

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**BLOW-UP E A FILOSOFIA NO CINEMA:**

uma análise da expressão da náusea existencialista através da obra de Michelangelo Antonioni

ANA CAROLINA NEGRAES DE SOUZA

Juiz de Fora

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**BLOW-UP E A FILOSOFIA NO CINEMA:**

uma análise da expressão da náusea existencialista através da obra de Michelangelo Antonioni

ANA CAROLINA NEGRAES DE SOUZA

Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Cinema e  
Audiovisual sob orientação de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira  
Júnior.

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Ana Carolina Negraes de.

Blow-up e a filosofia no cinema : uma análise da expressão da náusea existencialista através da obra de Michelangelo Antonioni / Ana Carolina Negraes de Souza. -- 2022.

76 f.

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2022.

1. Blow-up. 2. Cinema filosófico. 3. Antonioni. 4. Náusea existencialista. 5. Sartre. I. Oliveira Júnior, Luiz Carlos Gonçalves de, orient. II. Título.



## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos dezoito dias do mês de agosto do ano de 2022, às 18:30 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Ana Carolina Negraes de Souza, matrícula 201566128B, tendo como título "*Blow-up e a filosofia no cinema: uma análise da expressão da náusea existencialista através da obra de Michelangelo Antonioni*".

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Professor Doutor Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior (UFJF), orientador,

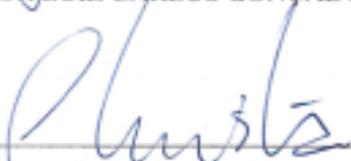
Professor Doutor Christian Hugo Pelegrini (UFJF), examinador,

Professor Doutor Sérgio José Puccini Soares (UFJF), examinador.

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

APROVADO ( ) REPROVADO. Com nota 100 (CEM). Eu, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, Professor – Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

  
\_\_\_\_\_  
PROFESSOR LUIZ CARLOS GONCALVES DE OLIVEIRA JUNIOR – ORIENTADOR

  
\_\_\_\_\_  
PROFESSOR CHRISTIAN HUGO PELEGRINI – EXAMINADOR

  
\_\_\_\_\_  
PROFESSOR SÉRGIO JOSÉ PUCCINI SOARES – EXAMINADOR

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por sempre ter me mostrado como liberdade, responsabilidade, conhecimento e respeito são importantes para o desenvolvimento pessoal. Por sempre ter me inspirado a buscar a realização dos meus sonhos e por sempre ter me dado todo o apoio necessário para seguir.

À minha irmã, que sempre me instigou com suas perguntas e por ser tão companheira em qualquer que seja o momento. Por todo o respeito e carinho inspirador.

Ao meu orientador, Luiz Carlos Oliveira, por incentivar minhas ideias e pela sua compreensão e colaboração. E por todo o compartilhamento experiências e conhecimentos inspiradores para o desenvolvimento deste trabalho.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Instituto de Artes e Design e ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual, pela oportunidade de busca ao conhecimento e possibilidade de realização do presente trabalho. E por me proporcionar o contato com professores excepcionais e motivadores.

## RESUMO

O filme *Blow-up* (1966) é considerado uma das obras de Michelangelo Antonioni que mais instigou as comunidades artística, filosófica e acadêmica, entre outras, a desenvolver análises, críticas e pensamentos mediante as diversas perspectivas hermenêuticas que essa obra possibilita. Sabendo das várias possibilidades interpretativas que *Blow-up* possui, o trabalho busca trazer uma análise dessa obra através de seu caráter filosófico e poético, com base em conceitos existencialistas sartrianos, a fim de investigar a forma como Antonioni exprime a náusea e o caráter de liberdade da existência humana proposta por Sartre através da narrativa dessa sua obra.

Palavras-chave: Antonioni; *Blow-up*; Cinema Filosófico; Náusea Existencialista; Sartre.

## ABSTRACT

The film *Blow-up* (1966) is considered one of the works of Michelangelo Antonioni that most instigated the artistic, philosophical and academic communities, among others, to develop analysis, criticism and thoughts through the various hermeneutic perspectives that this work enables. Knowing the various interpretative possibilities that *Blow-up* has, this research aims to bring an analysis of this work through its philosophical and poetic character, based on Sartrean existentialist concepts, in order to investigate how Antonioni expresses the nausea and the character of freedom of human existence proposed by Sartre through the narrative of this film.

Keywords: Antonioni; Blow-up; Philosophical Film; Existentialist Nausea; Sartre.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>p.9</b>
<b>Capítulo 1 – <i>Blow-up</i>, o cinema de Michelangelo Antonioni e o Existencialismo .....</b>	<b>p.16</b>
1.1 – Michelangelo Antonioni e <i>Blow-up</i> .....	p.16
1.2 – O diretor e a filosofia existencialista .....	p.21
<b>Capítulo 2 – A náusea sartriana .....</b>	<b>p.32</b>
2.1 – O homem na filosofia de Jean-Paul Sartre .....	p.32
2.2 – A náusea e o nada .....	p.37
2.3 – <i>Blow-up</i> , o nada e a existência humana .....	p.42
<b>Capítulo 3 – A criação de sentido e o ser da liberdade .....</b>	<b>p. 66</b>
3.1 – A descoberta da liberdade .....	p.66
3.2 – A criação de sentido e a filosofia no cinema .....	p. 71
<b>Conclusão – O Cinema de Antonioni e a Filosofia de Sartre .....</b>	<b>p. 73</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>p.75</b>

## Introdução

As obras cinematográficas de Michelangelo Antonioni (1912-2007) marcaram o cinema não somente através da engenhosidade estética, literária e poética do diretor, como também pela grande notoriedade que seus projetos tiveram em debates e trabalhos acadêmicos. A trajetória cinematográfica de Antonioni teve início na histórica fase do cinema mundial conhecida como neorrealismo italiano, fase essa que não será o foco do presente trabalho, mas que tem uma relevância para a história do cinema e para a trajetória do diretor, por ser onde o mesmo começou a explorar e desenvolver suas formas de fazer cinema através de documentários. Adicionalmente, vale ressaltar o trabalho que Antonioni realizou no roteiro de *Um piloto retorna* (1941) com Rossellini. Uma de suas realizações cinematográficas que mais instigou as comunidades artística, filosófica, acadêmica, e outras, a refletirem e expressarem suas ideias sobre tal foi *Blow-up* (1966), também conhecido no Brasil como *Blow-up - Depois Daquele Beijo*. De acordo com Peter Brunette (1998), uma das principais razões para que esse filme de Antonioni tenha sido amplamente comentado seria por ter sido recebido internacionalmente como um sucesso de cinema artístico, dado que sua notoriedade teria sido atingida não somente pela trilogia da qual faz parte, estando ao lado dos filmes *Zabriskie Point* (1970) e *The Passenger* (1975), ou *Profissão: Repórter*, e por apresentar cenas de sexo e drogas consideradas quentes para a época, mas também por conter um “elenco relativamente conhecido que tinha um poder de atração mais amplo do que os atores italianos menos familiares” (BRUNETTE, 1998, p.109, tradução nossa<sup>1</sup>) ao público. Além disso, outro aspecto que fez de *Blow-up* um sucesso foi o fato de ser um filme em inglês e com uma ambiência mais reconhecível e, por isso, se fez aparentemente mais acessível aos espectadores do que os filmes anteriores de Antonioni. “Acima de tudo, o filme parece ter sido tentador aos comentadores precisamente por seu significado acabar sendo tão ambíguo e aparentemente múltiplo; de fato, a variedade de interpretações inspiradas por esse filme é nada menos que surpreendente” (BRUNETTE, 1998, p.109<sup>2</sup>). Sabendo das várias possibilidades de interpretação que essa obra possui, o trabalho aqui apresentado busca trazer uma análise de *Blow-up* através de seu caráter filosófico e poético como abrangendo um dos conceitos filosóficos que se encontravam em alta na época em que o filme foi produzido, o conceito da

---

<sup>1</sup> “with a relatively well-known cast that had wider drawing power than less familiar Italian actors”. Os textos em língua estrangeira utilizados na presente dissertação estarão sendo traduzidos por nós, e estarão acompanhados dos originais em nota de rodapé.

<sup>2</sup> “Above all, the film seems to have been tempting to commentators precisely because its meanings end up being so ambiguous and apparently multiple; in fact, the variety of interpretations inspired by this film is nothing short of astonishing.”

náusea existencialista desenvolvida pelo famoso filósofo do existencialismo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Antonioni não traz somente a náusea para sua obra, como também diversos conceitos da filosofia existencialista de Sartre como o nada, a liberdade e a existência humana. Dessa forma, não somente a obra cinematográfica aqui proposta deve ser compreendida como objeto de arte, mas também será estudada a partir de seu viés filosófico. Então, se há possibilidade de interpretação filosófica no cinema, como o filme *Blow-up* se apresenta como uma fonte para a fruição da filosofia? Como o conceito da náusea pode ser compreendido e descoberto no filme? Quais as ligações entre o filme de Antonioni e o existencialismo sartriano? E como o filme também aborda outras questões caras à filosofia existencialista de Sartre? Para que seja possível dar uma resposta a essas questões, o primeiro capítulo trará o filme, o filme para Antonioni e como o diretor consegue fazer essa mediação entre as suas obras cinematográficas e o existencialismo. No segundo capítulo a noção da náusea sartriana será abordada juntamente com conceitos fundamentais à sua filosofia, como o homem e o nada, e como o filme *Blow-up* carrega esse caráter existencialista e a náusea. Já no terceiro capítulo, dando continuidade aos conceitos filosóficos e à obra de Antonioni, será trabalhado o conceito de liberdade em Sartre e como esse conceito está presente no filme e como há uma vontade de criação de sentido existencialista na obra do diretor. E, finalmente, será possível uma conclusão para a proposta aqui apresentada da análise de *Blow-up* através da filosofia existencialista sartriana e do conceito da náusea.

Primeiramente, se faz relevante destacar brevemente o início da carreira de Antonioni que se deu no cinema neorrealista italiano para compreender onde seu pensamento cinematográfico começou fazendo, também, uma referência a essa fase do cinema italiano que faz parte da história do cinema mundial. Antonioni começou realizando documentários no período do cinema neorrealista, na Itália, de forma que

a atividade de documentarista (mas, também, de crítico de cinema, co-roteirista e assistente de direção) foi frequentemente esquecida ou pouco valorizada. Antes de se impor com *Crimes d'alma* (1950), ele já havia realizado uma série de curtas-metragens, nos quais seu estilo foi se delineando: *Gente dei Po* (1943), *Nettezza Urbana* (1948), *Vamorosa menzogna*, *Superstizione*, *Serre canne un vestito*, *Lafunivia dei Faloria* e *La villa dei mostri*. Embora, ao realizar o primeiro longa-metragem, Antonioni já não possa ser considerado um cineasta neo-realista, ele o era quando estreou como documentarista (FABRIS, 2006, p.208).

Sabendo disso, pode-se compreender que a passagem de Antonioni pelo neorrealismo ficou apagada sendo que, como aponta Fabris (2006), “já foram descartados os longas-metragens de Antonioni e Fellini, por considerá-los, como a maior parte dos críticos,

uma renovação quando não um distanciamento do neo-realismo” (FABRIS, 2006, p.204), levando em conta o avanço que se deram nos seus trabalhos posteriores e, principalmente, com a inusitada repercussão internacional de *Blow-up*, um filme que mudou a carreira do diretor de várias maneiras. Então, o que foi compreendido como o cinema neorrealista italiano? Fabris (2006) explica que o neorrealismo italiano não pode ser considerado um movimento cinematográfico, já que foi categorizado por críticos e estudiosos e por não possuir um manifesto artístico. Nem mesmo os próprios diretores envolvidos conseguiam descrever o que era o neorrealismo, mas é importante compreender o contexto em que se deram produções tão especiais para a Itália. Durante o período de guerra e pós-guerra, com censura da igreja católica, o cinema neorrealista demorou para conseguir chegar ao público e, quando chegou, se viu em competição com o mercado hollywoodiano. Dessa forma, pode-se dizer que o que o neorrealismo buscava era reportar as relações dos indivíduos com a sociedade, buscando expor as questões humanas na Itália da época, ao mesmo tempo em que tentava se destacar no país em um período de expansão do cinema hollywoodiano, trazendo atores não necessariamente profissionais, a língua italiana para a tela juntamente com seus regionalismos linguísticos, paisagens italianas e as câmeras nas ruas. Dentre as características marcantes do cinema neorrealista, podemos elencar a vontade de levar às telas – sem recurso a efeitos visuais – uma imagem acinzentada voltada para o registro documental do presente, a recusa de efeitos de montagem, a filmagem em ambientes reais ao invés de planejados e construídos para a produção, a flexibilidade na decupagem que conferia liberdade para a improvisação, a simplicidade nos diálogos e uma maior liberdade na atuação devido às filmagens sem gravações de sincronização posterior.

Adotando as palavras de Micciché, definiríamos o neo-realismo como uma "ética da estética" (1978, p. 28) que não teve tempo de se transformar numa "estética", pois, por não ter conseguido constituir plenamente sua poética nem ampliar seus conteúdos, capitulou ante os acontecimentos político-sociais que se desenrolaram na Itália do pós-guerra. Ao sucumbir, entretanto, o neo-realismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, segundo Hennebelle, "um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana" (1978, p. 65), que caracterizará as novas cinematografias dos anos 1960. Mas, aí, já é outra história (FABRIS, 2006, p.217).

Dito isso, pode-se compreender que a estética e o trabalho das fases mais iniciais da carreira de Antonioni tiveram base em um cinema que explorava a existência do ser humano dentro de seu contexto econômico, social e político, além das suas relações interpessoais, e como todo esse conteúdo externo atua na psique de seus personagens, como destaca Pepper

(1967) em uma entrevista com Antonioni para a revista Playboy. Isso já demonstra o potencial crítico, poético e até mesmo filosófico dos projetos do diretor, ao estar engajado com as questões de seu tempo, sua cultura e suas próprias possibilidades.

Sabendo onde as inspirações cinematográficas de Antonioni tem suas raízes, pode-se apresentar *Blow-up* para que se faça compreensível a possibilidade de assistir ao filme com um olhar voltado à filosofia sartriana. O filme tem como protagonista Thomas, interpretado por David Hemmings (1941-2003), um famoso fotógrafo em Londres, Reino Unido. O grande suspense da narrativa gira em torno de um dos registros do fotógrafo, que se dá numa folga do trabalho que está realizando em seu estúdio com modelos de moda para tirar fotos da natureza em um parque. Acontece que, enquanto ele está no parque, ele se depara com um casal no mesmo local e começa a tirar fotos da beleza do parque com o casal. A mulher, interpretada pela atriz Vanessa Redgrave (1937-), acaba percebendo que está sendo fotografada no parque e isso a deixa desconfortável, o que faz com que ela vá tentar fazer com que Thomas pare de tirar fotos do casal e que dê um fim às fotos tiradas dela com o homem desconhecido. Ela não somente tenta convencê-lo com um diálogo ansioso que vai evoluindo para algo quase desesperado, como também tenta tirar a câmera das mãos do fotógrafo, tenta comprar o rolo de filme e combina de ir ao estúdio de Thomas mais tarde para pegar as fotos dela. Essa situação com o desespero da mulher com as fotos continua visível quando ela vai buscar o rolo de filme. Claro que toda a inquietação faz com que o fotógrafo pense que tem algo errado acontecendo que faz com que as fotos sejam tão importantes para a mulher. Ele, então, revela as fotos do parque para estudá-las. O que ele não esperava era encontrar algo no parque que realmente parece ser o motivo pelo qual a mulher se comportou de maneira tão desesperada. O que ele descobre através das fotos que tirou no parque mais cedo naquele dia é que, aparentemente, o homem com quem a mulher estava aparece morto numa das fotos, de maneira não tão aparente. Ele continua analisando as fotos e percebe o que parece ser uma arma de fogo entre os altos arbustos do parque, enquanto o casal também está na foto e a expressão da mulher parece delatar que realmente tinha algo para acontecer, algo em que ela poderia estar envolvida. Dessa forma, Thomas acaba ficando intrigado com essa possível narrativa da qual ele se vê, agora, como o observador. Ele decide ir conversar com um de seus amigos sobre o acontecido, mas aparentemente o acontecido só aguça sua curiosidade pessoal. Decidido, ele volta ao parque à noite para verificar se o corpo continua no lugar onde a foto registrou que estaria. Quando ele chega no lugar, ele confirma que há, de fato, um corpo. Só que, na manhã seguinte, quando ele volta ao parque, o corpo não está mais lá. Mas será que

realmente houve um corpo? Ou a vontade de encontrar algo se fazia mais presente do que de fato algo palpável para aliviar a mente do fotógrafo e dar uma resposta às suas questões? E quais as possibilidades interpretativas que essa narrativa nos proporciona quando buscamos elaborar uma análise do filme através da filosofia de Sartre? O que há para compreender de existencialismo nessa obra cinematográfica? O que essa história e a maneira como foi elaborada por Antonioni fazem para trazer a náusea e a filosofia para a tela?

Primeiro se faz necessária a compreensão de que o cinema pode ser meio para a filosofia e que, da mesma maneira, a filosofia pode marcar presença no cinema. O cinema é uma forma de arte contemporânea, o que faz com que possa ser considerada como relativamente recente. Trazendo uma breve explicação do cinema de Marilena Chaui<sup>3</sup> (2000), podemos ver como uma filósofa interpreta a arte cinematográfica, confirmando a possibilidade de um papel filosófico para o cinema. Ela diz o seguinte:

O cinema é a forma contemporânea da arte: a da imagem sonora em movimento. Nele, a câmera capta uma sociedade complexa, múltipla e diferenciada, combinando de maneira totalmente nova, música, dança, literatura, escultura, pintura, arquitetura, história e, pelos efeitos especiais, criando realidades novas, insólitas, numa imaginação plástica infinita que só tem correspondência nos sonhos.

Como o livro, o cinema tem o poder extraordinário, próprio da obra de arte, de tornar presente o ausente, próximo o distante, distante o próximo, entrecruzando realidade e irrealidade, verdade e fantasia, reflexão e devaneio. Nele, a criatividade do diretor e a expressividade dramática ou cômica do intérprete pode manifestar-se e oferecer-se plenamente ao público, sem distinção étnica, sexual, religiosa ou social.

Apesar dos pesares, Benjamin tinha razão ao considerar o cinema a arte democrática do nosso tempo (CHAUI, 2000, p.427-428).

Importante notar que Chaui considera, em concordância com um dos filósofos mais importantes do século XX Walter Benjamin, que o cinema é “a arte democrática do nosso tempo” (CHAUI, 2000, p.428). Isso porque, como aponta Benjamin (2017), “no cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem” (BENJAMIN, 2017, p.35), indicando a potencialidade do cinema de ser um meio de abertura tanto para o conhecimento como para o reconhecimento e desenvolvimento de pensamentos através de sua fruição. Então, a filosofia através da Estética, que é o seu campo dedicado ao estudo das artes, aos objetos de arte e ao gosto subjetivo, encontra um ambiente interessado no cinema. A filosofia terá o cinema como esse objeto artístico de reflexão filosófica, o que faz do cinema uma importante área de pesquisa na Estética, conhecida como filosofia do cinema, como informa Wartenberg (2020), ainda apontando que “a sofisticação e a quantidade de contribuições em ambas as áreas

---

<sup>3</sup> Marilena de Souza Chaui é uma filósofa e escritora brasileira, também sendo Professora Emérita na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP).

continuam a aumentar tanto mais os filósofos tomam o cinema seriamente como um objeto de investigação filosófica” (WARTENBERG, 2020, p.188). Considerando que o cinema tem uma área dedicada à seu estudo, o cinema é considerado não somente por criadores interessados por filosofia como filosófico, como também é reconhecido pela filosofia como uma plataforma para a filosofia. Assim, considerar o filme de Antonioni *Blow-up* através de seu conteúdo filosófico e como a estética e as escolhas do diretor transmitem conhecimentos filosóficos também pode ser um caminho para a análise da narrativa fílmica.

Seja qual for a posição que se assuma com respeito à "filosofia cinematográfica" [*cinematic philosophy*], está claro que a relevância filosófica do cinema foi reconhecida por filósofos. Mesmo aqueles que negam que filmes possam realmente fazer filosofia devem reconhecer que os filmes propiciam ao público acesso a questões e assuntos filosóficos. Com efeito, o sucesso da série de livros intitulada "Philosophy and X", em que se pode substituir o X por qualquer filme ou programa televisivo, indica que filmes estão trazendo assuntos filosóficos para o centro da atenção de um público bastante amplo. Não há dúvida de que isso é um desdobramento saudável da própria filosofia (WARTENBERG, 2020, p.188).

Agora, depois de a possibilidade de um cinema filosófico e o reconhecimento de uma filosofia do cinema serem rapidamente apresentados, é importante indicar a filosofia sartriana e como é possível criar uma ponte entre a obra de Michelangelo Antonioni e a filosofia de Jean-Paul Sartre. A possibilidade de o filme de Antonioni e a filosofia de Sartre conversarem fica evidente quando se compreende que já há uma filosofia do cinema, quando também já se reconhece que o cinema consegue trazer e lidar com temas e conceitos filosóficos. Dessa maneira, a aproximação de *Blow-up* com o conceito da náusea e com a filosofia existencialista se dá quase que de maneira orgânica, como poderá ser visto através da análise do filme, uma vez que em 1966 Sartre e sua filosofia já era bem conhecido. E é interessante notar que, por mais que tenha sido um filósofo, Sartre não produziu somente textos filosóficos, como também estava engajado em processos artísticos, através da literatura e do teatro, tendo se interessado, também, por cinema<sup>4</sup>. O fato de Sartre não ter restringido seu trabalho filosófico ao meio acadêmico ao ter levado seus conceitos para suas obras literárias e teatrais já

---

<sup>4</sup> Em sua autobiografia *Les Mots*, ou *As Palavras*, Sartre se refere às suas idas ao cinema acompanhado de sua mãe quando criança, leitura que acaba sendo um tanto quanto expositiva sobre o acesso ao cinema silencioso na França do início do século XX. Como nessa passagem em *As Palavras*: “Inacessível ao sagrado, e adorava a magia: o cinema era uma aparência suspeita que eu amava perversamente pelo que ainda lhe faltava. Aquele fluxo rumorejante era tudo, era nada, era tudo reduzido a nada: eu assistia aos delírios de uma muralha; os sólidos haviam sido desembaraçados de uma maciez que me obstruía até em meu corpo, e meu jovem idealismo se regozijava com esta contração infinita; mais tarde, as translações e as rotações dos triângulos me lembraram o deslizamento das figuras sobre a tela, amei o cinema até na geometria plana. Do preto e do branco eu fazia cores eminentes que resumiam em si todas as outras e só se revelavam ao iniciado; encantava-me de ver o invisível. Acima de tudo, gostava do incurável mutismo de meus heróis. Ou antes ao contrário: não eram mudos, já que sabiam fazer-se compreender” (SARTRE, 2018, p.75).

demonstra a filosofia se movimentando em outras plataformas. Além disso, Sartre ficou famoso por suas obras filosófico-literárias e por sua vida pública, tendo recusado o prêmio Nobel de Literatura em 1964. Mas voltando ao cinema, Sartre foi convidado em 1958 para escrever um roteiro de filme. O resultado foi o livro *Freud, além da alma: roteiro para um filme*, onde Sartre conta a história de Freud à sua maneira psicanalítica existencial, por conhecer a obra do mesmo.

