido de impossibilidade de ação dos personagens) que não é o caso do filme *Blow UP*, ainda que o personagem Thomas não consegue também agir no momento em que um clique para fotografar o cadáver resolveria a prova do crime.

Já na trilogia da incomunicabilidade não analisada aqui, os espaços esvaziados aparecem em profusão, o que vai constituir uma marca na obra de Antonioni. No filme *O Passageiro, profissão repórter*, esses espaços aparecem acompanhados da perambulação, até porque o

personagem é um viajante, ou um passageiro em sua profissão de repórter. Na sequência das cenas de *Blow Up* apresentadas aqui nas figuras de 1 a 5 pudemos notar os cortes irracionais, mas eles não nos deixam perdidos como nos demais filmes e, por isso aparecem como espaços esvaziados em nosso quadro 02. E por último identificamos a potência do falso muito claramente em *O passageiro: profissão repórter*.

4. CONCLUSÃO

Intitulamos esta reflexão *O Blow Up da Ciência da Informação* quiçá para problematizar a ampliação do escopo de nossa ciência. *Blow Up* é uma expressão inglesa que significa ampliação, mas também explosão da imagem, no sentido de uma ampliação excessiva que desfigura a imagem. Cogitamos se a Ciência da Informação seria passível de um processo similar. Não no sentido de uma desfiguração de suas premissas e metodologias, mas no sentido de uma diferenciação. Todas as formas de pensamento, sejam científicas, artísticas ou filosóficas passam por processos de diferenciação de si mesmas. A Ciência da Informação também difere de si mesma toda vez que se aproxima de outras formas de pensamento. Preferimos a compreensão deleuziana de deslizamentos de planos entre ciência, filosofia e arte preferivelmente à noção de interdisciplinaridade que a nosso ver, fixa as identidades tornando mais difícil ver o que está em permanente movimento.

REFERÊNCIAS

24 FRAMES especial 100 anos de Julio Cortázar: Blowup – Depois Daquele Beijo (Michelangelo Antonioni, 1966). **Blog Quixotando**, 26 ago. 2014. Disponível em: <<https://quixotando.wordpress.com/2014/08/26/24-frames-especial-100-anos-de-julio-cortazar-blowup-depois-daquela-beijo-michelangelo-antonioni-1966/>>. Acesso em: 15 fev. 2017

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Léa Massari e outros. França, Itália, 1960. (2h15min).

BLOW up: depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: Vanessa Redgrave, David Hemmings, Sarah Miles e outros. Reino Unido; Itália, 1967. (1h50min).

CAIAFA, J. **Aventuras das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

DELEUZE, G. **Cinema 2 a imagem tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Conversações**. São Paulo: 34, 2008

_____. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: 34, 1997.

O ECLIPSE. Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal e outros. França, Itália, 1962. (2h05min).

ISAACS, B. **Cinema's autonomous image in Michelangelo Antonioni and Francis Ford Coppola.** Disponível em: <<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/SSE/article/viewFile/6683/7330>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

MANINI, M. P.; RONCAGLIO, C. **Arquivologia & cinema: um olhar arquivístico sobre narrativas fílmicas.** Brasília: UnB, 2016.

MARQUES, S. L. **Lição 4 filmar a:** fotografar o tempo. dez. 2008, Disponível em: <<https://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2008/12/aula4.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

MASUDA, F. T. Blow-up: desejo, excitação e espetáculo na imagem. **Revista Espaço Ética: educação, gestão e consumo**, Ano II, n. 4, 2015.

MENEZES, P. Imagens da imagem. In: _____. **À meia-luz: Cinema e sexualidade nos anos 70.** São Paulo: 34, 2001.

MERGULHÃO, A. R. Sessão 5 – Expressão, ruptura e colapso do pensamento linear em Gilles Deleuze; Michelangelo Antonioni intercessor de Deleuze. **Linha Mestra**, n. 23, ago./dez. 2013.

MOSTAFA, S. P. Epistemologia ou filosofia da ciência da informação. **Informação e Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 20, n. 3, p. 65-73, set./dez. 2010.

_____. Charles Peirce, Gilles Deleuze e a ciência da informação. **Informação e Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 22, n. 1, p. 27-37, jan./abr. 2012.

_____.; NOVA CRUZ, D. V. **Para ler a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari.** Campinas: Alínea, 2009.

A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti e outros. Itália, França, 1961. (2h02min).

NOVA CRUZ, D. V.; MOSTAFA, S. P. Informação-afeto: real sem ser atual, ideal sem ser abstrata. **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 15, n. 29, p. 39 - 56. jul./dez. 2014.

O PASSAGEIRO, profissão repórter. Direção: Michelangelo Antonioni. Espanha, Estados Unidos, França, Itália, 1975. (126 min), color., son.

SANTAREM SEGUNDO, J. E.; SILVA, M.; MOSTAFA, S. P. (Orgs.) **Os pensadores e a ciência da informação**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

SOUZA, G. M. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: _____. **A idéia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

STAMATOPOULOS, I. Realism and reality in Antonioni's profession: repórter. **Off Screen**, v. 14, n. 4, abr. 2010. Disponível em: <http://offscreen.com/view/profession_reporter>. Acesso em: 15 fev. 2017.