Pois bem, a filosofia sartriana é possível no cinema, e o próprio Sartre esteve engajado em meios de disseminação da filosofia por outros meios. Em sua trilogia *Caminhos da liberdade* (1945-1949), Sartre escreve de uma forma que pode ser descrita como quase cinematográfica. Essa marca do cinema fica mais evidente no segundo volume da trilogia, *Sursis* (1945), onde passa de um personagem e situação para outro sem nenhuma marca textual, transição que acaba sendo realizada inclusive dentro de um mesmo parágrafo onde você começa lendo sobre um personagem e termina na narrativa de outro. Esse estilo de escrita faz com que a imagem lida apareça de modo como pudesse ser assistida em um filme. Dito isso, não é só possível analisar uma obra de Antonioni através da filosofia de Sartre, como em um artigo científico publicado em 1977 onde Bernard F. Dick relacionou o filme *The Passenger* com a filosofia existencialista, comparando acusações que estariam sendo feitas a ambos, Antonioni e Sartre, a respeito de suas obras. Sobre a acusação de produzirem trabalhos estáticos. Dick (1977) aponta que “deve ser reconhecido que Antonioni expressa visualmente o que Sartre expressa verbalmente: o estado de estar aprisionado na cola da existência” (DICK, 1977, p.68, tradução nossa<sup>5</sup>). Essa consideração de Dick clareia a possibilidade de analisar *Blow-up* através do existencialismo sartriano. Dito isso, o que pode ser considerado sobre a náusea e da filosofia existencialista de Sartre na existência do protagonista Thomas é a própria questão da experiência subjetiva da existência. É experienciar a realidade a partir do próprio ser. E é isso que leva à náusea. Como explica Cerbone (2014) sobre a náusea, dizendo que ela acontece “quando experienciamos a realidade apenas como um vazio repugnante que-ela-é” (CERBONE, 2014, p.131). E esse vazio, esse nada, faz parte ontológica do ser, do ser que é o homem, porque é o ser humano que traz o nada ao mundo através da negatividade, negatividade essa também presente em *Blow-up*. Esse nada ainda faz parte do que é a condenação à liberdade do ser humano. E, como será analisado, a obra cinematográfica de Antonioni evidencia a náusea, o nada, a liberdade e a filosofia existencialista sartriana pela existência de Thomas.

---

<sup>5</sup> “it should be noted that Antonioni expresses visually what Sartre expresses verbally: the state of being trapped in the glue of existence.”

## Capítulo 1 - Blow-up, o cinema de Michelangelo Antonioni e o Existencialismo

### 1.1 - Michelangelo Antonioni e *Blow-up*

Para Antonioni, como aponta Brunette (1998), *Blow-up* teria marcado um novo começo para seu trabalho. Isso porque, nessa obra, o diretor se volta para a relação do ser humano em sua subjetividade e individualidade com a realidade da experiência vivida. Além disso, é amplamente reconhecido que esse filme foi inspirado em um conto argentino escrito por Julio Cortázar, *As Babas do Diabo* (1959)<sup>6</sup>. Deve ser considerado, também, o que informa Pepper (1967) na entrevista com Antonioni, que os filmes do diretor possuem várias camadas e que o sentido da obra deve ser decidido pelo próprio espectador. Quando questionado sobre o que faz *Blow-up* se diferenciar dos seus filmes anteriores, Antonioni responde a Pepper (1967):

Radicalmente. Nos meus outros filmes, eu tentei investigar a relação entre uma pessoa com outra – mais frequentemente, suas relações amorosas, a fragilidade dos seus sentimentos, e assim sucessivamente. Mas nesse filme, nenhum desses temas tem importância. Aqui, a relação é entre um indivíduo e a realidade – essas coisas que estão em torno dele. Não há histórias de amor nesse filme, por mais que vejamos relações entre homem e mulher. A experiência do indivíduo não é nem sentimental nem amorosa, mas, ao contrário, uma [relação] sobre a relação dele com o mundo, com as coisas que ele encontra na frente dele. Ele é um fotógrafo. Um dia, ele fotografa duas pessoas em um parque, um elemento da realidade que parece real. E é real. Mas a realidade tem uma qualidade de liberdade sobre isso que é difícil de explicar. Esse filme, talvez, é como o Zen; no momento em que você o explica, você o trai. Eu quero dizer, um filme que você pode explicar com palavras não é um filme real (ANTONIONI, 1967<sup>7</sup>).

---

<sup>6</sup> O conto *As Babas do Diabo* faz parte do livro *As Armas Secretas* (1959), sendo um em cinco contos nessa obra de Julio Cortázar (1914-1984). No conto, um fotógrafo sai para fotografar, assim como no filme. Ele chega em um parque, onde há um casal que o intriga, o que faz com que o fotógrafo passe a querer investigar a imagem. Ele pensa sobre quem poderiam ser eles, analisando seus movimentos e imaginando uma biografia para eles e, então, ele tira a foto. A mulher, assim como no filme de Antonioni, percebe que foi fotografa, não gosta disso e vai pedir para que o fotógrafo lhe dê o filme. Ele nega dar o filme à mulher e o rapaz com quem ela estava e que aparentava ser um adolescente foge. A mulher está tensa, um homem, que estava em um carro, vai conversar com ela. O fotógrafo deixa o lugar. Depois, o fotógrafo vai examinar a foto que tirou no parque. Ele começa a tecer uma verdade a respeito do que estava acontecendo com o casal, imaginando que a mulher estaria servindo de sedutora para que o homem do carro chegasse ao jovem rapaz. Ao fim de suas considerações, o fotógrafo se sente bem por ter conseguido fazer o jovem se livrar do homem com sua fotografia.

<sup>7</sup> “Antonioni: Radically. In my other films, I have tried to probe the relationship between one person and another—most often, their love relationship, the fragility of their feelings, and so on. But in this film, none of these themes matters. Here, the relationship is between an individual and reality—those things that are around him. There are no love stories in this film, even though we see relations between men and women. The experience of the protagonist is not a sentimental nor an amorous one but, rather, one regarding his relationship with the world, with the things he finds in front of him. He is a photographer. One day, he photographs two people in a park, an element of reality that appears real. And it is. But reality has a quality of freedom about it that is hard to explain. This film, perhaps, is like Zen; the moment you explain it, you betray it. I mean, a film you can explain in words is not a real film.”

Dessa forma, Antonioni confirma que *Blow-up* traz em seu conceito narrativo a experiência do protagonista, o famoso fotógrafo de moda Thomas, com o mundo a sua volta. A preocupação do diretor é em buscar demonstrar a existência de um indivíduo que está situado em um mundo, que está, então, à mercê da contingência, de maneira a explorar a subjetividade dessa existência no mundo. Só que aqui não se pretende mostrar um mundo que está atuando sobre um indivíduo, mas sim como um indivíduo atua nesse mundo dado do qual ele também faz parte. Esse mundo que Antonioni cria no filme é a realidade. E, como ele exprime no trecho da entrevista acima, há uma certa liberdade na realidade. E *Blow-up* traz, justamente, esse contexto onde os conceitos de realidade e liberdade são trabalhados.

Além de ser um filme que indica uma “virada” nos trabalhos de Antonioni por focar em uma subjetividade e o mundo para essa subjetividade, Brunette (1998) informa que algumas coisas no cinema do diretor são mantidas nessa obra. De fato, não se faz necessário abrir mão de recursos narrativos que colaboram com o desenvolvimento da história como, por exemplo, quando Antonioni “continua o padrão estabelecido nos filmes anteriores de indicar, mesmo nos primeiros minutos, formas potencialmente esclarecedoras de assistir ao filme” (BRUNETTE, 1998, p.110<sup>8</sup>). Sabendo disso, o filme começa justamente com a contraposição de cenas que representam ideias opostas com o grupo de jovens mímicos foliões que fazem parte ativamente da sociedade londrina da década de 1960 e o abrigo para pessoas que se encontram na margem da sociedade da época e que se encontram em condições precárias e em situação de rua. Esse contraste ideológico, essa ambiguidade social, mostra que a “propensão para uma crítica social específica sobrevive” (BRUNETTE, 1998, p.110<sup>9</sup>) em *Blow-up*, ou seja, a crítica social ainda é cara ao pensamento e à arte de Antonioni. Nessa obra, então, ele mostra as discrepâncias da realidade, situando o protagonista Thomas. O interessante de se notar é que o fotógrafo começa o filme nesse abrigo, e termina o filme com os mímicos foliões, e isso só vai fazer sentido depois de se assistir ao filme, provavelmente, mais de uma vez.

Aquilo que pode ser considerado como o tema epistemológico do filme, como bem diz Brunette (1998), também é indicado nessas primeiras cenas do longa-metragem, quando Thomas, interpretado por um ator desconhecido na época, sai do abrigo e aparenta ser só mais uma das pessoas naquela situação, só que, na verdade, ele sai e vai para seu carro, um Rolls-Royce, que é considerado um carro de luxo. Isso introduz o tema epistemológico do

---

<sup>8</sup> “[...] continues the pattern established in the earlier films of indicating, even in the first few minutes, potentially enlightening ways of watching the film.”

<sup>9</sup> “[...] penchant for specific social critique survives [...]”

filme, ou a teoria do conhecimento que a obra propõe, sobre a “inter-relação entre verdade, realidade, aparência e arte que se tornará cada vez mais importante no filme” (BRUNETTE, 1998, p.110<sup>10</sup>).

Com uma perspectiva mais objetiva, a câmera posicionando o Thomas, o personagem de Hemmings, e a narrativa de maneira objetiva, o que é diferente do que Antonioni faz em seus filmes anteriores onde a perspectiva é mais subjetiva, como explica Brunette (1998). Isso também demonstra a diferença de tratamento que o cinema crítico do diretor faz quando tem como personagem principal um homem ou uma mulher, como os filmes que vieram antes de *Blow-up* trazem uma narrativa com protagonistas mulheres. Essa diferenciação entre o subjetivo como feminino e o objetivo como masculino na escolha de tratamento da narrativa cinematográfica se mostra extremamente crítico ao trazer certas evidências de estereótipos de gênero, o que demonstra que essa escolha não é simples ou sem compromisso crítico sendo, inclusive, mais um posicionamento e escolha voltada à crítica social do que cinemática ou puramente estética.

Sabendo disso, tudo o que o filme mostra é aquilo sob o ponto de vista do protagonista Thomas, e aquilo que é deixado de lado, ou seja, o pouco que não é mostrado ao espectador, é significante para o desenvolvimento da narrativa objetiva, assim como também o é para o propósito de lidar com a relação do indivíduo com o mundo. Assim, fica claro que *Blow-up* também é sobre a percepção do ser humano. Brunette ainda esclarece que, além de também abordar a percepção, a percepção é

especificamente, percepção artística, e ainda mais especificamente, percepção artística masculina. Consequentemente, o autoposicionamento do diretor aqui (especialmente porque Hemmings é um fotógrafo), bem como sua própria identificação emocional com o personagem central, é mais complicada [...]. (Ou, na verdade, no caso da identificação – masculino com masculino – é presumivelmente menos complicada, pelo menos em termos de gênero, do que nos primeiros filmes centrados em mulheres.) Na realidade, Antonioni mesmo se referiu a essa conexão: “Eu vim a conhecer a realidade fotografando-a, quando comecei a tomá-la com a câmera de cinema, um pouco como em *Blow-up*; nesse sentido, eu acho que esse é o meu filme mais autobiográfico” (BRUNETTE, 1998, p.111<sup>11</sup>).

---

<sup>10</sup> “[...] interrelationship among truth, reality, appearance, and art that will become increasingly important in the film is also posited from the beginning.”

<sup>11</sup> “specifically, artistic perception, and even more specifically, male artistic perception. Consequently, the director's self-placement here (especially since Hemmings is a photographer), as well as his own emotional identification with the central character (who is now, like him, male), is more complicated [...]. (Or actually, in the case of identification - male with male - it is presumably less complicated, at least in gender terms, than in the earlier female-centered films.) In fact, Antonioni himself has referred to this connection: ‘I came to know reality by photographing it, when I began taking it with the movie camera, a little like in *Blow-up*; in this sense, I think that it's my most autobiographical film.’ ”

Uma crítica social acentuada que Antonioni traz em *Blow-up* é a crítica da dinâmica de poder que o masculino exerce sobre o feminino, sendo essa outra possível análise que essa obra possibilita. A teoria feminista está, também, no auge na época em que o filme foi rodado, uma vez que Simone de Beauvoir já era reconhecida e *O Segundo Sexo* (1949) já havia sido lançado tendo sido “um dos livros de não ficção mais amplamente lidos no século XX” (REYNOLDS, 2014, p.11), sem contar que além de uma filósofa feminista, de Beauvoir também é uma filósofa existencialista. Então, de fato, o personagem de Hemmings é um fotógrafo de moda que lida diariamente com mulheres, mulheres terrivelmente maquiadas, posicionadas, magras, sendo que o próprio Thomas em uma de suas falas diz estar cansado dessas moças, “*birds*”, e putas, “*bitches*”, com quem ele tem entrado em contato, também indicando a artificialidade desse meio. Sendo aquele que fotografa as modelos, a mulher é tida como um objeto, um objeto para o olhar masculino. Não somente as modelos se encontram em posição submissa para a câmera do protagonista, como a mulher do parque, a personagem de Vanessa Redgrave é colocada nessa posição. Propriamente, na cena do parque onde Redgrave tenta conseguir o rolo de filme, a perspectiva a coloca em posição de dominada por Thomas quando ela é vista de cima, a deixando pequena e indefesa, enquanto o homem fotógrafo é aquele ser em posição superior de dominante. Mais tarde, quando a mulher do parque vai no estúdio de Thomas pegar o filme, ela mais uma vez é colocada em posição frágil, ficando de topless, ou sem a roupa da parte de cima e com os seios à mostra. O personagem de Hemmings também fica sem camisa, mas a situação é experienciada de forma diferente para a mulher. Ela se encontra em vulnerabilidade, enquanto ele está em sua liberdade viril. Depois de indicar tudo isso, Brunette (1998) ainda fala sobre o uso do sexo como moeda de troca, como quando as moças que querem ser modelos fotográficas vão ao estúdio fotográfico e uma delas tem sua roupa retirada logo após Thomas perguntar sobre o nome da moça e querendo, na verdade, saber qual o nome que ela responde na cama, “note também que a oferta de sexo delas – assim como Redgrave – é parte de um câmbio econômico” (BRUNETTE, 1998, p.114<sup>12</sup>), demonstrando o quão servil elas se fazem para barganharem, as duas jovens querem ser modelos dele e a mulher do parque quer o rolo de filme com as fotos tiradas no parque, com o fotógrafo Thomas. Outra crítica às relações entre homem e mulher que pode ser encontrada no filme é a da relação do pintor com sua namorada, questionando o quão mais restritivo o casamento é para uma mulher do que para um homem. Nesse sentido, por mais que o casal não seja de fato casado, a relação que eles

---

<sup>12</sup> “Note also that their offer of sex - like Redgrave's - is part of an economic exchange”

vivem é uma relação como a de um casamento. Nesse relacionamento, a mulher, por mais que esteja apaixonada pelo fotógrafo, que é amigo do pintor e conseqüentemente do casal, prefere continuar no relacionamento ao invés de deixar seu namorado que não a faz mais feliz.

Brunette (1998) também nota longas cenas no parque onde o vento bate nas árvores e causa uma sensação de “ressonância existencial” (BRUNETTE, 1998, p.116<sup>13</sup>), ainda dizendo que esse tipo de cena já é uma característica presente em outros filmes do diretor, como *L'eclisse* e *La notte*, portanto algo que faz parte da carreira cinematográfica de Antonioni e que aparece novamente em *Blow-up*. Quase como um recurso estético para colocar o personagem em situação, ou seja, como querendo situar o personagem no meio do mundo, esse mundo onde há vento e árvores em um parque e que Thomas, em sua existência, é um indivíduo no meio desse mundo, desse parque, entre essas árvores e sentindo esse vento naquele dado momento. O que muda em *Blow-up* será o ritmo em que essas cenas são passadas, escolhendo produzir cenas com uma duração mais curta e de transição mais rápida. Na obra, então, “os longos e expressivos *longueurs* dos filmes anteriores foram agora substituídos, na sua maior parte, por cortes rápidos e percepções súbitas” (BRUNETTE, 1998, p.116<sup>14</sup>). Essa mudança estilística terá um propósito na narrativa. Outra opção que Antonioni faz, que já havia feito em outros filmes, é o fato de encerrar a narrativa com um final aberto, e esse final aberto conversa muito bem, como será analisado, com a filosofia existencialista sartriana.

O parque em *Blow-up* aparecerá como um lugar importante no filme, ou seja, é importante para a relação do personagem com o mundo em que ele está situado. E Antonioni mostra a importância que o parque revela ter para o fotógrafo ao focar em coisas aparentemente sem tanta importância para a narrativa e que são mostradas rapidamente ao longo do filme, enquanto as cenas do parque são mais longas, demonstrando a atenção que o fotógrafo dá ao parque, ainda mais após o que ele acha que pode ter acontecido. É no parque que o personagem de Hemmings, Thomas, sente-se incitado por uma curiosidade absurda. Então é o que acontece no parque que demora nos pensamentos do fotógrafo. O mistério que Thomas passa o filme tentando resolver consigo mesmo tem o parque como o lugar que causa essa angústia, essa náusea no fotógrafo, por ser o lugar onde algo pode ou não ter acontecido. E, por mais que inicialmente o filme apareça como a narrativa de mistério já que “todo o aparato típico de uma situação de mistério é colcado no lugar” (CARRINGER, 1975, p.111), a

---

<sup>13</sup> “existential resonance”

<sup>14</sup> “The long-take, expressive *longueurs* of the previous films have now been replaced, for the most part, by quick cuts and sudden, popping perceptions”

pretenção de resolução do mistério é logo abandonada, como explica Carringer (1975), porque a pretenção do diretor não é chegar à conclusão do que aconteceu no parque, mas sim suprimir a ação física externa para atingir um maior realismo interior, ou seja, busca-se expressar um realismo subjetivo na situação narrada.

Dessa forma, pode-se compreender toda a potência crítica dessa obra de Antonioni que aborda tantas questões sociais da época e, ainda, traz novidades ao fazer cinematográfico do diretor. Com esses breves apontamentos sobre o filme *Blow-up*, faz-se possível analisar as aproximações que o pensamento e a arte de Antonioni têm da filosofia existencialista, sendo que o próprio Brunette (1998) menciona o caráter filosófico da obra em questão e, de maneira geral, do cinema do diretor.

## 1.2 - O diretor e a filosofia existencialista

Antonioni, por ser um diretor que se preocupa em trazer às suas obras suas críticas e reflexões sociais ele acaba não se distanciando de um cinema filosófico, mas possibilitando-o. Como o próprio Antonioni diz:

Há momentos em que, para um homem inteligente, seria desonesto ignorar certos fatos, porque a inteligência que desiste no momento oportuno é uma contradição. Acho que os homens de cinema devem estar sempre lembrados, como inspiração, do seu tempo, não tanto para exprimi-lo e interpretá-lo nos seus acontecimentos mais crus e mais trágicos (podemos mesmo rir deles, porque não? Gosto dos filmes divertidos, embora não os faça, e entre os atores que mais admiro contam-se também Danny Kaye e Alec Guinness), mas mais para acolhermos dentro de nós o seu eco, para sermos nós realizadores, sinceros e coerentes conosco próprios, honestos e corajosos com os outros. É a única maneira, me parece, de estarmos vivos. Considero, porém, que aquele critério da verdade cada vez mais verdadeira, que esteve na base do neorealismo italiano, levado, às vezes, às consequências extremas, é hoje em dia entendido num sentido um pouco mais lato, e também mais profundo. Porque hoje, num clima normalizado – bem ou mal, pouco importa – o que conta não é tanto a relação do indivíduo com o ambiente, mas o indivíduo em si, em toda a sua complexa e inquietante verdade. O que é que atormenta e motiva o homem moderno? Quais são as ressonâncias que acolhe dentro de si daquilo que acontece e aconteceu no mundo? (ANTONIONI, 1959)

Esse artigo foi escrito pelo diretor em 1959, ou seja, antes de *Blow-up*. Ele indica a sua vontade de explorar a relação do indivíduo em si mesmo, e, como ele diz, “em sua complexa e inquietante verdade”. A questão que Antonioni levanta é a de conhecer o homem moderno, naquilo que move ele seja por motivação ou tormento e como o homem lida, em si mesmo, ou seja através da reflexão, com o que acontece no mundo e, também, com o que aconteceu no mundo. Ou seja, como o mundo é visto e experienciado por esse homem moderno, e como,

em consequência, esse homem moderno age nesse mundo do qual ele faz parte. Além disso, Antonioni ainda levanta questões sobre por que, para que e para quem fazer cinema. Quando ele diz para aqueles que fazem cinema serem sinceros consigo mesmos, de maneira a firmar um compromisso com levar ao espectador as questões do momento, assim como se questionar sobre as mesmas para conseguir fazer um cinema para a sociedade em que se está inserido, ele reflete sobre o fazer cinematográfico e, conseqüentemente, sobre o próprio cinema. Ou seja, é o engajamento do diretor consigo mesmo, com sua arte e com o público. É o reconhecimento de que o cinema é uma forma de engajamento.

Levando em consideração não somente as datas tanto do artigo, 1959, quando do filme, 1966, as questões sobre o homem moderno e essa vontade de individualidade e de colocar o homem em relação com o mundo e com o seu ser, a sua verdade, além de considerar a verdade como complexa e inquietante também é algo que filósofos do século XX estavam considerando. Uma das filosofias que estavam no auge na época de Antonioni era o existencialismo. E não chegou a ser uma filosofia famosa tão somente por ser uma das linhas de pensamento que estavam sendo desenvolvidas em meio acadêmico, como também haviam filósofos existencialistas que ficaram famosos ao público principalmente por também trazerem as questões que tratavam em seus trabalhos mais acadêmicos para que o público pudesse acessar e, de uma forma ou de outra, se interessar por questões filosóficas. E a própria questão do engajamento de Antonioni com o cinema também expressa uma grande aproximação do diretor às ideias existencialistas, pois era, também, o que dizia e fazia Sartre com a Literatura, assim como de Beauvoir estava engajada em Literatura e Feminismo.

“De acordo com vários comentadores”, diz Reynolds (2014), “Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi lido mais extensamente em vida do que qualquer outro filósofo na história da filosofia” (REYNOLDS, 2014, p.80). Além de ser bastante lido em vida, Sartre também foi reconhecido em vida não somente por sua presença na filosofia acadêmica francesa do século XX, como também por sua vida pública, que é o que aproximou muito o filósofo da população por participar de movimentos políticos e por dar uma ideia sobre o estilo de vida do intelectual francês da época, sendo um frequentador de um café na França, ou seja, estando, juntamente com Simone de Beauvoir, sempre disponível ao público.

*Blow-up*, sendo um filme de 1966, acaba incorporando a filosofia existencialista explícita ou implicitamente, como foi dito sobre as questões feministas abordadas no filme, que, mesmo não sendo a parte da narrativa central do filme o feminismo, já que é um filme com protagonista masculino e sua relação com o mundo e consigo mesmo ao invés de sua

relação com mulheres, a presença da possibilidade dessas reflexões sobre o tópico ajudam a situar o filme em demandas que estavam sendo relevantes para a época. Além disso, o existencialismo também aparece como relevante na cena da década de 1960. Até um filme estadunidense de anos antes, *Cinderela em Paris* (1957), cita diretamente o nome de Jean-Paul Sartre, o “existencialista canônico” (REYNOLDS, 2014, p.80) na letra de *Bonjour, Paris!*, uma das músicas dessa obra do cinema musical que tem como atores principais Audrey Hepburn (1929-1993) e Fred Astaire (1889-1987), por mais que esse seja um filme que não se preocupa em trazer implicações filosóficas ou críticas sociais para o cinema.

Então, como Antonioni abrange a filosofia existencialista em seu cinema? E como *Blow-up* desenvolve o existencialismo? Primeiramente se faz necessário compreender quais os temas essa filosofia do século XX se propunha a explorar e quais eram seus enfoques para entender como o pensamento e a obra do diretor pode ser analisada por essa filosofia e quais os elementos narrativos e cinematográficos que Antonioni utiliza em *Blow-up* para colocar em tela o que Sartre diz em sua filosofia. Como aponta Reynolds (2014), alguns dos tópicos fundamentais que a filosofia existencialista aborda são temas como a liberdade, as experiências fenomenológicas e “ ‘disposições’ como angústia (ou ansiedade), náusea e tédio” (REYNOLDS, 2014, p.13), enfatiza a autenticidade e a responsabilidade, condena a inautenticidade e a má-fé, rejeição de qualquer forma de determinação externa de valor ou moralidade, morte e mortalidade, e, ainda, “uma sugestão de que a individualidade humana tende a ser obscurecida e negada pelos costumes sociais da multidão” (REYNOLDS, 2014, p.13) o que colabora para uma maneira pessimista de se pensar sobre as relações humanas. Sabendo que esses temas são recorrentes e relevantes para o existencialismo, pode-se compreender que essa é uma filosofia que se preocupa com o ser humano, com a ontologia e epistemologia do ser humano. E, como aponta Carringer (1975),

um protagonista de Antonioni é uma figura solitária, introspectiva e não comunicativa que está quase sempre em um estado de vago desconforto - talvez com os outros, talvez com o seu entorno, talvez consigo mesmo. O mundo no qual ele se move é quase sempre repleto de configurações que contribuem para o desconforto dele. Formas arquitectónicas maciças de uma época passada ou as formas arquitectónicas sem carácter nesta, ou formas tecnológicas iminentes que zumbem e ralam ou vapor de feixes e fumaça, ou vastos afloramentos de formações rochosas em ilhas estéreis, ou interiores sombrios com paredes incolores abarrotadas com a parafernália sintética de uma era industrial (CARRINGER, 1975, p.109<sup>15</sup>).

---

<sup>15</sup> “An Antonioni protagonist is a solitary, introspective, incommunicative figure who is almost always in a state of vague unease - perhaps with others, perhaps with his surroundings, perhaps with himself. The world in which he moves is almost always filled with configurations that contribute to his unease - massive architectural shapes of a past age or the characterless architectural shapes in this one, or looming technological forms that hum and

Sabendo dos principais tópicos estudados pela filosofia existencialista, pode-se entender que Antonioni, desde o início de sua carreira cinematográfica, explora alguns desses temas centrais. Passando do neorealismo italiano para os filmes onde o diretor explora as relações intersubjetivas, ou seja, as relações entre seres humanos, para chegar em *Blow-up*, onde se dedica na relação de um indivíduo com o mundo, não é difícil encontrar a liberdade, a responsabilidade, a morte, a maneira pessimista de lidar com as relações humanas e as várias críticas sociais em todas as fases de sua arte até a trilogia onde se encontra *Blow-up*. No filme, sobre o qual se ocupa esse trabalho, os tópicos comuns à filosofia existencialista que podem ser encontrados são a morte, já que o mistério que o fotógrafo se interessa em pensar sobre é a possível morte de alguém, de maneira que a morte é a de um outro e não a do personagem mesmo; as experiências fenomenológicas, ou seja, as experiências do ser com o mundo ao seu redor, considerando que o ser também faz parte desse mundo; as disposições do ser em relação a esse mundo, e, aqui, principalmente a disposição da náusea; rejeição de determinações externas sobre o fotógrafo, assim como a crítica a certos costumes sociais; preza pela individualidade do ser no mundo e, claro, lida negativamente com relações interpessoais, não havendo necessidade de Thomas demonstrar qualquer desenvolvimento de relação com as pessoas que interage na narrativa.

Para que possa ser possível visualizar esses elementos existencialistas que Antonioni cuidadosamente seleciona e ilustra em seu filme *Blow-up*, Brunette (1998) analisando não somente esse filme em particular, como também estuda e analisa grande parte da filmografia do diretor, nota que o filme traz uma noção muito importante. Essa noção é de caráter epistemológico e diz respeito aos significados das coisas no mundo. Significado que, se é que existe, não pode ser tido como inerente, imutável ou fixo. Isso porque pode-se compreender o significado como uma coisa não dada de uma forma pré-concebida no mundo, indicando que não se deve considerar o significado como algo simplesmente dado, mas como algo que se cria no mundo. Ou seja, algo como a própria máxima existencialista sartriana “a existência precede a essência” (SARTRE, 2014, p.25). Que indica isso? Indica que, antes de existir no mundo, em um mundo humano, não há significado. O significado do mundo só pode ser concebido através do ser após a sua chegada no mundo. Claro que os fatores socioculturais já existem no mundo quando um novo ser vê a existência, só que o apelo que tanto Sartre quando Antonioni fazem é que se compreenda que até mesmo esses fatores são criados, seja

---

grate or beach steam and smoke, or vast outcroppings of rocky formations on barren islands, or bleak interiors with colorless walls crammed with the synthetic paraphernalia of an industrial age.”

por um homem ou por toda uma cultura humana ou pela humanidade. Só que, como criados, não apareceram no mundo antes da humanidade, mas pela humanidade e para a humanidade. E os significados estão sempre abertos a novas interpretações, as ressignificações e, até mesmo, a serem descartados. Antonioni mostra isso, como esboça Brunette (1998), na existência do fotógrafo Thomas. Uma das maneiras mais interessantes que Antonioni utiliza para demonstrar que Thomas cria suas próprias significações no mundo é quando o mesmo aceita participar do jogo de tênis dos mímicos ao final do filme. Ele escolhe participar daquela criação projetada pelos mímicos. O jogo de tênis não tem bola. Thomas se aproxima e assiste ao jogo. Em um momento, a bola sai do campo e é o fotógrafo quem a devolve para que o jogo continue. E Antonioni explora esse jogo de tênis dos mímicos, filmando a sequência de modo a participar também do jogo, brincando com os significados do mundo. O espectador vê um jogo de tênis com uma bola que não existe fisicamente, mas existe através da significação que um jogo de tênis possui para a humanidade. Enxerga-se o significado, por mais que hajam lacunas a serem preenchidas. E quem preenche essas lacunas é o espectador do filme. Como cada um vê a bola de tênis e qual o movimento que essa bola faz, onde essa bola cai exatamente, é subjetivo. Mas Antonioni mostra com leveza como um conceito filosófico, como o de Sartre, é realizado pela humanidade através de sua contextualização e escolha de cenas e posicionamentos de câmera que fazem com que sejam possíveis o engajamento e a compreensão do espectador daquilo que acontece na tela.

A criação de significado do mundo também diz respeito à própria maneira como Thomas encara a realidade. A realidade, assim como as significações, é criada no mundo. E a realidade, como no jogo de tênis, é criada pelos mímicos e aceita de maneira participativa pelo personagem principal de Antonioni em *Blow-up*. A realidade também entra na mesma máxima sartriana. A realidade humana é criada e ensinada para a humanidade. Uma cadeira é uma cadeira, assim como uma mesa é uma mesa, assim como um jogo de tênis é um jogo de tênis. E entende-se que essa cadeira, essa mesa e esse jogo de tênis foram criados para o mundo humano e, conseqüentemente, por humanos.

Assim, ao participar do célebre jogo de tênis sem bola com os mímicos no final, Hemmings pode ser visto como sacudindo seu narcisismo (que na verdade equivale, no contexto epistemológico do filme, a uma espécie de solipsismo) admitindo implicitamente que a realidade é sempre *construída* inconscientemente, e construída *socialmente*, isto é, juntamente com outros seres humanos. Qualquer coisa pode significar qualquer coisa, qualquer coisa pode dar suporte para ou representar qualquer outra coisa, qualquer coisa pode ser qualquer coisa, mas apenas para um grupo, nunca para um indivíduo (pelo menos não por muito tempo). Uma vez que Hemmings aceita a autoridade deste grupo para nomear significado e, assim, configurar a

realidade, ele pode "encontrar" e devolver a bola para eles. O próprio diretor parece ter favorecido essa visão mais positiva do final, uma vez que ele disse ao entrevistador da Playboy que o personagem Hemmings aprende muitas coisas até o final do filme, "incluindo como jogar com uma bola imaginária" (BRUNETTE, 1998, p. 117<sup>16</sup>).

Claro que a exemplificação que Antonioni apresenta na cena do jogo de tênis sobre a criação de sentido através de contexto e fotografia também demonstra o que Thomas faz ao ser um fotógrafo. O fotógrafo cria um contexto através da fotografia para poder contar algo com as fotos, e é o que o personagem principal faz quando se ocupa em tirar fotos dentro de um contexto mais social, quando vai ao abrigo, ou artístico, quando vai ao parque. Isso contrasta um pouco com o trabalho que ele faz no estúdio, que é o de fotografar modelos e se preocupar com moda, o que é mais propagandístico do que social ou artístico. Através dessa narrativa, Antonioni demonstra não somente a sociedade na qual Thomas, o personagem interpretado por Hemmings, está inserido, como também aponta para a subjetividade do próprio personagem e como o mesmo atua nessa sociedade da qual faz parte.

Outro momento interessante em que Antonioni explora a noção de criação de significado, criação e aniquilação, em *Blow-up* é através da sequência do show da banda Yardbirds. Isso também é apontado por Brunette (1998). O autor aponta a sequência do show como sendo importante para a demonstração e como a realidade e o significado são criados através do contexto e de enquadramento na situação em que o personagem se encontra. O emblemático nessa cena e que ilustra muito bem a criação de sentido no mundo através do que é vivido em sociedade é o pedaço de guitarra quebrada. Thomas vai ao show, anda no local e assiste ao show e às pessoas da multidão desinteressadamente. Até que o guitarrista da banda quebra a guitarra e joga um pedaço dessa guitarra quebrada para o jovem público que fazia parte da cena cultural da época. O fotógrafo, até então desinteressado, luta para conseguir pegar essa parte da guitarra e sai correndo para que outros não tentem a tirar dele. Ele acaba saindo do show e indo para a calçada. Quando ele se dá conta de que está com aquele pedaço de algo na mão, algo que para ele como indivíduo não possui qualquer relevância, a atitude que ele tem para com o objeto é de simplesmente abandoná-lo na

---

<sup>16</sup> "Thus, by participating in the celebrated ball-less game of tennis with the mimes at the end, Hemmings can be seen as shaking off his narcissism (which actually amounts, in the epistemological context of the film, to a kind of solipsism), by implicitly admitting that reality is always unconsciously constructed, and constructed socially, that is, along with other human beings. Anything can mean anything, anything can stand for or represent anything else, anything can be anything, but only to a group, never to an individual (at least not for long). Once Hemmings accepts the authority of this group to name meaning and thus configure reality, he can 'find' and return the ball to them. The director himself seems to have favored this more positive view of the ending, since he told the Playboy interviewer that the Hemmings character learns many things by the end of the film, 'including how to play with an imaginary ball.'"

calçada, assim que ele sai do show. Antonioni consegue demonstrar nessa sequência exatamente o contraste da realidade e significado quando experienciadas coletivamente e individualmente, e o fato da interferência e, ao mesmo tempo, não interferência do coletivo no individual e do individual no coletivo. Isso porque o fato de Thomas estar no show sem aparentemente se envolver com a música não modifica o fato de uma maior parte do grupo de jovens estar ali engajada no movimento cultural que a banda faz parte, demonstrando a indiferença que ele exerce sobre o ambiente e o contexto social enquanto indivíduo. E, enquanto indivíduo, ele simplesmente descartar algo que para ele é insignificante não atinge o restante da sociedade, como Antonioni também demonstra quando uma das pessoas na calçada pega o pedaço de guitarra que o fotógrafo acabou de descartar e também, imediatamente, o deixa de lado. Para algumas pessoas aquilo teria maior significação, enquanto para outras, não.

A narrativa cinematográfica de Antonioni se faz muito perceptiva e descritiva das questões que abrangem a existência humana e a filosofia existencialista. A câmera do diretor participa da construção de sentidos do filme, como bem explica Brunette (1998). O autor ainda acrescenta que o sentido que a câmera auxilia o espectador a criar, principalmente do jogo de tênis, que inclusive deixa “visível” o som da bola inexistente, configura a habilidade de o espectador já possuir certa compreensão dos códigos cinematográficos. Explica:

Durante o mímico jogo de tênis no final do filme, nós assistimos ao fotógrafo assistindo a bola invisível durante um tempo, mas então ele e nós até começamos a *ouvir o som* da bola. Aqui a inerente (mas usualmente bem disfarçado) divisão entre a faixa visual e aural que marca todos os filmes é utilizada expressivamente, neste caso, talvez, para implicar que a associação no grupo significador está sempre aberto para nós também. Nós estamos na metade do caminho, em outras palavras, se não no caminho todo; um ato de vontade, como o de Hemmings, pode presumidamente completar o circuito de comunicação. Sugere-se também que a pertença a este grupo é apenas uma extensão lógica do próprio espetáculo cinematográfico, através do aparelho cinematográfico, que, afinal, já depende de uma compreensão em grupo dos seus códigos cinematográficos. A câmara participa ostensivamente nesta construção de sentido desde o início desta cena, quando “segue” o arco da bola invisível pelo ar, por cima da cerca. A câmera, em seguida, vem para descansar em um ponto específico na grama, implicando que, mesmo se não podemos ver nada lá, a câmera faz, ou melhor, *à coloca* lá, através de seu próprio ato de atenção (BRUNETTE, 1998, p.117-118<sup>17</sup>).

---

<sup>17</sup> “During the mimed tennis match at the end of the film, for a while we watch the photographer watching the invisible ball, but then he and we even begin to *hear the sound* of the ball. Here the inherent (but usually disguised) split between the visual and aural track that marks all films is used expressively, in this case, perhaps, to imply that membership in the meaning-giving group is always open to us as well. We are part of the way there, in other words, if not the whole way; an act of will, like Hemmings's, can presumably complete the loop of communication. It is also suggested that membership in this group is only a logical extension of film spectatorship itself, through the film apparatus, which, after all, is already dependent on a group understanding of its cinematic codes. The camera ostentatiously participates in this construction of meaning from the beginning of this scene, when it ‘follows’ the arc of the invisible ball through the air, over the fence. The camera then comes

Os significados não serão naturais ou reais, mas são criados. E Antonioni explora essa particularidade da teoria do conhecimento dos significados em *Blow-up*. Tanto que até a grama do parque e as cores do filme são trabalhados pelo diretor para que a imagem chegue aos tons que ele pretende, o que também colabora para a ideia de que a realidade ou o que aparenta ser mais natural, por ser natureza, é criação. Se essa ideia de natureza criada for levada a cabo, pode-se dizer que até a escolha de colocar o fotógrafo em um parque e não em uma floresta aberta, por exemplo, demonstra a criação humana, a intervenção humana, na natureza e na realidade das coisas do mundo.

Brunette (1998) ainda comenta sobre a estética e discurso estético que Antonioni traz ao filme. E, como apontado na introdução do presente trabalho, a estética é uma parte da filosofia. Ao trazer discussões estéticas para o filme, Antonioni está fazendo filosofia através de sua narrativa, através de seus personagens e dos diálogos que possuem como tema questões relacionadas à filosofia da arte. O diretor consegue trazer esse discurso ao filme através do fotógrafo Thomas e do pintor Bill, amigo do protagonista. Eles não trocam muitas palavras ao longo do filme, mas quando o fazem o foco da conversa é a estética. O pintor de Antonioni em *Blow-up* não realiza obras clássicas ou focadas em uma representação fiel do real, o que aponta para a possibilidade de que o diretor “parece querer explicitar a vinculação da pintura abstrata e do cinema/fotografia” (BRUNETTE, 1998, p.118<sup>18</sup>). E o vínculo entre as obras abstratas do amigo do fotógrafo também apontam para a noção de significação que o filme lida de maneira epistemológica. Bill diz a Thomas sobre uma de suas pinturas que a mesma não tem nenhum significado, de maneira a não significar nada para ele quando ele a realiza, sendo, inicialmente, uma bagunça, para depois começar a se formar através de algo que faça com que ele se agarre à para dar continuidade ao trabalho e dar unidade ao todo. Isso indica que o significado da obra de arte se dá através de um processo, ou seja, não há preconceção. Mais uma vez a máxima de Sartre sobre a existência preceder a essência parece se encaixar aqui. Outra questão apontada por Brunette (1998) sobre a arte que adiciona diretamente à narrativa e ao desenvolver da história que Antonioni encaixa muito bem em seu trabalho é quando Bill diz que o seu fazer artístico é como encontrar pistas, fazendo um link direto com as histórias de detetive e com o mistério que Thomas tenta resolver.

Brunette (1998) continua dizendo que há uma referência implícita ao filósofo moderno Immanuel Kant (1724-1804) no filme, não antes de falar sobre a outra pintura que Bill mostra

---

to rest at a specific point in the grass, implying that even if we cannot see anything there, the camera does, or better, it *puts* it there, through its very act of attention.”

<sup>18</sup> “[...] seems to want to make explicit the linking of abstract painting and filmmaking/photography”

ao fotógrafo. Ele ainda termina indicando a ligação entre as fotografias de Thomas e as pinturas do artista, dizendo que

A segunda pintura que ele mostra Hemmings mais se assemelha a uma pintura de gotejamento do pintor expressionista abstrato Jackson Pollock, que Bill afirma ainda não ter se reunido para ele e, portanto, permanece inacabada. Caracteristicamente, Hemmings oferece espontaneamente para comprá-lo. Mais tarde, depois de ter comprado uma enorme e pesada hélice de avião em uma loja de antiguidades, o fotógrafo se entrega em um pouco de comentário estético quando ele empresta de Kant (sem atribuição!) para explicar que ele comprou porque é bonito e que é bonito precisamente porque é inútil. Mais tarde, uma ligação direta é feita entre as pinturas de Bill, as fotografias de Hemmings, e, por implicação, o projeto estético do filme, quando o personagem interpretado por Sarah Miles diz claramente que as fotografias que Hemmings está ampliando começaram a se assemelhar às pinturas abstratas de Bill (BRUNETTE, 1998, p.118-119<sup>19</sup>).

Mencionar a arte em *Blow-up* colabora para o desenvolvimento dos questionamentos sobre a realidade e a estética, algo com que o protagonista está lidando na narrativa para tentar resolver o mistério daquela tarde no parque em que foi tirar fotos fora de seu estúdio, fotos que não estavam diretamente relacionadas a seu trabalho principal de fotógrafo de moda. Brunette (1998) menciona a sequência em que Thomas está revelando e ampliando as fotos para tentar achar “uma verdade visual, isto é, uma correspondência entre a representação e a verdade” (BRUNETTE, 1998, p.119<sup>20</sup>). E, ao realizar essa ação de busca por um sentido entre a realidade dos fatos e a representação que a fotografia traz dos acontecimentos do parque, o que o protagonista está realmente fazendo é construindo uma narrativa. Ao criar uma narrativa, o fotógrafo está criando uma realidade livremente a partir das evidências que ele possui. Essa construção de narrativa mostra-se metalinguística, já que “ele constrói a *narrativa*, assim como um diretor faz em um filme, justapondo os planos individuais e organizando-os através do mesmo sistema de olhares que sabemos, da teoria do cinema, que mantém um filme unido” (BRUNETTE, 1998, p.119-120<sup>21</sup>), ou seja, há a tentativa da construção de uma narrativa lógica como a que é realizada através da montagem

---

<sup>19</sup> “The second painting he shows Hemmings more closely resembles a drip painting by the abstract expressionist painter Jackson Pollock, which Bill claims has not yet come together for him and thus remains unfinished. Characteristically, Hemmings spontaneously offers to buy it. Later, after he has purchased a huge, unwieldy airplane propeller in an antique shop, the photographer himself indulges in a bit of aesthetic commentary when he borrows from Kant (without attribution!) to explain that he bought it because it is beautiful and that it is beautiful precisely because it is useless. Later, a direct link is made between Bill's paintings, Hemmings's photographs, and, by implication, the aesthetic project of the film, when the character played by Sarah Miles says pointedly that the photographs that Hemmings is enlarging have begun to resemble Bill's abstract paintings.”

<sup>20</sup> “[...] a visual truth, that is, a correspondence between representation and reality.”

<sup>21</sup> “[...] he constructs a narrative, just as a director does in a film, by juxtaposing the individual shots and organizing them through the same system of looks that we know, from film theory, is what holds a movie together.”

cinematográfica. Também ao ampliar e revelar as imagens, as fotografias acabam ficando cada vez mais abstratas pela granulação que ocorre, indicando que a verdade visual que Thomas procura também pode ser construída através da abstração, já que quanto mais o protagonista amplia as fotos menos consegue ser visto já que a granulação aumenta até um ponto de abstração, como Brunette (1998) explica. Isso porque Thomas tira fotos das fotos reveladas e ampliadas para levar essas novas fotos a uma nova ampliação e revelação. Porém, esse processo não levará o fotógrafo a revelar imagens que contenham novas informações visuais, só traz novamente o que já está ali registrado.

Este gesto do fotógrafo, infrutífero ou não, parece, em todo caso, soar voltar para algo que Antonioni disse anos antes, mas isso é especialmente apropriado para uma discussão de *Blow-up*:

Sabemos que sob a imagem revelada há outra que é mais fiel à realidade, e sob esta ainda há outra, e novamente outra sob esta última, até a verdadeira imagem daquela realidade absoluta e misteriosa que ninguém jamais verá. Ou talvez, não até a decomposição de cada imagem, cada realidade. Portanto, o cinema abstrato teria sua razão de existir (BRUNETTE, 1998, p.120-121).<sup>22</sup>

Dessa forma, Antonioni constrói uma ligação coesa entre a arte abstrata do amigo do fotógrafo e a aura de “realidade” que a fotografia do protagonista e o próprio cinema recebem.

Essa possibilidade de criação de verdade apresentada por Antonioni em *Blow-up*, ao remeter a noção social de que a fotografia representa uma “verdade”, uma “realidade”, enquanto a foto possui “um elemento de realidade que parece real” (BRUNETTE, 1998, p.121<sup>23</sup>), não deixa de fazer com que o diretor explique à uma entrevista para a revista Playboy que a “realidade tem uma qualidade de liberdade que é difícil de explicar” (ANTONIONI, apud BRUNETTE, 1998, p.121<sup>24</sup>). Essa qualidade de liberdade quando se diz respeito a realidade também é importante, como vimos, à filosofia de Sartre e ao existencialismo, mas sobretudo à filosofia sartriana, que condena o homem à liberdade. O fotógrafo de Antonioni em *Blow-up* é esse homem condenado à liberdade, é esse homem que cria sentidos, que constrói narrativas, é esse homem que se acha no mundo, no meio do

---

<sup>22</sup> “This gesture of the photographer, fruitless or not, seems in any case to harken back to something that Antonioni said years earlier, but that is especially appropriate for a discussion of *Blow-up*:

We know that under the revealed image there is another one which is more faithful to reality, and under this one there is yet another, and again another under this last one, down to the true image of that absolute, mysterious reality that nobody will ever see. Or perhaps, not until the decomposition of every image, every reality. Therefore, abstract cinema would have its reason for existing.”

<sup>23</sup> “[...] an element of reality that seems real”

<sup>24</sup> “[...] reality has a quality of freedom about it that is hard to explain.”

mundo e de outros homens e que se depara com as condições de sua existência e que é surpreendido pela náusea. E, nas palavras de Antonioni:

Não sei como é a realidade. A realidade nos escapa, muda continuamente. Quando nós pensamos que chegamos lá, a situação já é outra. Eu sempre duvido do que vejo, do que uma imagem me mostra, porque eu “imagino” o que está além disso; e o que está por trás de uma imagem é desconhecido. O fotógrafo de *Blow-up*, que não é um filósofo, quer ver mais e mais de perto. Mas o que acontece é que por ele ter ampliado muito, o próprio objeto se decompõe e desaparece. Portanto, há um momento em que se agarra a realidade, mas o momento imediatamente a seguir, escapa. Isso é, até certo ponto, o significado de *Blow-up*. Pode parecer estranho para mim dizer isso, mas *Blow-up* foi, de certa forma, meu filme neorrealista sobre a relação entre o indivíduo e a realidade, mesmo que tenha um componente metafísico precisamente por causa dessa abstração de aparências. Depois deste filme, eu queria ver o que havia por trás, qual era a minha própria aparência dentro de mim, um pouco como eu tinha feito em meus primeiros filmes. E o que resultou foi *O Passageiro*, outro passo adiante no estudo do homem contemporâneo. Em *Blow-up* a relação entre o indivíduo e a realidade é talvez o tema principal, enquanto em *O Passageiro*, a relação é a do indivíduo consigo mesmo (ANTONIONI, apud BRUNETTE, 1998, p.125-126<sup>25</sup>).

Com isso, compreende-se que Antonioni, ao querer indagar a realidade de maneira filosófica, faz filosofia com seu filme *Blow-up*. E, em se preocupando em dar conta da relação do indivíduo com o mundo e com ele mesmo enquanto busca estudar o homem contemporâneo, a proximidade do diretor com a filosofia existencialista é muito grande seja por ter sido uma filosofia famosa e contemporânea a seu tempo ou por sua própria e pessoal maneira em pensar e criar os seus filmes e personagens, não abrindo mão do olhar crítico e moderno característicos de Antonioni. Agora faz-se necessário estudar a filosofia de Sartre para entender como a mesma aparece na obra e no pensamento de Antonioni através do filme *Blow-up*.

---

<sup>25</sup> “I don't know what reality is like. Reality escapes us, it changes continually. When we think we've reached it, the situation is already something else. I always doubt what I see, what an image shows me, because I ‘imagine’ what's beyond that; and what's behind an image is unknown. The photographer of *Blow-up*, who is not a philosopher, wants to see more more closely. But what happens is that because he enlarges too much, the object itself decomposes and disappears. Therefore, there is a moment in which one seizes reality, but the moment immediately after, it escapes. That is, to some extent, the meaning of *Blow-up*. It might seem strange for me to say this, but *Blow-up* was in some ways my neo-realist film on the relation between the individual and reality, even if it has a metaphysical component precisely because of this abstraction of appearances. After this film, I wanted to see what there was behind, what was my own appearance in the inside of myself, a little bit like I had done in my earliest films. And what resulted was *The Passenger*, another step forward in the study of contemporary man. In *Blow-up* the relationship between the individual and reality is perhaps the principal theme, while in *The Passenger*, the relation is the one of the individual with himself.”

## Capítulo 2 - A náusea sartriana

### 2.1 - O homem na filosofia de Jean-Paul Sartre

Sabendo que a obra de Antonioni *Blow-up* explora o homem em sua subjetividade e a sua relação com o mundo, pode-se considerar que é um longa que explora o homem e, mais especificamente, o homem contemporâneo situado na Inglaterra, em Londres, de 1960. Com isso, fica esclarecido que o homem é o centro da obra de Antonioni. Essa importância do ser humano também será cara à filosofia de Jean-Paul Sartre, como bem coloca Bornheim (2000) quando diz que “o problema real é o homem e dizer-lhe aquilo que ele de fato é; e o homem será o tema preferencial da obra sartriana” (BORNHEIM, 2000, p.25). Ambos, então, se dedicam em estudar o homem em suas obras e em suas maneiras particulares. Então pode-se perguntar, qual é a noção de homem para Sartre e para Antonioni? Haverá alguma relação entre ambas? E como podem-se enxergar essas noções em *Blow-up*?

Considerando a máxima sartriana é possível ter uma dimensão da noção de ser humano que Sartre desenvolve. O que significa dizer que, na existência humana, a existência precede a essência? Isso significa que a existência humana não possui qualquer pré concepção que dite um modo particular de ser antes que, de fato, exista e seja no mundo. Dito de outra maneira, “isso simplesmente significa que os entes humanos não tem alma, natureza, eu ou essência que os façam o que são. Nós, simplesmente, somos, sem qualquer restrições que nos façam existir de qualquer modo particular, e é somente mais tarde”, ou será somente enquanto existe, “que viemos conferir à nossa existência qualquer essência” (REYNOLDS, 2014, p.83). E como pode essa peculiaridade, que cabe à existência humana, ser compreendida? A explicação a respeito desse modo de ser pode ser compreendida através de exemplos que contém uma função, forma ou essência que precedem à sua existência concreta. Uma caneta possui uma função pré determinada antes de existir como objeto no mundo, a função de ser um objeto que exerce a função de escrever. E ainda mais características podem fazer parte da caneta antes de que ela venha a ser um objeto concreto no mundo, como sua forma, sua cor, seu peso, a quantidade de tinta na carga, a espessura da ponteira, entre outras. Tudo isso existe antes de o objeto se fazer presente no mundo, o que não acontece com um ente humano. “Para Sartre, a existência humana precede a essência, ou seja, primeiro existimos e só então definimos nossa essência pelo modo como vivemos” (REYNOLDS, 2014, p.84).

Aquilo que faz com que o ser humano possua esse modo de ser particular será, de acordo com Sartre e primeiramente, a consciência. Serão dois os modos da consciência, a consciência ou *cogito* pré-reflexivo e a consciência ou *cogito* reflexivo. O modo primário da consciência será aquele no qual o *cogito* experimenta o mundo sem que haja a necessidade de um eu. Esse é o *cogito* pré-reflexivo, que é quando o ser humano não acessa a sua individualidade enquanto experimenta algo no mundo. Já o modo do *cogito* reflexivo é quando o ser humano situa-se enquanto indivíduo para que possa refletir sobre experiências passadas, ou seja, coloca um eu enquanto reflete sobre seu passado pessoal. Ou seja, o eu, quando se trata do ser humano, não existe sem reflexão, a essência não existe sem a existência. Além disso, deve-se compreender que Sartre parte da concepção de que toda consciência, assim como cada ato, é intencional. A intencionalidade da consciência quer dizer que toda consciência é

(i) posicionalmente (ou teoricamente) consciente do objeto que ela postula - a consciência está dirigida para algum objeto e tem uma conduta em relação a ele, como o cenário sendo observado; e (ii) não posicionalmente (não teoricamente) consciente de si enquanto consciência - está indiretamente consciente de que **não** é esse objeto que está percebendo ou postulando (REYNOLDS, 2014, p.85).

Sartre parte do *cogito*, da consciência, para estudar e desenvolver uma filosofia onde o ser humano é o tema central. A “consciência pode ser considerada o absoluto” (SARTRE, 2015, p.28), e é a consciência que faz com que o ser humano se diferencie dos demais seres. Além disso, é possível compreender que uma consciência passiva é impossível, uma vez que é intencional. Considerar a consciência como ativa e a existência humana como sem essência atribui um ponto importante à existência do ser humano na filosofia de Sartre. Atribui a liberdade como parte fundamental do modo de ser do ser humano. “Para Sartre, sem essência alguma nos definindo, somos livres para perseguirmos qualquer essência que desejarmos” (REYNOLDS, 2014, p.86), de modo que o ser humano “está condenado a ser livre” (SARTRE, 2014, p.33).

A liberdade, sendo um aspecto importante da filosofia de Sartre, além de ser parte igualmente importante da narrativa apresentada em *Blow-up* como será analisado, também deve ser apresentada. Levando em consideração que a consciência é intencional e que o ser humano não possui uma essência, a liberdade pode ser entendida “como fundamento de todas as essências” (BORNHEIM, 2000, p.111). E o que acontece com esse ser humano sartriano, que é o ser da liberdade? E o que significa essa liberdade fundamental do ser humano? Essa liberdade fundamental que aparece como uma condenação não significa, senão, que o homem,

em seu ser, possui algo em seu ser capaz de fazê-lo absolutamente livre. Algo que esse ser humano traz ao mundo através de seu modo de ser, que é, primeiramente, o modo de ser da consciência. E, o que acontece ao ser que é condenado a ser livre é que não há possibilidade de não ser liberdade, isso porque a própria liberdade, quando negada, aparece como escolha. E o ser humano é tanto liberdade absoluta quanto responsabilidade total por aquilo que ele é no mundo. “A realidade-humana é livre porque *não é o bastante*, porque está perpetuamente despreendida de si mesmo, e porque aquilo que foi está separado por um nada daquilo que é e daquilo que será” (SARTRE, 2015, p.545). Assim, Sartre pode dizer que o ser humano é aquele ser que está separado de si mesmo por um nada, já que ele não possui uma definição e não possui, ontologicamente, uma identidade. O ser que possui identidade e que é idêntico a si mesmo, como já foi rapidamente demonstrado como um exemplo, seria uma caneta ou outros objetos no mundo. Tais objetos, diferentes do ser humano, são fechados em si, são opacos, de maneira que são o que são de ponta a ponta. Pode-se argumentar que se a caneta for destruída ela deixará de ser caneta, mas aí a caneta seria caneta-destruída para aquele que diz sobre a caneta, que é o ser humano. Já o modo de ser do ser humano é o de não ser idêntico a si. Isso porque, ao ser liberdade, o ser não é fixo. E é através desse ser não fixo que o mundo é analisado e experienciado, e o ser humano, ao transcender-se rumo a algo que ainda não é, também transcende o mundo através da intencionalidade da consciência. Mas se faz necessário explicar o que vêm ao mundo junto com a consciência através do ser humano, ou como Sartre explica o fato de o ser humano ser livre e peculiar. O nada.

Segundo Sartre, o nada vem ao mundo através da consciência. E o nada é de tal maneira parte desse ser da consciência, ou do ser humano, que é uma característica ontológica. Isso significa dizer que o nada faz parte do ser humano dizendo que “*o ser pelo qual o Nada vem ao mundo deve ser seu próprio nada*” (SARTRE, 2015, p.65). A maneira através da qual o ser da consciência possibilita a entrada do nada ao mundo será, primeiramente, reconhecida através da negação. O ser humano será o ser que condiciona a aparição do nada no mundo. E o que deve ser o ser humano para que seja através dele que o nada vêm ao mundo? Sartre (2015) descreve o homem como sendo liberdade, de forma que “o homem não é *primeiro* para ser livre *depois*: não há diferença entre o ser do homem e seu ser livre” (SARTRE, 2015, p.68), isso porque o que pode ser chamado de essência do homem se encontra em suspenso em sua liberdade ontológica. Então a liberdade humana, liberdade que pode-se compreender através da filosofia sartriana que o ser humano é, se encontra em conexão com o nada já que é a liberdade que traz o nada ao mundo. Dessa forma, haverá uma conexão entre a liberdade

com o problema do nada. Para achar essa conexão, Sartre (2015) parte “de uma operação temporal, porque a interrogação, como a dúvida, é uma conduta” (SARTRE, 2015, p.68), que irá presumir que o ser humano se desprenda do bojo do ser através de um recuo nadificador, recuo que realiza enquanto existente no mundo. Reynolds (2014) apresenta, então, o argumento tripartite sartriano para a liberdade, argumento que Sartre (2015) demonstra quando fala sobre o problema do nada e a relação entre a capacidade de negação e a liberdade.

O homem é consciência em seu modo de ser, sendo que também é o ser humano que faz o nada vir ao mundo enquanto é o seu próprio nada. Ele é o seu próprio nada enquanto negatividade, e as negatividades são entendidas como realidades transcendentais. “A pergunta e também certas atitudes e experiências humanas fazem o homem encontrar o negativo” (BORNHEIM, 2011, p.42). Em ato, as realidades mostram “um aspecto do ser na medida em que este aparece ao ser humano que se engaja no mundo” (SARTRE, 2015, p.67). Enquanto engajado, o ser humano se relaciona com o mundo não somente através da utilidade dos objetos, mas a negatividade aparece como uma condição dessa relação objeto-utensílio e, assim, podemos entender que “a aparição do homem no meio do ser que o ‘investe’ faz com que se descubra o mundo”, sendo que “o momento essencial e primordial dessa aparição é a negação” (SARTRE, 2015, p.67). A maneira que o ser humano traz o nada ao mundo através de seu ser é através de seu modo de ser, que é sua liberdade. Dessa forma, o ser humano traz ao mundo valores e significação pela liberdade que habita o modo de ser na negatividade da realidade humana. Só que esse nada que faz parte da realidade humana não deve ser compreendido como negativo. O nada é negação como ser causa a ruptura do ser em relação ao seu ser temporal. A ruptura é a estrutura mesma da consciência e é a liberdade do ser humano. Esse modo de ser será experienciado através da angústia, já que o ser humano acaba sendo enquanto desprendido de seu ser mesmo. Portanto, através da angústia o homem toma consciência de sua liberdade sendo que “é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão” (SARTRE, 2015, p.72). Ser livre não significa poder tudo, mas significa ser possibilidade. Como ser livre, o ser humano escolhe. A escolha limita as possibilidades em não mais possíveis no momento da escolha. Então a liberdade sartriana, por mais que seja absoluta, demanda responsabilidade total do ser e a compreensão de que escolher-se é fundamental e é trazido ao ser através da consciência e, conseqüentemente, do nada que o ser é e causa angústia e náusea.

Dito isso, o argumento tripartite pela liberdade engloba o questionamento, a destruição e a ausência, de modo que todos esses fenômenos “dependem da capacidade de negação do

para-si” (REYNOLDS, 2014, p.92). A habilidade de levantar uma questão coloca a negação no mundo “ou, como ele (Sartre) diz, revela o nada no mundo” (REYNOLDS, 2014, p.93), sendo que o questionamento revela a negação de três modos diferentes. O primeiro modo de negação é que toda questão possui a possibilidade de uma resposta negativa. Todo questionamento “pressupõe duas coisas: algo que é questionado e alguém que está fazendo o questionamento” (REYNOLDS, 2014, p.93). Além disso, toda questão busca uma resposta. A resposta a cerca do questionamento pode ser positiva, o sim, ou negativa, o não. O segundo modo de negação é que em “toda questão genuína pressupõe um estado de indeterminação, um estado de não sabermos a resposta” (REYNOLDS, 2014, p.94). A questão também expõe essa possibilidade de negação. Isso significa que, ao questionar, há sempre um estado de indeterminação onde não se sabe qual é a resposta. E esse não saber qual a resposta é o segundo estado de negação do questionamento. O terceiro e último modo de negação do questionamento é que “toda questão tem uma resposta, e essa resposta impõe uma limitação de mundo” (REYNOLDS, 2014, p.94). Essa limitação é a terceira negação trazida pelo questionamento, indicando que ao se responder uma questão, seja positiva ou negativamente, haverá uma limitação do mundo que indica que aquilo que é questionado não pode ser outra coisa a não ser aquilo que resulta do questionamento. Desas forma, “os entes humanos são entes por meio dos quais o nada chega ao mundo. Mais importante, porém, é que para fazermos isso, para nos desconectarmos do dado e questionarmos objetos, assim como outras pessoas, ele (Sartre) argumenta que devemos ser livres” (REYNOLDS, 2014, p.96-97).

A destruição também é um dos argumentos para a compreensão da liberdade sartriana. Para Sartre, “os entes humanos introduzem a possibilidade de destruição no mundo [...] enquanto objetivamente existe apenas uma mudança” (REYNOLDS, 2014, p.97). Por destruição ser objetivamente apenas uma mudança objetiva, entende-se que a maneira de o ser humano perceber certas modificações no mundo como destruições ao invés de modificações é uma atitude de negação. Um exemplo de destruição seria um prédio ser destruído por uma catástrofe natural. O colapso do prédio o muda de prédio em pé, funcional, inteiro para restos de prédio, entulhos. A destruição demonstra a tendência humana de considerar o prédio desmoronado como aquilo que o prédio não é mais, ou seja, como não sendo mais prédio. Assim, Sartre também aponta para o fato de que não seria possível realizar essa desconexão “do que está diante de nós (i.e., do simples entulho) para postular o que não é” (REYNOLDS, 2014, p.98), de modo que o entulho não é o prédio intacto, se o ser humano não fosse livre. O último dos três argumentos que fazem parte do argumento tripartite pela liberdade é a

ausência. A noção da ausência é similar à da destruição, que é experienciar aquele que não está presente como ausente. O exemplo da ausência de Pierre no café é, como indica Reynolds (2014), o mais famoso dentro dos exemplos de negação apresentados por Sartre. “Sartre argumenta que, quando ele entra no café contando com a presença de seu amigo Pierre, ele imediatamente tem uma intuição da ausência de Pierre ao invés de formular um juízo racional, calculado, sobre o fato de Pierre não estar presente” (REYNOLDS, 2014, p.98). Isso significa que, quando procura Pierre no café, ele olha para as pessoas de forma a não identificá-las, ou seja, como vendo as pessoas como não sendo Pierre. E a ausência de Pierre não se apresenta em um lugar específico do café, mas no café como um todo. A possibilidade de apreender a ausência e perceber o que não se encontra no café se dá através da liberdade do ser humano. E esses são os três argumentos que dão base para a liberdade radical sartriana.

Todos os seus diferentes exemplos de negação (i.e., questionamento, destruição e ausência) pressupõe uma ruptura, ou uma interrupção, do que é dado, ou do que é, para postular o que não é dado. Ele conclui disso que as instâncias particulares da negação se tornam possíveis pelo não ser (ou nada) e não o contrário. O nada é parte da ontologia da relação ente humano-mundo, ainda que os entes humanos sejam os entes pelos quais o nada chega às coisas (REYNOLDS, 2014, p.99).

Dessa forma, o fundamento do ser humano que faz com que ele seja liberdade em Sartre, que primeiro existe no mundo para se fazer depois, é o nada. Além disso, o ser humano é consciência-corpo enquanto liberdade e facticidade, situado no meio do mundo. Só que carregar esse nada em seu ser e sendo liberdade e facticidade fará com que o ser humano experiencie a náusea.

## 2.2 – A náusea e o nada

A náusea não é somente um conceito desenvolvido por Sartre em sua filosofia, como também é seu primeiro romance filosófico. *La nausée*, ou em português *A Náusea*, foi lançado em sua versão original francesa em 1938. “Escrito ao longo de seis anos, desde 1931, o romance, além de marco inaugural do seu existencialismo – antecipando em forma ficcional muitos dos argumentos filosóficos depois aprofundados em *O ser e o nada* (1943) –, foi uma reafirmação pessoal” (LIUDVIK, 2019, p. 9). Isso demonstra a importância que Sartre conferia ao gesto de levar o conhecimento filosófico e os problemas e situações concernentes de seu tempo para mais pessoas, com a preocupação de tornar sua filosofia mais acessível também de maneira não acadêmica. Com isso, Sartre se engaja em produzir uma filosofia

associada ao mundo, uma filosofia da experiência vivida e situada, empírica, fenomenológica e da existência humana.

O ponto de partida de *O ser e o nada*, e da ontologia fenomenológica de Jean-Paul Sartre, é o *cogito*, o sujeito que está no meio do mundo enquanto corpo e ponto de partida e sua consciência intencional. Com isso, a existência é mundano-concreta, e é em meio às coisas e a outros seres humanos que o sujeito se encontra, na justaposição de tudo isso na existência do sujeito. Sendo que é no meio de tudo isso e à contingência que o ser humano vai ao encontro de si e de todo o resto. Mas o importante à náusea é a busca subjetiva do ser humano, a apreensão da contingência e em como o nada é fundamental ao existente, ou à realidade humana. E isso porque é subjetivamente que o ser humano vivencia a sua náusea.

Em seu romance precursor do conceito de náusea e do início de sua filosofia existencialista, Sartre apresenta a existência humana através da experiência vivida de um indivíduo, Antoine Roquentin. Lê-se na epígrafe do livro: “É um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo” (CÉLINE, 2019, p.7). Como a epígrafe indica, o sujeito é o ponto de partida. Sendo o sujeito o ponto de partida, Sartre está lidando com o *cogito*<sup>26</sup>, com a consciência e o pensamento, com a indagação e a dúvida, como aponta Bornheim (2000) quando diz que Sartre ao partir do *cogito* reflexivo cartesiano não busca “submeter a dúvida tão somente ao conhecimento, e sim ao próprio sentido da existência humana – da existência concreta, apanhada em seu viver cotidiano, destituída de qualquer realce especial, desprovida até mesmo de significado coletivo” (BORNHEIM, 2000, p.16). Assim,

[d]igamos que Roquentin encara o método. Pois através de suas andanças revela-se-lhe, progressivamente, a clareza de uma verdade última. Para Sartre não se trata de alcançar apenas um primeiro princípio intelectual, mas um primeiro princípio existencial que, além de permitir o acesso à verdade do reino humano, deverá ser aceito também como instaurador de todo um programa de vida (BORHNEIM, 2000, p.16).

A náusea pode ser compreendida como uma experiência existencial privilegiada que constitui o que o ser humano é, já que é através dela que Roquentin consegue chegar, gradualmente, ao “desvelamento do sentido da existência posta em jogo em sua facticidade, em sua verdade mais fundamental” (BORNHEIM, 2000, p.16). Para que o personagem do

---

<sup>26</sup> *Cogito* é a abreviação utilizada na filosofia quando se quer mencionar a expressão cartesiana *cogito ergo sum* que Descartes trabalha em sua obra *Discurso sobre o método*, ou *Discurso do método* (1637), chamando de cartesiano tudo aquilo que foi trazido à filosofia pelo filósofo René Descartes (1596-1650). Com *cogito* exprime-se a certeza da existência do sujeito pensante articulada através da auto-evidência do pensamento, já que o sujeito é um sujeito pensante, em outras palavras e traduzindo a expressão cartesiana é o *penso, logo existo*. De maneira um pouco mais ampliada e que engloba a dúvida hiperbólica, que é o conceito cartesiano de sempre duvidar e perguntar sobre a veracidade das coisas, tem-se *dubito ergo cogito, ergo sum*, ou duvido, logo penso, logo existo.

romance de Sartre chegue ao conhecimento da gratuidade da existência, ele primeiro chega ao entendimento de que “a Náusea sou eu” (SARTRE, 2019, p.147). A forma como Sartre o mostra é através do diário de Roquentin, de seus pensamentos e de sua vida cotidiana. Na náusea há o descobrimento súbito, também, da angústia.

Ao se descobrir que a consciência é aberta ao mundo, ou seja, ao descobrir que não existe razão de ser e que a contingência é irremediável, a experiência da náusea será uma experiência negativa que levará à compreensão de que o ser humano carrega o nada em seu ser. Ao carregar esse nada como indeterminação de ser, e ao descobrir isso através da náusea, o existente pode chegar à angústia, uma vez que “eis o mérito da náusea: a realidade perde a sua razão de ser” (BORNHEIM, 2000, p.21). Compreende-se a angústia como uma experiência de “apreensão fenomenológica de nossa própria liberdade” (REYNOLDS, 2014, p.106), de forma que ela pressupõe que o existente reconheça sua liberdade e que, dentro dessa liberdade, será totalmente responsável por sua existência já que não há nada, ontológica e primariamente, que possa impor que o sujeito seja ou faça coisa alguma. Mas, como a liberdade atua em uma realidade contingente, é importante notar que “embora sejamos livres dentro de uma situação, não podemos simplesmente determinar a situação, e por isso sentimos angústia diante desse mundo, pelo qual somos responsáveis e que apesar disso elude nosso controle” (REYNOLDS, 2014, p.108). Elude ao controle justamente por ser uma realidade inconsistente, já que o nada e a negação fazem parte do existente, sendo que aqui entra o conceito do absurdo. O absurdo será o absoluto do qual nada escapa. Sendo que esse absurdo não se refere somente ao sujeito, como também o mundo,

o Mundo inteiramente nu que se mostrava de repente, e sufocava de raiva desse ser grande e absurdo. Sequer se podia perguntar de onde saía aquilo, tudo aquilo, nem como era possível que existisse um mundo em vez de coisa alguma. Aquilo não tinha sentido, o mundo estava presente em toda parte, à frente, atrás. *Antes* dele não houvera nada. Nada. Não houvera um momento em que ele pudesse não existir. Era isso que me irritava: obviamente não havia *nenhuma razão* para que aquela larva corrediça existisse. *Mas não era possível* que não existisse. Isso era impensável: para imaginar o nada, era preciso estar já ali, em pleno mundo, vivo e de olhos bem abertos; o nada era apenas uma ideia da minha cabeça, uma ideia existente flutuando naquela imensidão: esse nada não me veio *antes* da existência, era uma existência como outra qualquer e surgida depois de muitas outras (SARTRE, 2019, p.155).

Com isso consegue-se compreender que não se trata de coisas com substância, uma vez que a substancialidade não vem das coisas, mas é colocada nas coisas. E como colocada, está sempre sujeita a modificações. Dessa forma, o real é apenas aparente e “o essencial é a contingência. O que quero dizer é que, por definição, a existência não é a necessidade. Existir

é simplesmente estar aqui” (SARTRE, 2019, p.151). Por isso tudo é gratuito. Sendo que é na gratuidade que reside a raiz da náusea, como informa Bornheim (2000). No entanto, o sentido da náusea pode ser resumido na seguinte frase: “todo ente nasce sem razão, se prolonga por fraqueza e morre por acaso” (SARTRE, 2019, p.154), sendo que essa conclusão possui uma negatividade total, a negatividade que é a base do existencialismo sartriano.

A via negativa não quer dizer para se voltar ao niilismo schopenhauriano do não agir, mas ao contrário, é através da negação que a náusea instaura no existente que ele exercerá sua liberdade em forma de transcendência. Algumas das possibilidades de transcender a náusea, ou de superar a experiência negativa, serão a tentativa de recorrer à Deus ou à alguma divindade, que seria o abandono de si próprio em prol de se voltar ao divino como aquilo que determina o existente; a História e a intersubjetividade, que seria fazer o que Roquentin faz, que é se ocupar com a pesquisa da vida de um outro; a arte, que no momento de fruição faz com que o mundo perca seu caráter de absurdo, no romance Roquentin tem essa sensação de ordenação de mundo através da música: “O que acaba de ocorrer é que a Náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo se enrijecer e a Náusea se dissipou. [...] Estou *na* música” (SARTRE, 2019, p.38); e a última tentativa apresentada é a da literatura, quando Roquentin decide abandonar sua pesquisa da vida do Marquês de Rollebon para tentar salvar-se da náusea através da escrita de um livro de literatura. De maneira geral, *A Náusea* termina e “o problema fica em suspenso, o livro termina com um talvez” (BOENHEIM, 2000, p.25).

Será interessante notar que *A Náusea* possui uma forma narrativa próxima à do cinema para tentar provocar a sensação da existência humana e da experiência da náusea. Johnson (1984) nota que

Ecos e influências, bem como técnicas do filme, desempenham um papel importante em muitos aspectos de *A Náusea*. Ligadas não só ao tema da arte no romance, técnicas e atributos cinematográficos também são encontrados tanto nas passagens satíricas quanto nas muitas páginas dedicadas a criar o sentimento de contingência. Em seu “folheto informativo” para *A Náusea*, Contat e Rybalka o descrevem como “um dos pilares da nossa modernidade”, possuindo principalmente “a problemática romanesca que ela inaugura (questionamento da narrativa, desintegração do personagem, expulsão da psicologia, experimentação lúdica da escrita, etc).” Embora não mencionem especificamente o cinema nesta lista, talvez a influência do cinema seja uma das principais causas dessa “modernidade” (JOHNSON, 1984, p.76<sup>27</sup>).

---

<sup>27</sup> “Echoes and influences as well as techniques of the film thus play a major role in many aspects of *La Nausée*. Linked not only to the theme of art in the novel, film techniques and attributes are also found both in the satiric passages and in the many pages devoted to creating the feeling of contingency. In their ‘Notice’ to *La Nausée*, Contat and Rybalka describe it as “l’un de piliers de notre modernité”, owing principally to ‘la problématique romanesque qu’elle inaugure (mise en question du récit, désintégration du personnage, expulsion de la

As influências e técnicas cinematográficas que aparecem no romance sartriano descritas por Johnson (1984) são: o ângulo de visão daquele que olha, a posição da câmera, mudança de luz e foco para demonstrar a deformação dos objetos, como *close-ups* e *long shots* e mudanças de perspectiva que partem do ponto de vista de Roquentin. Para demonstrar a deformação de objeto através da luz, o exemplo que Johnson (1984) traz é do cachimbo em um dia onde o sol entra no quarto de Roquentin. “Meu cachimbo é revestido de um verniz dourado que de início atrai o olhar por uma aparência de alegria: quando se olha para ele, o verniz desfaz e fica apenas um grande rastro esmaecido sobre um pedaço de papel” (SARTRE, 2019, p.30), o cachimbo se transforma em um rastro esmaecido por conta do sol que entra “muito louro, muito pálido, espalhando em minha mesa quatro reflexos baços e falsos” (SARTRE, 2019, p.30). Já sobre a mudança de foco ela usa o exemplo dos suspensórios de Adolphe, de modo que Roquentin expressa que se perde no azul da camisa dele e fica “um momento sem vê-los. Mas é apenas uma onda: logo o azul esmaece aqui e ali, e vejo reaparecer ilhotas de uma cor malva hesitante, que aumentam de tamanho, se juntam e reconstituem os suspensórios” (SARTRE, 2019, p.35-36).

Sobre o *close-up*, Johnson (1984) aponta a descrição que Roquentin faz de seu próprio rosto, de modo a descrever aquilo que o personagem não consegue interpretar. Enquanto ele se olha no espelho, há a cena: “Meu olhar desce lentamente, com tédio, para essa testa, para essas faces: não encontra nada de firma, encalha. Evidentemente há um nariz, olhos, uma boca, mas nada disso tem sentido, nem mesmo expressão humana” (SARTRE, 2019, p.32), continuando até chegar ao ponto em que Roquentin diz sobre seus olhos que “assim de muito perto, são horríveis. São algo vítreo, mole, cego, margeado de vermelho; pareceriam escamas de peixe” (SARTRE, 2019, p.33). O *close-up* também é utilizado quando o rosto do Autodidata se encontra muito próximo e causa uma crise de náusea em Roquentin: “O rosto do Autodidata está bem perto do meu. Sorri com ar fátuo, bem perto de meu rosto, como nos pesadelos. [...] Sinto vontade de vomitar - e de repente aqui está ela: a Náusea” (SARTRE, 2019, p.142). Sobre o *long shot*, o exemplo trazido por Johnson (1984) é da vista panorâmica que Roquentin faz de Bouville, a cidade onde se encontra antes de ir embora e que leva a uma do sentimento de sua individualidade: “Dentro de uma hora serei um daqueles homenzinhos que distingo na rua Boulibet. Como me sinto longe deles, do alto dessa colina. Parece-me que pertenço a uma outra espécie” (SARTRE, 2019, p.179); seguido da descrição dos moradores

---

psychologie, expérimentation ludique de l'écriture, etc).’ Although they do not specifically mention film in this list, perhaps the influence of the cinema is one major cause of this ‘modernité’.”

de Bouville: “Eles estão saindo dos escritórios, depois de seu dia de trabalho, olham para as casas e para as praças com ar satisfeito, pensam que essa é a *sua cidade*” (SARTRE, 2019, p.179). Ela ainda argumenta que “a presença dessas técnicas para enfatizar a *contingência* pode, a princípio, parecer intrigante, mas logo se torna óbvio que Sartre está usando os meios de arte à sua disposição para criar o *sentimento* de existência” (JOHNSON, 1984, p.72<sup>28</sup>). Portanto, a náusea, enquanto experiência individual que leva o conhecimento da realidade contingencial mundano-concreta do existente, é parte inauguradora vivida da compreensão do nada como aspecto fundamental para a noção de liberdade do ser humano.

### 2.3 – *Blow-up*, o nada e a existência humana

Após uma breve passagem em conceitos da filosofia existencialista sartriana, e de adentrar na obra de Antonioni através de um viés conceitual, encontrar direcionamentos em *Blow-up* que o ligam à experiência existida da náusea pela angústia se faz possível. Isso porque o ambiente subjetivo antonioniano traz a negatividade no seio de sua narrativa. Portanto, a preocupação do diretor em lidar com sujeito em sua individualidade e em sua relação com o mundo é muito próxima da proposta do nada em Sartre e do que o personagem Roquentin experiencia. Dito isso, pode-se explorar o existencialismo presente na narrativa de Antonioni.

Como Brunette (1998) aponta o tema epistemológico que Antonioni encaminha em seu filme como sendo a relação entre verdade, realidade, aparência, e arte, Sartre demonstra o movimento epistemológico para se chegar ao conhecimento ontológico da contingência, do nada e da liberdade em *A Náusea*. Isso faz com que muitas passagens do romance dialoguem diretamente com *Blow-up*.

Quando o homem fala, imagina que se refere a uma realidade consistente. Mas as palavras enganam, pois quando digo pedra, árvore, animal, julgo tratar-se de conceitos que visam um real forte e robusto; de fato, contudo, só existem aparências. A pretensa substancialidade das coisas não vem delas mesmas, e sim das palavras, e as coisas se esgotam em seu aparecer. Dessa forma, o absurdo conduz à ideia de uma radical contingência de todo e qualquer ente (BORNHEIM, 2000, p.22).

Portanto, se Thomas tenta dar conta do acontecimento no parque que ele gratuitamente fotografou e experienciou através de sua reconstrução, Antonioni demonstra essa inconsistência da realidade que Roquentin vive através da náusea. Assim como Roquentin,

---

<sup>28</sup> “The presence of these techniques to emphasize *contingence* may at first seem puzzling, but it soon becomes obvious that Sartre is using the means of art at his disposal to create the *feeling* of existence.”

Thomas é um indivíduo no meio do mundo. Deve-se compreender, como Sartre e Antonioni o fazem, que o ser humano, por mais que possa ser estudado e explorado subjetiva e individualmente, não está fora ou distante do mundo, mas está no meio do mundo de maneira que “não tem sentido tentar compreender o homem sem mundo” (BORNHEIM, 2000, p.18).

Sempre que o fotógrafo tenta compreender o que aconteceu realmente naquela tarde no parque, depois daquele beijo, ele se depara com a falta de uma resposta para seu questionamento, em um estado de indeterminação. E, como visto sobre o nada e a negatividade em Sartre, a questão e a indeterminação fazem parte do primeiro dos três argumentos para a liberdade da existência humana, sendo que todos eles surgem do nada, da negatividade. Por isso mesmo, a experiência que Antonioni promove em seu filme é a da vivência da ausência de resposta a algo que se pergunta, de modo que essa ausência de resposta leva o sujeito à experienciar a náusea enquanto se engaja na tentativa de transcender o dado, ou o não dado, que é a falta dessa resposta. A busca da compreensão daquilo que se passou no parque é um empenho pontual em toda essa descoberta da contingência e dessa negatividade que *Blow-up* propõe. Isso porque, já no início do filme, Antonioni coloca em imagens a epígrafe de *A Náusea* quando situa Thomas como sendo apenas um indivíduo no meio do mundo:

Fora do pátio do Centro de Recepção de Camberwell - um albergue para todos - uma pequena multidão de homens esfarrapados está emergindo do portão principal: velhos, jovens, todas as idades.

Entre eles está um JOVEM de vinte e poucos anos, desganhado e sem abrigo.

Ele está carregando algo em um saco de papel marrom esfarrapado.

O grupo de homens, incluindo o JOVEM, caminha em direção a uma ponte ferroviária enquanto um trem passa ao fundo ao longo de um aterro.

Os homens chegam a outro conjunto de portões que dão para a rua, com o JOVEM entre eles.

Ele vai para a direita (CENA 02: CONSORT ROAD/COPELAND ROAD).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Essa informação é fornecida por Ian S. Bolt em seu site e projeto *Blowup then and now*. As cenas descritas no presente trabalho foram retiradas desse site para a visualização do filme através do transcrito. A análise proposta nesse trabalho é do filme, e não do transcrito.

“Outside the courtyard of Camberwell Reception Centre - a hostel for down-and-outs - a small crowd of ragged men is emerging from the main gate: old, young, all ages. Among them is a YOUNG MAN in his middle twenties, dishevelled and unshaven. He is carrying something in a tattered brown paper bag. The group of men, including the YOUNG MAN, walk away towards a railway bridge as a train passes in the background along an embankment. The men arrive at another set of gates giving onto the street, with the YOUNG MAN among them.

Colaborando ainda mais para esse sentimento de individualidade e subjetividade de Thomas, além de indicar que ele é o protagonista do filme, ele é indicado como sendo “um JOVEM”, ou seja, como “um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo” (CÉLINE, 2019, p.7). Nisso, ele continua a andar, olha para os lados na esquina, entra em seu carro, dá dinheiro ao grupo de “*merrymakers*”, como Brunette (1998) se refere ao grupo de jovens que irão jogar o tênis mímico no fim do filme, dirige seu carro, trabalha, etc. Ou seja, o fotógrafo realiza todas as atividades comuns de sua situação. Então o espectador acompanha o dia de Thomas, que é mostrado de maneira objetiva, e não subjetiva, através da câmera de Antonioni. Por ser um filme sem narração em *vox over*, não se têm acesso aos pensamentos de Hemmings como se tem quando se lê *A Náusea*, mas suas ações e reações são acompanhadas visualmente, o que não interfere na captação da experiência da náusea, do nada e de sua angústia existencial.

Também haverão várias sequências longas, que delinham a situação do personagem ao demonstrar que ele está no meio desse lugar, com essa paisagem, com essas pessoas, com essas ruas, etc. A cena em que ele está dirigindo mostra como Antonioni situa seu personagem no meio do mundo como sujeito.

Outra rua.

Tráfego.

Estamos sempre com o THOMAS.

Todas as casas desta rua são vermelhas.

Vista mais próxima da condução de THOMAS.

Ele dirige em um estilo um tanto fantasioso.

Surto repentino em meio ao tráfego mais denso, quando é óbvio que ele terá que frear alguns metros.

Balanços bruscos no último momento antes de fazer uma curva, como se ele só tivesse então se decidido a virar nessa direção (CENA 13: STOCKWELL ROAD)<sup>30</sup>.

---

He goes off to the right.”

<sup>30</sup> “Another street.

Traffic.

We move with THOMAS all the time.

All the houses in this street are red.

Closer view of THOMAS driving.

He drives in a somewhat fanciful style.

Sudden spurts amidst the thickest traffic, when it is obvious that he will have to brake a few yards on.

Sharp swings at the last moment before taking a curve, as if he had only then made up his mind to turn in that direction.”

Aqui contém ainda a informação de que “estamos sempre com o THOMAS”. Agora, também, já vemos que a maneira de se indicar o personagem muda. Começa chamando o fotógrafo de *um JOVEM*, depois, quando ele chega em seu estúdio, ele vira *o FOTÓGRAFO*, até chegar a revelação de seu nome. A partir daí, ele é *o THOMAS*, o Thomas que também é esse *um jovem* e esse *o fotógrafo*. Isso vai se desvelando através da narrativa que engloba o que Sartre diz sobre o homem ser aquilo que ele se faz ser, por não ser determinado, mas agente determinante. “O homem nada é além do que ele se faz” (SARTRE, 2014, p.25). Mas é assim como o personagem de Hemmings é visto ao se fazer ser de tal ou qual modo no mundo, sendo que isso pode ser alterado a qualquer momento porque a consciência é movimento. E, na cena seguinte, Thomas continua dirigindo. “THOMAS dirige por outra rua com uma casa azul” (CENA 14: WOOLWICH ROAD)<sup>31</sup>. E continua até chegar em uma loja de antiguidades de esquina.

O Rolls-Royce passa por edifícios em construção.

Ao longe, um enorme sinal de néon apagado.

A câmara passa por novos edifícios e depois pega no carro do THOMAS, seguindo-o pela rua.

Em uma pequena rua tranquila, THOMAS se vira enquanto dirige para olhar um casal de *queers* andando um poodle.

Os *queers* param e olham na janela de uma loja de antiguidades.

A câmara se move para trás e para trás para revelar o Rolls-Royce virando a esquina e também chegando a uma parada em frente à loja.

THOMAS sai de seu carro e atravessa a rua para a loja.

Os dois *queers* seguem o seu caminho.

THOMAS olha para eles como eles vão embora, então ele entra na loja (CENA 15: TAMAR STREET/CLEVELEY CLOSE)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> “THOMAS drives through another street with a blue house.”

<sup>32</sup> “The Rolls-Royce goes past buildings under construction.

In the distance a huge, unlit, neon sign.

Camera moves past new buildings, then picks up THOMAS’s car, following it down the street.

In a quiet little street, THOMAS turns round as he drives to look at a couple of queers walking a poodle.

The queers stop and look in the window of an antique shop.

Camera moves back and round to reveal the Rolls-Royce rounding the corner and also coming to a stop in front of the shop.

THOMAS gets out of his car and crosses the street to the shop.

The two queers go on their way.

THOMAS looks at them as they mince off, then he goes into the shop.”

Dentro da loja, Thomas procura por fotos de paisagens. Thomas não consegue comprar nada daquilo que viu, já que o vendedor diz que tudo que ele se interessa em adquirir já foi vendido. Quando ele pergunta se o vendedor é o dono da loja, o vendedor já não está mais lá. Então Thomas sai da loja.

Uma vez do lado de fora, ele fica por alguns momentos na calçada examinando a fachada da casa sobre a loja.

A câmera se move enquanto ele atravessa a estrada em direção ao seu carro.

Enquanto ele faz isso, vemos os portões de um caminho de grama verde aveludada e árvores altas balançando ao vento.

Uma visão mais próxima enquanto ele tira a câmera do porta-luvas.

Ele entra no meio da estrada e tira algumas fotos da loja de diferentes ângulos (CENA 17: TAMAR STREET/CLEVELEY CLOSE).<sup>33</sup>

Como não conseguiu achar as imagens de paisagem que queria, ele decide ir tirar fotos do parque, já que ele está muito próximo de um parque. Essa escolha de ir ao parque naquele momento tirar fotos de paisagem é contingente, é gratuito. Mas, ainda assim, é uma escolha. Ele poderia não ter ido ao parque tirar fotos da mesma forma como ele poderia ter ido. Tanto que ele fica um tempo na rua observando antes de ir ao parque. A extensão das cenas do parque mostram muito essa gratuidade, tanto que ele brinca quando sobe as escadas, fica em meio aos pombos, tem uma senhora catando papéis, etc, e, ainda, o parque é grande.

THOMAS percorre um caminho, depois corre, saltando e chutando os pés como um dançarino cossaco.

Saltando de um passo para outro, ele atinge o topo da encosta.

A câmera inclina os degraus rasos quando THOMAS sobe.

A ligeira fricção entre os dois estranhos despertou a curiosidade de THOMAS.

Ele os segue o mais discretamente possível.

Ele espreita entre os ramos, focando sua câmera.

Um pequeno prado cercado por árvores.

Totalmente pacífico.

Apenas o farfalhar das folhas ao vento.

E de um lado o mesmo casal, totalmente inconsciente da presença de THOMAS.

O casal está longe, um na frente do outro.

A GAROTA está puxando o HOMEM pelo braço.

Ela está rindo ao mesmo tempo.

De onde THOMAS está, ela parece atraente e graciosa.

THOMAS salta sobre a cerca de madeira correndo ao redor do prado e aponta sua câmera.

---

<sup>33</sup> “Once outside, he stands for a few moments on the kerb surveying the façade of the house over the shop. The camera pans as he crosses the road towards his car. As he does so we see the gates to a path of velvet green grass and tall trees swaying in the wind. A closer view as he takes his camera out of the glove compartment. He walks into the middle of the road and takes some shots of the shop from different angles.”

De trás da cerca, ele tira fotos de todos os ângulos.  
Mas ele está muito longe do casal.  
Ele se aproxima, debruçando-se atrás da cerca, abaixando-se sob um galho,  
depois tirando mais algumas fotografias.  
Um breve vislumbre do casal.  
THOMAS sobe a cerca de madeira novamente e se esconde atrás de uma  
árvore em primeiro plano.  
Mais algumas fotos da posição dele.  
Mas ele ainda está muito longe.  
THOMAS agarra o casal ao longe enquanto eles se beijam, mas ele não tem  
sua lente telefoto com ele.  
Cautelosamente, ele se move atrás de outra árvore mais perto do casal.  
A GAROTA trouxe o HOMEM para o meio do prado.  
Ela o beija, então eles deixam cair as mãos e ela se afasta.  
Ela parece deixar seus olhos vagarem pela paisagem, bebendo em sua  
tranquilidade.  
THOMAS tirou fotos suficientes, e se aproxima.  
Vemo-lo de volta à beira da clareira, virado para outra árvore.  
Enquanto isso, a GAROTA seguiu em frente.  
Ela conseguiu atrair o HOMEM mais para cima, para o outro lado da  
pequena clareira.  
E novamente ela o abraça e o beija.  
THOMAS se afasta de seu esconderijo no final da clareira.  
Mal percebendo o que ele está fazendo, ele pára de novo e quebra-los.  
Então ele faz o seu caminho de volta para o mesmo caminho que ele veio  
acima.  
A GAROTA e o HOMEM de repente repararam nele.  
Estão a observá-lo ansiosamente.  
THOMAS começa a desaparecer na encosta.  
A GAROTA começa a correr atrás dele, alcança o caminho e pára.  
THOMAS faz uma pausa quando ele a ouve correndo, e se vira.  
Ele vê a GAROTA, instintivamente levanta sua câmera e tira mais algumas  
fotos.

GAROTA off  
O que está fazendo?

A GAROTA está no topo dos degraus, segurando a mão defensivamente.  
Ela corre em direção a THOMAS com raiva mal escondida, indo alguns  
passos abaixo dele.

GAROTA  
Pare! Pare! Me dê essas fotos. Você não pode fotografar pessoas assim.

THOMAS abaixa sua câmera, e olha em volta para ela com um sorriso  
amigável.

THOMAS  
Quem disse que eu não posso? Eu só estou fazendo o meu trabalho. Algumas  
pessoas são... toureiros. Algumas pessoas são políticos. Eu sou um fotógrafo.

Eles ficam olhando um para o outro.

GAROTA  
Este é um lugar público. Todo mundo tem o direito de ser deixado em paz.

THOMAS se inclina contra a cerca, a câmera se move atrás dele.  
Ele a estuda curiosamente.  
Ela está lá rígida, com os lábios apertados.

THOMAS

Não é minha culpa se não há paz. Sabe, a maioria das garotas me pagaria para fotografá-las.

THOMAS está olhando para a menina.

GAROTA

Eu vou te pagar.

THOMAS

Eu cobro demais. Há outras coisas que eu quero no carretel.

Ele se vira e olha para o prado, depois sobe os degraus.

A câmera se move para a GAROTA.

THOMAS chega à beira da clareira e olha para o local onde o HOMEM estava há pouco.

A GAROTA o segue até os degraus em confusão.

GAROTA com um toque de desesperança

O que vamos fazer, então?

Outra foto dos dois.

Ela está muito agitada.

THOMAS

Eu te mando as fotografias.

GAROTA

Não, eu quero agora.

Ela de repente pega a câmera e tenta arrancá-la das mãos de THOMAS.

Mas ele é mais rápido.

Ele segura a correia e não solta.

Então a GAROTA fica de joelhos.

Ela dá-lhe uma mordida na mão.

THOMAS se afasta com raiva.

Ele grita:

THOMAS

Não! Qual é a pressa?

Close-up da menina olhando para cima.

Retomar o THOMAS a recuperar o equilíbrio.

Ele continua com um tom de voz diferente, bastante irônico:

THOMAS

Não vamos estragar tudo. Acabamos de nos conhecer...

Ele está olhando para ela.

Ela se levanta cansada.

Ela está em desespero.

Ela se afasta dele.

Ela levanta os olhos e olha o JOVEM diretamente no rosto, ainda se afastando, e ofegante com ansiedade.

GAROTA

Não, não nos conhecemos. Você nunca me viu.

THOMAS se abaixa e pega a tampa da lente de sua câmera.

Quando ele aperta, ele olha para algo na clareira.

A GAROTA se vira e olha na mesma direção: o HOMEM desapareceu.

Ela parece estar irritada.

Ela começa a fugir através do prado para se juntar ao HOMEM onde quer que ele esteja, e pára em um grupo de arbustos, parando por um momento, depois correndo.

THOMAS tira mais algumas fotos dela.

A GAROTA foge e desaparece do outro lado da colina (CENA 18: MAYRON PARK)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> “THOMAS walks along a path, then runs up, leaping and kicking his feet like a Cossack dancer.

Leaping from one step to another, he reaches the top of the slope.

Camera tilts down the shallow steps as THOMAS comes up.

The slight friction between the two strangers has aroused THOMAS’s curiosity.

He follows them as discreetly as possible.

He peers between branches, focusing his camera.

A tiny meadow enclosed by trees.

Utterly peaceful.

Only the rustling of the leaves in the wind.

And over to one side the same couple, totally unaware of THOMAS’s presence.

The couple is far away, one in front of the other.

The GIRL is pulling the MAN by the arm.

She is laughing at the same time.

From where THOMAS stands she looks attractive and graceful.

THOMAS leaps over the wooden fence running round the meadow and aims his camera.

From behind the fence he takes pictures from all angles.

But he is too far away from the couple.

He moves closer, edging along behind the fence, ducking under a branch, then taking some more photographs.

A brief glimpse of the couple.

THOMAS climbs over the wooden fence again and hides behind a tree in the foreground.

A few more photographs from his position.

But he is still too far off.

THOMAS snaps the couple in the distance as they kiss but he doesn’t have his telephoto lens with him.

Cautiously he moves behind another tree closer to the couple.

The GIRL has brought the MAN out into the middle of the meadow.

She kisses him, then they drop hands and she moves off.

She seems to let her eyes wander over the landscape, drinking in its peacefulness.

THOMAS has taken enough photographs, and moves closer.

We see him way back at the edge of the clearing, sidling towards another tree.

Meanwhile the GIRL has moved on.

She has succeeded in drawing the MAN farther up, towards the other side of the small clearing.

And again she embraces him and kisses him.

THOMAS moves away from his hiding-place at the far end of the clearing.

Hardly realising what he is doing, he stops again and snaps them.

Then he makes his way back to the same path he came up on.

The GIRL and the MAN have suddenly noticed him.

They are watching him rather anxiously.

THOMAS starts to disappear down the slope.

The GIRL begins running after him, reaches the path and stops.

THOMAS pauses when he hears her running, and turns around.

He sees the GIRL, instinctively holds up his camera and takes some more shots.

GIRL off

What are you doing?

The GIRL stands at the top of the steps, holding her hand out defensively.

She rushes down towards THOMAS with barely concealed anger, going a few steps below him.

GIRL

---

Stop it! Stop it! Give me those pictures. You can't photograph people like that.

THOMAS lowers his camera, and looks around at her with a friendly smile.

THOMAS

Who said I can't? I'm only doing my job. Some people are... bull-fighters. Some people are politicians. I'm a photographer.

They stand looking at one another.

GIRL

This is a public place. Everyone has the right to be left in peace.

THOMAS goes and leans against the fence, camera moving after him.

He studies her curiously.

She stands there rigid, her lips tight.

THOMAS

It's not my fault if there's no peace. You know, most girls would pay me to photograph them.

THOMAS stands looking down at the girl.

GIRL

I'll pay you.

THOMAS

I overcharge. There are other things I want on the reel.

He turns and looks up towards the meadow, then hurries up the steps.

Camera moves across to the GIRL.

THOMAS comes up to the edge of the clearing and looks at the spot where the MAN was standing a moment ago.

The GIRL follows him up the steps in confusion.

GIRL with a touch of hopelessness

What do we do, then?

Another shot of them both.

She is very agitated.

THOMAS

I'll send you the photographs.

GIRL

No, I want them now.

She suddenly snatches at the camera and tries to wrench it from THOMAS's hands.

But he is quicker.

He holds the strap and doesn't let go.

So the GIRL gets down on her knees.

She gives him a vicious bite on the hand.

THOMAS pulls away angrily.

He shouts:

THOMAS

No! What's the rush?

Close-up of the girl looking up.

Resume on THOMAS recovering his poise.

He goes on in a different, rather ironical tone of voice:

THOMAS

Don't let's spoil everything. We've only just met...

He stands looking down at her.

She gets up wearily.

She is desperate.

She steps back from him.

She raises her eyes and looks the YOUNG MAN straight in the face, still moving away, and panting with anxiety.

Depois disso, Thomas volta na loja de antiguidades e compra uma hélice. Na volta, Antonioni mostra o carro, o trânsito, Thomas dirigindo, perde o carro da cena, volta com o carro para a cena mas com a câmera na perspectiva de alguém atrás do carro para que Thomas seja visto de costas, como se algo tivesse espreitando o fotógrafo. Na volta, Thomas passa em um restaurante para encontrar um amigo para mostrar as fotos que tirou no abrigo. Saindo do restaurante, Antonioni mostra Thomas indo para seu carro no meio do mundo, entre pessoas, entre carros, entre todas as coisas, ao invés de mostrar somente o fotógrafo ou acompanhá-lo com uma proximidade muito grande. A sensação do mundo ao redor e de se estar no meio do mundo é bem explorada por Antonioni. Até quando Thomas está dirigindo ele se encontra no trânsito, com pedestres nas calçadas e atravessando ruas, com ônibus e outros carros.

Quando ele chega em seu estúdio, a garota do parque chega para buscar suas fotos. Assim que ela consegue as fotos, ela vai embora e Thomas vai ver as tais fotos que ela tanto insistiu em ter de volta. O nome dela não é mencionado em nenhum momento. Ele até consegue o número de telefone dela, mas quando ele tenta ligar, ela passou o número errado.

THOMAS está sozinho no estúdio.  
Nós vemos ele no cimo das escadas.  
Ele dobra o pedaço de papel e coloca-o no bolso.  
Podemos vê-lo, parcialmente obscurecido pelas plumas de avestruz.  
Ele desliga o toca-discos, se serve de outra bebida e se senta, batendo no joelho.  
Ele bebe um pouco de vinho.  
Ele não sabe o que fazer.  
De repente, ele pousa o copo, levanta-se e foge.  
THOMAS corre para a passagem, e a câmera gira com ele enquanto ele enfia sua camisa e arregança as mangas, indo para a primeira câmara escura.  
Ele pega o carretel exposto no parque naquela manhã e o prepara para o desenvolvimento.  
Em seguida, ele desliza a porta fechada atrás dele, fechando-se em.  
A câmera se move através da luz de advertência vermelha do lado de fora piscando.  
Ele tira os negativos do gabinete de desenvolvimento.  
A porta do corredor se abre e a luz vermelha pisca.  
THOMAS sai da primeira câmara escura e vai para a segunda, que tem porta verde.

---

GIRL

No, we haven't met. You've never seen me.

THOMAS bends down and picks up the lens cap of his camera.

As he screws it on he looks at something in the clearing.

The GIRL turns and looks in the same direction: the MAN has disappeared.

She seems annoyed.

She starts running away across the meadow to join the MAN wherever he might be, and stops at a clump of bushes, pausing for a moment, then running on.

THOMAS takes a few more photographs of her.

The GIRL runs away and disappears down the other side of the hill.

Ele fecha-se e a segunda luz vermelha acende-se.  
Os negativos são colocados em tiras de cinco em uma mesa de luz.  
THOMAS os estuda através de uma lupa.  
Um tiro em particular chama sua atenção. Ele coloca uma marca de lápis nele.  
Visto em close-up, ele coloca o quadro no ampliador e desliga a luz principal e a luz debaixo do vidro fosco, em seguida, liga a luz amarela 'safe'.  
Uma folha de papel fotográfico está pendurada na parede.  
THOMAS, de pé ao lado do ampliador, pressiona um botão: a imagem do prado no topo da colina, e o casal, é projetada na folha.  
THOMAS retira a folha e a submerge no tanque de desenvolvimento.  
Visto do grande estúdio abaixo, ele sai da câmara escura com a foto revelada ainda pingando em sua mão, e a câmera se move para trás enquanto ele atravessa a passarela para o estúdio no andar de cima, pulando os degraus.  
THOMAS está sentado no sofá, olhando para duas fotos reveladas penduradas na viga que atravessa o estúdio.  
Ele acende um cigarro.  
Ele se ajoelha mais perto, olhando para as fotos reveladas.  
Close-up de uma revelações.  
Nele a GAROTA pode ser vista puxando o HOMEM pelo braço, mas eles estão muito longe.  
A câmera passa para o outro, no qual eles não estão tão longe, e se beijando.  
Uma sensação de paz absoluta emana de ambas as fotografias.  
Mas o comportamento da GAROTA não é inteiramente natural: o esforço que ela está fazendo para arrastar o HOMEM para o outro lado do campo.  
E mais do que isso, ao abraçar o HOMEM, ela parece estar olhando com uma expressão estranhamente tensa para algo fora do quadro.  
A câmera aproxima-se e volta para a primeira foto revelada.  
THOMAS se levanta e a câmera se move para a parte de trás em branco da fotografia.  
Sua sombra pode ser vista através do papel, movendo-se enquanto ele a estuda.  
Close-up de THOMAS olhando para as fotos.  
Ele se vira e vai embora, seus passos ecoando pelo estúdio vazio.  
THOMAS volta com outra explosão, que ele pendura ao lado dos outros dois.  
Ele se afasta, examinando-o.  
É uma ampliação de close-up do casal abraçando: a expressão ansiosa estampada no rosto da GAROTA pode ser vista claramente enquanto ela olha por cima do ombro do HOMEM.  
Currículo em THOMAS.  
Ele volta e olha para o longo tiro da fotografia, para descobrir o que pode estar atraindo a atenção da menina.  
Ele passa o dedo pela linha de visão da GAROTA.  
Mas todo o prado é cercado por arbustos, e naquele ponto entre as árvores onde presumivelmente a linha de visão da GAROTA termina não há nada visivelmente fora do comum.  
Ele dá de ombros e vai embora.  
THOMAS coloca em um registro e derrama-se outra gota de vinho.  
Ele vem e se senta novamente.  
Podemos vê-lo entre duas explosões penduradas na viga.  
Ele bebe, ainda olhando para as fotografias.  
Close-up de sua mão abaixando o copo e pegando uma lupa da mesa de café de vidro.  
A câmera o acompanha enquanto ele observa através da lupa o casal se abraçando.  
A linha de visão da GAROTA é dirigida a um ponto particular entre os arbustos, e aqui o FOTÓGRAFO foca o vidro.  
Como se tivesse descoberto algo ou pelo menos tivesse uma suspeita, ele desenha um quadrado com um lápis de cera branco em torno de uma área de vegetação.

Ele tira a impressão e vai para a câmara escura.  
THOMAS examina a nova foto revelada presa à parede - uma ampliação da área que ele marcou.  
Vemos a foto da GAROTA e do HOMEM abraçando.  
A câmera se move para a nova explosão: entre a vegetação, uma mancha branca pode ser vista - pode ser o rosto de um homem emergindo da vegetação e olhando fixamente.  
E olhando diretamente para o casal.  
Provavelmente a ver a GAROTA.  
E ela, presumivelmente, está a vigiá-lo.  
A câmera se move para trás e segue para a imagem do casal, em seguida, volta e segue ainda mais perto do rosto nos arbustos.  
Close-up de THOMAS em vista traseira, olhando para as fotos.  
Ele se afasta e olha para todos eles à distância.  
THOMAS está agora na câmara escura novamente.  
Ele tem todas as fotografias que tirou naquela manhã à sua frente na bancada, ampliadas para 18 por 24.  
Ele circunda outros detalhes.  
Ele volta para o estúdio e pendura novas explosões na parede.  
Ao lado do homem escondido nas árvores, THOMAS pendura uma da GAROTA, segurando a mão dela na frente dela.  
Outra estampa mostra a GAROTA quando acaba de tomar consciência da presença do FOTÓGRAFO e olha ansiosamente para ele, desprendendo-se gentilmente do abraço do HOMEM.  
A câmera se move para uma terceira impressão mostrando a GAROTA olhando pensativa, mordendo a unha, presumivelmente com a intenção de seguir os movimentos do FOTÓGRAFO na outra extremidade do prado.  
O HOMEM também está olhando atentamente para o FOTÓGRAFO.  
Em seguida, passamos para a última explosão, que mostra o HOMEM ainda olhando para a outra extremidade do prado, no ponto em que a GAROTA deve ter fugido em direção ao FOTÓGRAFO.  
THOMAS fica pensativo na frente dessa explosão.  
Tentando agrupar expressões, linhas de visão e situações, ele faz uma pausa por um momento para pensar.  
Ele se apóia no braço do sofá.  
Então ele se lembra do pedaço de papel em que a menina escreveu seu nome e número de telefone.  
Ele pega o telefone debaixo da poltrona, senta e disca o número.

THOMAS

Olá? Knightsbridge 1-2-3-9?... O quê?... Não, desculpa.

A GAROTA deu-lhe um número errado.

THOMAS bate no receptor e com raiva joga o pedaço de papel fora.

Então ele volta para estudar as fotos reveladas.

THOMAS chega a duas fotos: uma da GAROTA no topo dos degraus e uma do homem nos arbustos.

Ele permanece sobre o último, examinando cada detalhe.

Ele se senta na frente dele.

Algo na fotografia atrai sua atenção.

Algo estranho o suficiente para mandá-lo correndo mais uma vez na direção da câmara escura.

THOMAS está na câmara escura, levantando a nova explosão da bandeja de lavagem e examinando-a de perto.

Ele volta para o estúdio e prega a foto revelada na parede.

É uma ampliação do homem que se esconde; ele está segurando uma pistola.

THOMAS remove o da GAROTA nos degraus.

THOMAS está de pé no sofá para fixar a imagem.

Ele pega a foto da GAROTA e a coloca em uma viga do outro lado da sala.

Ao organizar as fotos em sequência ao longo das paredes, THOMAS conseguiu reconstruir todo o episódio.  
 Vemos todas as fotografias em série de close-ups.  
 O primeiro é o tiro no escuro em que a GAROTA está puxando o HOMEM pelo braço.  
 Uma ampliação do casal a partir da mesma imagem.  
 O terceiro é outro tiro no escuro com os dois abraçando.  
 Em seguida, o close-up do casal.  
 A GAROTA está olhando através de um ponto particular no amontoado de árvores.  
 A câmera se move através da imagem, seguindo a linha de visão da GAROTA até o ponto no grupo de árvores onde há uma mancha de luz indistinta, talvez um homem escondido nas árvores.  
 O remendo foi pelos ares.  
 É obviamente um homem.  
 O detalhe da mão do homem segurando uma pistola equipada com mira telescópica e silenciador.  
 A GAROTA, ainda nos braços do HOMEM, vendo o FOTÓGRAFO pela primeira vez.  
 A GAROTA e o HOMEM.  
 Ambos estão olhando na direção do FOTÓGRAFO.  
 O HOMEM por conta própria, parecendo bastante agitado, mas não tanto quanto seu companheiro.  
 A GAROTA em close-up observando o FOTÓGRAFO, mordendo o lábio em ansiedade.  
 A GAROTA, vindo ao FOTÓGRAFO, cobrindo o rosto com a mão para não ser reconhecível na fotografia.  
 A GAROTA parada ainda perto de um grupo de arbustos do outro lado do prado.  
 Uma ampliação da GAROTA.  
 Sua expressão sugere que ela está testemunhando algo incomum.  
 O prado vazio, o prado vazio.  
 A câmera se move para dentro e para trás das duas últimas explosões para se concentrar em THOMAS, em close-up, meditando sobre a história que ele editou juntos.  
 Ele não pode deixar de sentir uma certa satisfação. A câmera se move com ele enquanto ele pega o telefone e disca um número.

THOMAS

Ron?... Algo fantástico aconteceu. Aquelas fotografias no parque... fantástico... Alguém estava tentando matar outra pessoa. Eu salvei sua vida... Ouça, Ron, lá - havia uma menina... Ron, você vai ouvir! O que o torna tão fantástico... (CENA 36: PRINCES PLACE)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> "THOMAS is alone in the studio.

We see him standing at the top of the stairs.

He folds the slip of paper and puts it in his pocket.

We can see him, partially obscured by the ostrich plumes.

He turns off the record player, pours himself another drink and sits down, tapping his knee.

He sips some wine.

He doesn't really know what to do.

Suddenly, he puts his glass down, gets up and runs out.

THOMAS runs into the passage, and camera pans with him as he tucks in his shirt and rolls up his sleeves, going into the first darkroom.

He picks up the reel exposed in the park that morning and sets it up for developing.

Then he slides the door shut behind him, shutting himself in.

Camera moves across the red warning light outside flashing on.

He takes the negatives out of the developing cabinet.

The door in the hall slides open and the red light flashes off.

THOMAS comes out of the first darkroom and goes into second, which has green door.

---

He shuts himself in, and the second red light goes on.  
The negatives are placed in strips of five on a light table.  
THOMAS studies them through a magnifying glass.  
One shot in particular catches his attention. He puts a pencil mark on it.  
Seen in close-up, he puts the frame into the enlarger and switches off the main light and the light underneath the frosted glass, then switches on the yellow 'safe' light.  
A sheet of photographic paper is hanging on the wall.  
THOMAS, standing by the enlarger, presses a button: the image of the meadow on the hill-top, and the couple, is projected onto the sheet.  
THOMAS takes out the sheet, and submerges it in the developing tank.  
Seen from the big studio below, he comes out of the darkroom with the blow-up still dripping in his hand, and camera moves back as he crosses the catwalk to the upstairs studio, leaping up the steps.  
THOMAS is sitting in back view on his sofa, looking at two blow-ups hanging from the beam which runs across the studio.  
He lights a cigarette.  
He kneels closer, staring at the prints.  
Close-up of one print.  
In it the GIRL can be seen pulling the MAN by the arm, but they are a long way away.  
Camera pans across to the other, in which they are not so far away, and kissing.  
A sense of utter peacefulness emanates from both photographs.  
But the GIRL's behaviour is not entirely natural: the effort she is making to drag the MAN across to the other side of the field.  
And more than that, as she is embracing the MAN, she seems to be looking with a strangely tense expression at something out of the picture.  
Camera moves in closer and back to the first blow-up.  
THOMAS gets up and camera moves into the blank back of the photograph.  
His shadow can be seen through the paper, moving about as he studies it.  
Close-up of THOMAS looking at the pictures.  
He turns and walks off, his footsteps echoing through the empty studio.  
THOMAS comes back with another blow-up, which he hangs beside the other two.  
He stands back, scrutinizing it.  
It is a close-up enlargement of the couple embracing: the anxious expression stamped on the GIRL's face can be seen clearly as she looks over the MAN's shoulder.  
Resume on THOMAS.  
He goes back and looks at the long shot of the photograph, to find out what might be attracting the GIRL's attention.  
He runs his finger along the GIRL's line of vision.  
But the whole meadow is surrounded by shrubbery, and at that point amongst the trees where presumably the GIRL's line of sight ends there is nothing visibly out of the ordinary.  
He shrugs and goes off.  
THOMAS puts on a record and pours himself another drop of wine.  
He comes and sits down again.  
We can see him from between two of the blow-ups hanging on the beam.  
He drinks, still gazing at the photographs.  
Close-up of his hand putting down his glass and picking up a magnifying glass off the glass coffee table.  
Camera tracks in on him as he peers through the magnifying glass at the couple embracing.  
The GIRL's line of sight is directed at one particular point amongst the shrubbery, and here the PHOTOGRAPHER focuses the glass.  
As if he has discovered something or at least had a suspicion, he draws a square with a white wax pencil around an area of vegetation.  
He takes the print down and moves off towards the darkroom.  
THOMAS examines the new blow-up pinned to the wall – an enlargement of the area he marked.  
We see the picture of the GIRL and the MAN embracing.  
Camera moves across to the new blow-up: amongst the vegetation, a white patch can be seen – it could be a man's face emerging from the vegetation and staring.  
And staring directly towards the couple.  
Probably watching the GIRL.  
And she, presumably, is watching him.

---

Camera moves back and tracks to the picture of the couple then moves back and tracks in even closer to the face in the bushes.

Close-up of THOMAS in back view, staring at the pictures.

He backs away and looks at them all from a distance.

THOMAS is now in the darkroom again.

He has all the photographs he took that morning in front of him on the countertop, enlarged to 18 by 24.

He circles other particulars.

He comes back into the studio and hangs new blow-ups on the wall.

Next to the one of the man hiding in the trees, THOMAS hangs one of the GIRL, holding her hand out in front of her.

Another print shows the GIRL when she has just become aware of the PHOTOGRAPHER's presence and is looking anxiously towards him, gently disengaging herself from the MAN's embrace.

Camera moves in to a third print showing the GIRL looking thoughtful, biting her fingernail, presumably intent on following the PHOTOGRAPHER's movements at the other end of the meadow.

The MAN is also looking towards the PHOTOGRAPHER attentively.

Then we move on to the last blow-up, which shows the MAN still looking towards the other end of the meadow, at the point where the GIRL must have run off towards the PHOTOGRAPHER.

THOMAS stands thoughtfully in front of this blow-up.

Trying to collate expressions, lines of vision and situations, he pauses for a moment to think.

He leans on the arm of the sofa.

Then he remembers the slip of paper on which the girl wrote her name and telephone number.

He picks up the telephone from under the armchair, sits down and dials the number.

THOMAS

Hello? Knightsbridge one-two-three-nine?... What?... No, I'm sorry.

The GIRL has given him a wrong number.

THOMAS slams down the receiver and angrily tosses the slip of paper away.

Then he goes back to study the blow-ups.

THOMAS comes up to two pictures: one of the GIRL at the top of the steps and one of the man in the bushes.

He lingers over the latter, examining every detail.

He sits down in front of it.

Something in the photograph attracts his attention.

Something strange enough to send him scurrying off once more in the direction of the darkroom.

THOMAS is in the darkroom, lifting the new blow-up out of the washing tray and examining it closely.

He comes back into the studio and pins the blow-up to the wall.

It's an enlargement of the man hiding; he is holding a pistol.

THOMAS removes the one of the GIRL on the steps.

THOMAS is standing on the sofa to pin up the picture.

He takes the GIRL's photograph and pins it on a beam on the other side of the room.

By arranging the blow-ups in sequence along the walls, THOMAS has succeeded in reconstructing the whole episode.

We see all the photographs in series of close-ups.

The first is the long shot in which the GIRL is pulling the MAN by the arm.

An enlargement of the couple from the same picture.

The third is another long shot with the two of them embracing.

Then the close-up of the couple.

The GIRL is looking across at a particular point in the clump of trees.

Camera moves across the picture, following the GIRL's line of vision to the point in the clump of trees where there is an indistinct light patch, perhaps a man hiding in the trees.

The patch blown up.

It is obviously a man.

The detail of the man's hand holding a pistol fitted with telescopic sights and silencer.

The GIRL, still in the MAN's arms, seeing the PHOTOGRAPHER for the first time.

The GIRL and the MAN.

Both are looking in the direction of the PHOTOGRAPHER.

The MAN on his own, looking fairly agitated but not as much as his companion.

The GIRL in close-up watching the PHOTOGRAPHER, biting her lip in anxiety.

The GIRL, coming to the PHOTOGRAPHER, covering her face with her hand so as not to be recognizable in the photograph.

The GIRL standing still near a clump of bushes on the other side of the meadow.

Depois disso, e de lidar com as jovens que voltaram ao seu estúdio depois de terem ido mais cedo se oferecerem para modelar para o fotógrafo, Thomas decide voltar ao parque para averiguar o que acabou de presenciar em suas fotos.

Ele entra no parque, e a câmera o segue, segurando o grande sinal de néon na elevação próxima que emite uma luz berrante.  
THOMAS se apressa.  
O parque está deserto, silencioso, escuro.  
Apenas as folhas sussurram levemente na brisa.  
THOMAS sobe os degraus para o prado, e a câmera se move para trás na frente dele.  
Ele acelera o seu ritmo.  
Ele vem ao prado.  
A luz do sinal de néon mal mostra seu caminho.  
Ele começa a correr.  
THOMAS corre para frente, depois desacelera, hesitante, enquanto se aproxima dos arbustos.  
Grande plano de THOMAS.  
A câmera se move sobre ele enquanto ele pára de repente, depois se inclina para baixo, revelando o rosto branco horrível de um homem morto.  
É o companheiro da GAROTA.  
THOMAS dá um passo à frente.  
Ele olha em volta nervosamente enquanto a câmera se move para os arbustos farfalhando.  
Em seguida, ele desce sobre o cadáver.  
Grande plano de THOMAS.  
Seus olhos traem sua consciência da gravidade do evento, em vez de pânico ou terror.  
Close-up do homem morto, seu rosto endurecido na mesma expressão, tímido, ambíguo que THOMAS tinha visto na parte da manhã, quando ele ainda estava vivo, passeando lá com a menina.  
THOMAS sobe muito lentamente.  
Grande plano de THOMAS.  
Um som como um galho estalando o faz chicotear.  
Ele espreita entre as árvores, onde o assassino estava naquela manhã.  
A escuridão impenetrável, que ainda pode estar a esconder alguém, dá-lhe arrepios na espinha.  
Outro som mais fraco.  
THOMAS se move, olhando cautelosamente ao redor.  
A luz do sinal de néon silhueta ele e a figura na grama.  
Ele sai em uma corrida em direção ao caminho que leva à saída, voltando de vez em quando para ver se alguém - o assassino talvez - não está seguindo ele (CENA 38: MARYON PARK)<sup>36</sup>.

---

An enlargement of the GIRL.

Her expression suggests she is witnessing something unusual.

The empty meadow.

Camera moves in and round past the last two blow-ups to focus on THOMAS, in close-up, meditating on the story he has edited together.

He cannot help but feel a certain satisfaction. Camera moves with him as he reaches for the telephone and dials a number.

THOMAS

Ron?... Something fantastic's happened. Those photographs in the park... fantastic... Somebody was trying to kill somebody else. I saved his life... Listen, Ron, there – there was a girl... Ron, will you listen! What makes it so fantastic...”

<sup>36</sup> “Then the close-up of the couple.

Thomas, após confirmar que o corpo ainda está no parque, confirmando sua hipótese de algo ter acontecido naquela tarde, ele fica inquieto. Antonioni demonstra essa inquietação do personagem, que caminha de um lado para o outro e em vários lugares de um modo que fica visualmente compreensível que ele está em seus pensamentos, tentando fazer sentido daquilo tudo e dar conta da realidade que acabou de presenciar, ao mesmo tempo em que não tem ideia de como aquilo tudo aconteceu. Quando ele chega em seu estúdio, Patricia, a mulher de seu amigo pintor que o viu passar nesse estado de angústia quando ela estava fazendo sexo com Bill, vai conversar com ele. Ela pergunta se ele estava procurando por algo quando acabou esbarrando com o casal fazendo sexo. Ele responde negativamente e pergunta se ela vai chegar a dar um fim no casamento algum dia, e ela também responde negativamente. Depois de uma longa pausa em uma situação constrangedora, Thomas diz que viu um homem ser morto pela manhã. Ela pergunta onde que ele presenciou tal incidente. Ele diz que foi no parque. Ela pergunta se ele tem certeza e ele responde que o homem ainda se encontra no parque, por ter acabado de voltar do local. Ele mostra fotos para ela e Patricia diz que se parecem com os quadros de seu marido, que é um pintor abstrato.

---

He comes into the park, and camera follows him, holding on the great neon sign on the nearby rise which emits a garish light.

THOMAS hurries on.

The park is deserted, silent, dark.

Only the leaves rustle faintly in the breeze.

THOMAS comes up the steps into the meadow, and camera moves back in front of him.

He quickens his pace.

He comes to the meadow.

The light from the neon sign barely shows his path.

He breaks into a run.

THOMAS hurries forward, then slows down, hesitantly, as he nears the bushes.

Close-up of THOMAS.

Camera moves in on him as he stops suddenly, then tilts down, revealing the ghastly white face of a dead man.

It is the GIRL's companion.

THOMAS steps forward.

He looks round nervously as camera moves across to the rustling bushes.

Then down he stoops over the corpse.

Close-up of THOMAS.

His eyes betray his awareness of the gravity of the event rather than panic or terror.

Close-up of the dead man, his face stiffened in the same, diffident, ambiguous expression which THOMAS had seen in the morning, when he was still alive, strolling there with the GIRL.

THOMAS rises very slowly.

Close-up of THOMAS.

A sound like a twig snapping makes him whip round.

He peers in amongst the trees, where the murderer stood that morning.

The impenetrable darkness, that could still be hiding someone, sends a chill down his spine.

Another, fainter sound.

THOMAS moves, looking cautiously all around.

The light from the neon sign silhouettes him and the figure on the grass.

He sets off at a run towards the path leading to the exit, turning back from time to time to see if someone – the murderer perhaps – is not following him.”

PATRICIA  
Quem é que ele era?

Close-up dos dois deles.

THOMAS  
Alguém.

Outro close-up do ângulo inverso.  
PATRICIA está observando-o um pouco incrédula.

PATRICIA  
Como é que aconteceu?

THOMAS  
Não sei. Não vi.

Ela se aproxima e olha para ele.

PATRICIA  
Você não viu nada.

O JOVEM HOMEM está um pouco envergonhado.

THOMAS murmurando com desculpas  
Não.

PATRICIA  
Não devia chamar a polícia?

THOMAS ignora este conselho.  
Ele acena para a fotografia do homem morto, no chão.

THOMAS  
Esse é o corpo.

PATRICIA se abaixa, pega a foto revelada e a estuda.  
Então ela se vira para THOMAS novamente, com um sorriso incerto, traíndo suas dúvidas sobre se ele realmente quer dizer o que está dizendo.

PATRICIA  
Parece um dos quadros do Bill.

Pela primeira vez THOMAS parece notar isso também.

THOMAS  
Sim (CENA 42: PRINCES PLACE)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> “PATRICIA

Who was he?

Close-up of the two of them.

THOMAS

Someone.

Another close-up from reverse angle.

PATRICIA is watching him a little incredulously.

PATRICIA

How did it happen?

THOMAS

I don't know. I didn't see.

She moves closer and stares at him.

PATRICIA

A angústia anda se encontra presente na existência de Thomas quando ele vai à casa de seu amigo Ron, depois de sair do show ainda em estado de nervos para contar suas fotos do parque e sobre o morto no parque. Quando ele chega lá, a casa está cheia e Ron está dando uma festa.

Um homem abre a porta e THOMAS entra em uma grande sala cheia de jovens.  
Uma festa está em pleno andamento.  
Fumar, beber, falar.  
Há um zumbido animado, mas discreto no ar, e o lugar tem uma elegância própria.  
THOMAS Cumprimenta um casal de amigos e olha em volta, tentando localizar alguém.  
Ele chega ao final da sala, onde há menos pessoas.  
Aqui uma porta leva a um quarto através de um corredor.  
THOMAS entra nesta sala e faz uma pausa para dar uma olhada.  
Há cerca de uma dúzia de pessoas, espalhadas em sofás ou no chão.  
Estão todos a fumar.  
Alguns deles passam um cigarro de mão em mão, assim como as pessoas que gostam de seu sopro de maconha.  
THOMAS está olhando em volta.  
Um grupo de homens e meninas desenha nas articulações, rindo suavemente entre si.  
Uma das meninas está desenhando em um cachimbo em vez de um cigarro enrolado.  
A câmara desloca-se dela para o resto do grupo.  
Outra garota está rolando os charros, tirando a maconha de um saquinho e lambendo delicadamente a borda colada dos papéis de cigarro.  
A atmosfera não é pesada.  
Pelo contrário, é um pouco sonhador.  
Há algo de estranho na paz que permeia a sala, o que lhe dá um ar de irrealidade.  
Uma menina leva um longo arrasto em um baseado.  
Close-up de um dos jovens, fumando.  
A câmera se move para a garota olhando para baixo, observando-o.  
Outro garoto se levanta, e a câmera o segue enquanto ele dá um baseado para outra pessoa.

---

You didn't see.  
The YOUNG MAN is slightly ashamed.  
THOMAS murmuring apologetically  
No.  
PATRICIA  
Shouldn't you call the police?  
THOMAS ignores this advice.  
He nods towards the photograph of the dead man, on the floor.  
THOMAS  
That's the body.  
PATRICIA bends down, picks up the blow-up and studies it.  
Then she turns to THOMAS again, with an uncertain smile, betraying her doubts as to whether he really means what he is saying.  
PATRICIA  
It looks like one of Bill's paintings.  
For the first time THOMAS seems to notice it too.  
THOMAS  
Yes."

Vemos THOMAS abrindo caminho pela sala.  
Um homem está ajoelhado na frente de duas garotas, de costas para nós.  
THOMAS chega e o toca no ombro.  
Quando ele se levanta, vemos que é RON.

THOMAS  
Ron. Dá-me um minuto, sim?

RON se levanta.  
Ele está todo pedrado.  
Ele está fumando de dois pontos ao mesmo tempo.  
THOMAS tenta de novo.

THOMAS  
Ron

Close-up das duas meninas.  
RON se inclina para elas e muito lentamente coloca uma articulação em cada uma de suas bocas.  
Ele se levanta quando THOMAS pega seu casaco e o puxa para a porta.  
THOMAS leva RON através do corredor para um canto tranquilo da sala principal.

THOMAS  
Alguém já foi morto!

RON literalmente cai em uma poltrona, ao lado de uma menina.  
Ela vai para longe.

RON  
Sim. OK. OK.

THOMAS se inclina sobre ele.

THOMAS  
Ouvir.

Uma dose média de RON e THOMAS.

THOMAS  
As fotos que tirei no parque...

Mas o RON não está a ouvir.  
Ele voltou para o quarto de onde eles vieram e está sinalizando para alguém.  
É a MODELO que THOMAS havia fotografado sozinho em seu estúdio naquela manhã.  
A modelo vem para a frente com uma junta pendurada na boca.  
RON tira isso dela.  
Enquanto isso, THOMAS se vira para ela.

THOMAS  
Não era suposto estares em Paris?

MODELO  
Eu estou em Paris.

Close-up de RON desenhando duro em uma articulação, forçando a fumaça para baixo em seus pulmões.  
A mão de Ron passa para THOMAS.  
Close-up de THOMAS e do modelo.

RON off  
Aqui, dê uma tragada.

THOMAS pega e passa mecanicamente para a MODELO, que coloca na boca e sai.  
THOMAS volta para RON.  
Ele senta-se na poltrona de frente para ele, e continua:

THOMAS  
Eu quero que você veja o cadáver. Nós temos que tirar uma foto dele.

RON  
Eu não sou fotógrafo.

THOMAS  
Eu sou!

THOMAS olha para longe de seu amigo com impaciência.  
Ele levanta-se e vai-se embora.  
Grande plano de THOMAS.  
Ele olha em volta para RON.  
RON está caído na poltrona.  
Currículo em THOMAS.  
Ele está amargamente desapontado.  
Continue com o RON na cadeira, balançando a cabeça sem entender.  
Então ele se levanta, resmungando para si mesmo:

RON  
Qual é o problema dele?

Ele vai para o quarto onde todos estão fumando, como se THOMAS não estivesse lá.  
Quando ele passa por ele, ele pára, como se de repente lembrando, e olha nos olhos dele.

RON  
O que viste no parque?

THOMAS desvia o olhar e balança a cabeça irremediavelmente.

THOMAS  
Nada.

O RON vai embora.  
THOMAS segue atrás dele com uma expressão quase de consternação.

THOMAS  
Ron!

RON já chegou ao corredor entre os dois quartos.  
Ele se vira e chama THOMAS para segui-lo.  
Como ele não se move, RON volta, agarra-o pelo ombro e leva-o até a sala ao fundo.  
RON e THOMAS desaparecem pela porta para a outra sala.  
Uma das raparigas sai pela mesma porta.  
Ela está vestindo uma jaqueta branca e uma saia branca longa, e ainda está fumando um charro.  
Ela entra na sala de estar para o zumbido das vozes, e a porta se fecha atrás dela.

O zumbido está ficando cada vez mais fraco.  
Finalmente há o silêncio (CENA 48: CHEYNE WALK - INTERNAL)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> “A man opens the door and THOMAS comes into a large room full of young people.  
A party is in full progress.  
Smoking, drinking, talking.  
There is a lively but discreet buzz in the air, and the place has an elegance of its own.  
THOMAS Greets a couple of friends and looks around, trying to locate someone.  
He reaches the farther end of the room, where there are fewer people.  
Here a doorway leads into a bedroom across a hallway.  
THOMAS comes into this room and pauses to have a look around.  
There are about a dozen people, sprawled on settees or on the floor.  
They are all smoking.  
Some of them pass a cigarette from hand to hand, as do people who enjoy their marijuana puff.  
THOMAS stands looking round.  
A group of men and girls draw on the joints, giggling gently among themselves.  
One of the girls is drawing on a pipe instead of a rolled cigarette.  
Camera pans from her to the rest of the group.  
Another girl is rolling the joints, taking the marijuana out of a little bag and delicately licking the glued edge of the cigarette papers.  
The atmosphere is not heavy.  
On the contrary it is somewhat dreamlike.  
There is something eerie about the peace pervading the room which gives it an air of unreality.  
A girl takes a long drag on a joint.  
Close-up of one of the young men, smoking.  
Camera moves to the girl looking down, watching him.  
Another boy gets up, and camera follows him as he gives a joint to someone else.  
We see THOMAS picking his way through the room.  
A man is kneeling in front of two girls, with his back to us.  
THOMAS comes over and taps him on the shoulder.  
As he gets up we see that it is RON.  
THOMAS  
Ron. Gimme a minute, will you?  
RON gets up.  
He is stoned.  
He is smoking from two joints at once.  
THOMAS tries again.  
THOMAS  
Ron  
Close-up of the two girls.  
RON leans down to them and very slowly puts a joint in each of their mouths.  
He rises as THOMAS takes hold of his coat and pulls him away towards the door.  
THOMAS leads RON through the hallway into a quiet corner of the main room.  
THOMAS  
Someone’s been killed!  
RON literally drops into an armchair, next to a girl.  
She goes away.  
RON  
Yeah. Okay. Okay.  
THOMAS leans over him.  
THOMAS  
Listen.  
A medium shot of RON and THOMAS.  
THOMAS  
Those pictures I took in the park...  
But RON is not listening.  
He has turned back to the room from which they came and is signalling to someone.  
It is the MODEL whom THOMAS had photographed alone in his studio that morning.  
The MODEL comes forward with a joint hanging out of her mouth.  
RON takes it from her.

Thomas tenta falar com Ron, mas ele não lhe dá atenção e não se mostra interessado no que o fotógrafo tem a dizer. A experiência que Thomas está vivendo só está sendo vivida por ele. A náusea de estar naquele ambiente cheio de pessoas quando ele está vivendo sua angústia de tentar achar alguma resposta para o mistério que aconteceu no parque e que ele presenciou através da sua câmera. Ninguém ali se interessa, ele é um indivíduo no meio do

---

In the meantime THOMAS turns towards her.

THOMAS

I thought you were supposed to be in Paris?

MODEL

I am in Paris.

Close-up of RON drawing hard on a joint, forcing the smoke down into his lungs.

RON's hand passes THOMAS the joint.

Close-up of THOMAS and the MODEL.

RON off

Here, have a drag.

THOMAS takes it and passes it on mechanically to the MODEL, who puts it in her mouth and goes off.

THOMAS turns back to RON.

He sits down in the armchair facing him, and carries on:

THOMAS

I want you to see the corpse. We've got to get a shot of it.

RON

I'm not a photographer.

THOMAS

I am!

THOMAS looks away from his friend impatiently.

He gets up and walks off.

Close-up of THOMAS.

He looks round towards RON.

RON is slumped in the armchair.

Resume on THOMAS.

He is bitterly disappointed.

Resume on RON in the chair, shaking his head uncomprehendingly.

Then he gets up, muttering to himself:

RON

What's the matter with him?

He makes for the room where they are all smoking, as if THOMAS was not there.

As he passes him, he stops, as if suddenly recalling, and looks him in the eye.

RON

What did you see in the park?

THOMAS looks away and shakes his head hopelessly.

THOMAS

Nothing.

RON goes off.

THOMAS trails after him with an expression almost of dismay.

THOMAS

Ron!

RON has already reached the hall between the two rooms.

He turns and beckons THOMAS to follow him.

As he doesn't move, RON goes back, grips him by the shoulder and leads him through to the room at the back.

RON and THOMAS disappear through the door into the other room.

One of the girls comes out of the same door.

She is wearing a white jacket and a long white skirt, and is still smoking a joint.

She comes into the living room into the buzz of voices, and the door shuts behind her.

The buzz is getting fainter and fainter.

Finally there is silence."

mundo existindo em sua angústia fundada na indeterminação de um questionamento que não tem como ser respondido. E quando ele volta ao parque no dia seguinte, não há nenhum vestígio do que ele experienciou no dia anterior.

Uma última olhada sobre essa sensação de náusea e angústia em *Blow-up* se apresenta logo na vinheta do filme, na apresentação do letreiro com o título e as informações do filme. É uma forte apresentação, já que mostra em plano de fundo a grama do parque ao mesmo tempo em que as letras são vazadas e trazem algo passando nelas, como um filme escondido. Essa realização causa essa angústia ao espectador, já que não é possível ver o que está acontecendo dentro das letras. Se vêem silhuetas, corpos dançando, pessoas, cores, mas nada que informe o que de fato está acontecendo naquelas imagens misteriosas. Isso coloca o espectador em um jogo de mostrar e não mostrar, o que acaba sendo um recurso que introduz a narrativa muito bem.

## Capítulo 3 – A criação de sentido e o ser da liberdade

### 3.1 – A descoberta da liberdade

Sartre propõe a liberdade como ontológica ao ser humano, “você é livre, escolha, ou seja, invente. Nenhuma regra de uma moral genérica pode indicar o que devemos fazer; não existem sinais outorgados no mundo” (SARTRE, 2014, p.38). Antonioni expressa essa liberdade através da experiência de Thomas. É importante notar que, estando situado em um período onde se buscavam mais liberdades de forma sexual, artística, social e outras, trazer Londres da década de 1960 como o mundo onde o fotógrafo se encontra no meio, as buscas e transcendências que farão parte das possibilidades do protagonista são várias e ele as vive. Mas a descoberta da liberdade existencial sartriana é baseada na negatividade da existência humana. E Thomas descobre que ele é liberdade.

Será ao final do filme que Thomas descobre-se liberdade, só que ele se faz durante toda a narrativa através de suas escolhas e da responsabilidade que assume ao escolher-se e ao fazer-se. Thomas está “entregue ao domínio das possibilidades; mas não se trata de contar com as possibilidades senão na estrita medida em que nossa ação comporta o conjunto desses possíveis” (SARTRE, 2014, p.39). Antonioni demonstra isso visualmente quando Thomas resolve ir ao show. No show, ele acaba sendo aquele que pega o braço da guitarra que o guitarrista destruiu no show e jogou para a plateia. Só que ele interage com esse objeto gratuitamente, ou seja, ele não tinha controle da situação. Uma vez que ele se vê como aquele que pegou a guitarra, coisa que para alguém que gosta da banda significaria muito, ele sai correndo para fora do show e simplesmente, por não reconhecer naquilo grande importância, se desfaz do objeto jogando-o no chão. “A partir do momento que as possibilidades que considero não estão rigorosamente engajadas por minha ação, devo desinteressar-me delas, pois Deus algum, desígnio algum poderá adaptar o mundo e seus possíveis à minha vontade” (SARTRE, 2014, p.39).

Após voltar ao parque no dia seguinte e não encontrar o corpo novamente, ele vagueia pelo parque até encontrar o grupo de foliões se preparando para jogar o tênis mímico.

Na parte inferior do parque, um jipe percorre o caminho de asfalto que rodeia o campo onde estão situados os campos de tênis.

Ele está repleto de estudantes: os mesmos estudantes que estavam coletando dinheiro na manhã anterior no centro de Londres.

O jipe se arrasta.

Os alunos - alguns pendurados para a vida querida - estão gritando e batendo suas latas de coleção no corpo do jipe, e o barulho é ensurdecedor.

A câmera se move para trás na frente do jipe em alta velocidade.  
A câmera segue o jipe enquanto ele ruge atrás da rede de arame da quadra de tênis.  
THOMAS desce os degraus do prado e vê o jipe se mover ao longo do caminho abaixo dele.  
A câmera segue o jipe enquanto ele acelera até o fim do prado.  
THOMAS caminha adiante ao longo do caminho, observando os alunos no jipe.  
O jipe dirige atrás da quadra de tênis ao longo do caminho imediatamente abaixo da fileira de casas pintadas de branco.  
THOMAS caminha sobre a grama enquanto o jipe retorna, os alunos gritando enquanto se aproximam.  
A câmera se move com o jipe enquanto ele estaciona em frente à entrada de uma das quadras de tênis.  
Os alunos saem, e dois deles, um menino e uma menina, assumem um dos tribunais, enquanto os outros se espalham ao longo da rede de arame no lado próximo da quadra.  
Os alunos parecem palhaços - eles estão vestidos com roupas bizarras e seus rostos estão cobertos com pó branco.  
O menino na quadra está usando macacão, e a menina usa um vestido listrado sobre meias pretas.  
Eles pegam bolas e as rebatem em suas raquetes de tênis enquanto se movem para qualquer extremidade da quadra e começam o jogo.  
Ou seja, eles mimam as ações e gestos apropriados para o jogo.  
Na realidade, eles não têm raquetes nem bolas.  
No entanto, o jogo imaginário começa, com os dois jogadores correndo ao redor da quadra com vigor convincente e tenacidade, mas sem pronunciar um som.  
O menino joga um golpe de antemão para a menina, em seguida, corre para levá-la de volta.  
Mas ele sente falta da bola e gesticula com raiva  
Enquanto isso, THOMAS mudou-se para perto de um dos cantos da quadra no final da menina.  
Ele encosta-se à rede de arame e vigia.  
Os jogadores correm para bater a bola inexistente, forehands seguindo backhands em rápida sucessão.  
Eles até perdem seus tiros às vezes, repreendendo a si mesmos e parecendo mortificados quando o fazem.  
Tudo isso visto do ponto de vista de THOMAS.  
Seus amigos, que estão assistindo fora da quadra, seguem o jogo com interesse bem simulado, movendo a cabeça ritmicamente, como se pensasse seguindo a bola de um lado da rede para o outro.  
Para a esquerda, para a direita.  
Para a esquerda, para a direita.  
Eles estão em completo silêncio.  
Três dos alunos observam silenciosamente: esquerda, direita; esquerda, direita.  
Uma garota em um chapéu-coco com manchas brancas pintadas nele espreita através da rede, seus olhos se movendo firmemente da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, seguindo uma manifestação imaginária.  
Outra garota olha através da rede para a direita.  
A câmara segue a rapariga a jogar enquanto corre para trás e bate na bola.  
O menino corre para a frente e devolve o tiro vigorosamente.  
Alguns dos alunos saltam para trás como se a bola imaginária tivesse batido na rede com força na frente deles.  
O garoto corre para a direita depois da bola.  
Close-up de THOMAS assistindo o jogo.  
Ele sorri um pouco.  
Neste ponto, a menina perde um tiro e a bola imaginária atinge a rede de volta perto de THOMAS.

Ela corre e pega a bola, a câmera segue seus movimentos.  
Ela olha para THOMAS com um encolher de ombros, como se dissesse: Eu perdi - isso acontece com todos nós. '  
Ela está em primeiro plano, observada por THOMAS fora da rede.  
Então ela se apressa e THOMAS sorri: ele está começando a curtir o jogo.  
As coisas estão se tornando mais emocionantes à medida que os jogadores começam a alternar golpes e voleios.  
A garota serve - a câmera segue o arco da bola sobre a rede para o menino, e depois volta; ela retorna com um lóbulo alto, e a câmera se move para cima e para baixo para indicar seu caminho.  
O rapaz esmaga-o de volta.  
Close-up da menina jogando um stoke.  
O rapaz devolve o tiro.  
Ela bate de volta e o menino em primeiro plano começa a correr para trás para devolvê-lo.  
Em close-up, o menino dá um passo para trás um pouco mais e retorna a bola com um golpe.  
A câmera afunda enquanto a garota se estica para devolvê-la.  
A garota corre para trás, sorrindo.  
Ela ganhou um ponto.  
Os outros alunos assistem ao emocionante rali, acenando e torcendo, mas ainda sem fazer um som.  
Vemos o jogo do THOMAS no final da quadra.  
Ele fica olhando na esquina, apoiado na rede.  
De repente, o menino bate a bola com tanta força que vai para a direita sobre a rede de volta e acaba na grama fora.  
A jovem corre para o fundo da quadra e ela e THOMAS inconscientemente levantam os olhos e seguem o voo da bola.  
A câmera segue o arco imaginário da bola quando ela atinge a grama fora da quadra, rola um pouco pelo verde vazio e depois para.  
A menina olha para THOMAS implorando, implorando-lhe com sua expressão para ir e pegar a bola.  
Enquanto ele hesita e parece um pouco perplexo, ela o encoraja ainda mais acenando e gesticulando com as mãos.  
No final da quadra, todos os outros alunos ficam de pé observando enquanto ele se afasta, lentamente no início.  
Os alunos olham para ele com expectativa, todos se inclinam para longe da rede e segurando com uma mão.  
THOMAS corre em direção ao ponto onde todos viram a bola inexistente bater na grama, de algum modo da quadra.  
Ele larga a câmara e inclina-se.  
THOMAS pega a bola imaginária, a joga para cima e para baixo em sua mão duas ou três vezes, e então corre para frente e a joga de volta para a quadra de tênis, observando seu caminho pelo ar com os olhos.  
Então ele fica assistindo o jogo novamente, sua cabeça se movendo imperceptivelmente no tempo com os movimentos da bola.  
Ele sorri novamente, sempre tão levemente.  
Ele é sincero, inescrutável, concentrando-se em algo que não existe.  
Ele é muito pálido.  
Realmente não tão diferente dos estranhos de rosto branco no parque.  
E muito lentamente os próprios tiros começam a ser ouvidos, acima do farfalhar do vento nas folhas, até que possam ser reconhecidos como os sons típicos de uma bola de tênis batendo cordas de raquete.  
Um deste lado, um daquele lado, um deste lado, um daquele lado.  
Toc, toc.  
Toc, toc.  
À medida que os sons se tornam claros, THOMAS abaixa os olhos.  
Visto do alto, THOMAS é uma figura minúscula e solitária em pé em uma enorme extensão de grama.  
Ele é sério, preocupado.

Ele se vira para a direita, depois se vira e pega sua câmera, olhando de volta na direção da quadra de tênis.  
Então ele se vira e encara de novo.  
A música vem por cima.  
Mas na verdade ele não está olhando para nada.  
Seus olhos pertencem a alguém que está seguindo seus próprios pensamentos e não tem certeza se eles estão angustiados ou encorajadores.  
THOMAS é apagado da cena (CENA 50: MARYON PARK<sup>39</sup>).

---

<sup>39</sup> “In the lower part of the park a jeep is careering round the asphalt path which surrounds the field where the tennis courts are situated.

It is packed with students: the same students who had been collecting money on the previous morning in the centre of London.

The jeep lurches along.

The students – some hanging on for dear life – are yelling and banging their collection tins on the body of the jeep, and the noise is deafening.

Camera moves back in front of the speeding jeep.

Camera follows the jeep as it roars along behind the tennis court wire-netting.

THOMAS comes down the steps from the meadow and sees the jeep as it careers along the path below him.

Camera follows the jeep as it speeds away to the far end of meadow.

THOMAS walks forward along the path, watching the students in the jeep.

The jeep drives behind the tennis court along the path immediately below the row of white painted houses.

THOMAS walks on over the grass as the jeep returns, the students shouting as they approach.

Camera moves with the jeep as it pulls up in front of the entrance to one of the tennis courts.

The students get out, and two of them, a boy and a girl, take over one of the courts, while the others spread out along the wire-netting on the near side of the court.

The students look like clowns – they are dressed in bizarre clothes and their faces are covered with white powder.

The boy on the court is wearing dungarees, and the girl wears a striped dress over black tights.

They pick up balls and bounce them on their tennis racquets as they move to either end of the court and begin the game.

That is to say, they mime the actions and gestures appropriate to the game.

In reality they have neither racquets nor balls.

However, the imaginary game gets under way, with the two players rushing around the court with convincing vigour and tenacity, but without uttering a sound.

The boy plays a forehand stroke to the girl, then runs in to take her return.

But he misses the ball and gestures angrily.

Meanwhile, THOMAS has moved up close to one of the corners of the court at the girl’s end.

He leans against the wire-netting and watches.

The players run about to hit the non-existent ball, forehands following backhands in quick succession.

They even miss their shots sometimes, scolding themselves and looking mortified when they do.

All of this seen from THOMAS’s viewpoint.

Their friends, who are watching outside the court, follow the game with well-simulated interest, moving their heads rhythmically, as though following the ball from one side of the net to the other.

Left, right.

Left, right.

They stand in complete silence.

Three of the students watch silently: left, right; left, right.

A girl in a bowler hat with white spots painted on it peers through the netting, her eyes moving steadily right to left, left to right, following an imaginary rally.

Another girl looks through the netting towards the right.

Camera follows the girl playing as she runs back and ‘hits’ the ball.

The boy runs forward and returns the shot vigorously.

Some of the students jump back as if the imaginary ball has hit the netting forcefully in front of them.

The boy runs off to the right after the ball.

Close-up of THOMAS watching the game.

He smiles slightly.

At this point the girl misses a shot and the imaginary ball hits the back netting near THOMAS.

She runs over and picks up the ball, camera following her movements.

She glances at THOMAS with a shrug, as if to say: ‘I missed it – it happens to us all.’

Ao participar do jogo de tênis lúdico e invisível, Thomas transcende o dado, ou seja, ele transcende a realidade dada para entrar em um jogo que seria, na realidade, impraticável pela falta dos instrumentos necessários para que o jogo acontecesse. Ao ser apagado de cena e desaparecer na grama que aparece no letreiro do filme, Antonioni termina a narrativa da

---

She stands in the foreground, watched by THOMAS outside the netting.  
Then she hurries away and THOMAS smiles: he is starting to enjoy the game.  
Things are becoming more exciting as the players start alternating smashes and volleys.  
The girl serves – camera follows the arc of the ball over the net to the boy, and then back; she returns with a high lob, and camera moves up and down to indicate its path.  
The boy smashes it back.  
Close-up of the girl playing a stroke.  
The boy returns the shot.  
She hits it back and the boy in the foreground starts to run backwards to return it.  
In close-up the boy steps back a bit more and returns the ball with a smash.  
Camera pans down as the girl stretches out to return it.  
The girl runs backwards, grinning.  
She has won a point.  
The other students watch the exciting rally, waving and cheering, but still without making a sound.  
We see the game form THOMAS's end of the court.  
He stands watching at the corner, leaning on the netting.  
Suddenly the boy hits the ball so hard it goes right over the back netting and ends up on the grass outside.  
The girl runs to the back of the court and she and THOMAS unconsciously raise their eyes and follow the flight of the ball.  
Camera follows the imaginary arc of the ball as it hits the grass outside the court, rolls a little across the blank, empty green, and then stops.  
The girl looks at THOMAS imploringly, begging him with her expression to go and pick up the ball.  
As he hesitates and seems a little perplexed, she encourages him further by waving and gesturing with her hands.  
At the far end of the court all the other students stand watching as he moves off, slowly at first.  
The students look towards him expectantly, all leaning away from the netting and holding on with one hand.  
THOMAS runs towards the point where everyone saw the non-existent ball hit the grass, some way from the court.  
He drops his camera and bends down.  
THOMAS picks up the imaginary ball, tosses it up and down in his hand two or three times, and then runs forwards and hurls it back into the tennis court, watching its path through the air with his eyes.  
Then he stands watching the game again, his head moving imperceptibly in time with the movements of the ball.  
He smiles again, ever so slightly.  
He is earnest, inscrutable, concentrating on something which is not there.  
He is very pale.  
Really not so different from the white-faced strangers in the park.  
And very slowly the shots themselves begin to be heard, above the rustling of the wind in the leaves, until they can be recognised as the typical sounds of a tennis ball hitting racquet strings.  
One on this side, one on that side, one on this side, one on that side.  
Toc, toc.  
Toc, toc.  
As the sounds become clear, THOMAS lowers his eyes.  
Seen from high above, THOMAS is a tiny, solitary figure standing in a huge expanse of grass.  
He is serious, worried.  
He turns towards the right, then turns away and picks up his camera, glancing back in the direction of the tennis court.  
Then he turns and faces it again.  
Music comes in over.  
But actually he is not looking at anything.  
His eyes belong to someone who is following his own thoughts and is not sure if they are anguished or encouraging.  
THOMAS is erased from the scene.”

mesma forma que Sartre termina *A Náusea*, em aberto. Sendo que Antonioni não apresenta uma solução para o mistério, já que o mistério não era para ser resolvido, mas para ser a base da situação para narrar a experiência subjetiva da relação de Thomas com o mundo. A maneira que Thomas vivencia o mundo dentro dessa narrativa de mistério é negativa, é de incerteza constante, de inquietação diante do mundo, é a tentativa de achar alguma significação para aquilo tudo e determinar o mundo, o mundo que Sartre apresenta como contingente através da experiência instauradora da náusea e que Antonioni apresenta como contingente em *Blow-up*. Antonioni demonstra que Thomas é o agente criativo, além de terminar com um grande talvez, com uma grande indeterminação, não somente pela falta de resolução do acontecimento no parque, mas muito mais ao apagar a existência de Thomas no fim da narrativa, deixando sua existência e sua história como apenas pressuposta, carregada de negatividade, possibilidade e indeterminação.

### 3.2 – A criação de sentido e a filosofia no cinema

Como diz Antonioni, citando novamente seu texto publicado em 1959 para a revista *Cinema Nuovo*<sup>40</sup> sob o título *Para mim fazer filme é viver*,

Há momentos em que, para um homem inteligente, seria desonesto ignorar certos fatos, porque a inteligência que desiste no momento oportuno é uma contradição. Acho que os homens de cinema devem estar sempre lembrados, como inspiração, do seu tempo, não tanto para exprimi-lo e interpretá-lo nos seus acontecimentos mais crus e mais trágicos (podemos mesmo rir deles, porque não? Gosto dos filmes divertidos, embora não os faça, e entre os atores que mais admiro contam-se também Danny Kaye e Alec Guinness), mas mais para acolhermos dentro de nós o seu eco, para sermos nós realizadores, sinceros e coerentes conosco próprios, honestos e corajosos com os outros. É a única maneira, me parece, de estarmos vivos. Considero, porém, que aquele critério da verdade cada vez mais verdadeira, que esteve na base do neo-realismo italiano, levado, às vezes, às consequências extremas, é hoje em dia entendido num sentido um pouco mais lato, e também mais profundo. Porque hoje, num clima normalizado – bem ou mal, pouco importa – o que conta não é tanto a relação do indivíduo com o ambiente, mas o indivíduo em si, em toda a sua complexa e inquietante verdade. O que é que atormenta e motiva o homem moderno? Quais são as ressonâncias que acolhe dentro de si daquilo que acontece e aconteceu no mundo? (ANTONIONI, 1959).

Interessante notar que Antonioni publicou esse texto antes de *Blow-up*. Ao desenvolver *Blow-up*, Antonioni traz o seu estudo do indivíduo para o cinema. Ele situa o indivíduo no mundo e pergunta sobre ele, pergunta sobre aquilo que atormenta o homem de seu tempo. Como Sartre expressa em *A Náusea* através de Roquentin, aquilo que atormenta a

---

<sup>40</sup> *Cinema Nuovo* foi uma revista de cinema italiana fundada em 1952 e atuando até 1996.

humanidade e que causa essa experiência da náusea é, justamente, a ausência de sentido no mundo e na vida, a falta de determinação que não seja determinada pelo próprio indivíduo. Assim sendo, pode ser que Antonioni compreenda que aquilo que atormenta o homem moderno seja justamente essa indeterminação e o caráter negativo da realidade humana expressa em *A Náusea* e em sua obra *Blow-up*. De maneira geral, o que parece intrigar Antonioni é a existência humana, a existência que Sartre descreve. Só que essa indeterminação faz com que o indivíduo seja o agente criativo de sua realidade. Assim, Roquentin e Thomas parecem chegar em uma mesma conclusão através do que expressa Roquentin a respeito de sua pesquisa sobre o Marquês de Rollebon

Muito bem: ele pode ter feito tudo isso, mas não há provas: começo a achar que nunca se pode provar nada. Trata-se de hipóteses honestas que explicam os fatos: mas sinto tão claramente que provêm de mim, que são simplesmente uma maneira de unificar meus conhecimentos!... Não vem lampejo algum da parte de Rollebon. Lentos, preguiçosos, enfadonhos, os fatos se acomodam ao rigor da ordem que quero lhes dar, mas lhe parecem exteriores. Tenho a impressão de estar fazendo um trabalho puramente imaginativo. Além do mais, estou convencido de que personagens de romance pareceriam mais verdadeiros. Seriam pelo menos mais agradáveis (SARTRE, 2019, p.29).

A realidade aparecer como indeterminada em *Blow-up* pode indicar justamente a possibilidade de Thomas criar a sua própria realidade. Durante toda a narrativa, através da busca por uma solução ao problema do parque, Thomas cria seu próprio sentido a partir daquilo que experienciou no parque, com a moça, com suas fotos ampliadas, com o corpo no parque. Ele busca em ampliações e mais ampliações de fotos algo que pode ser que chegue em um nível de distorção e granulação que faça com que a imagem pareça mais um borrão do que algo real.

Dessa forma, pode-se considerar que “ao menos do ponto de vista da intensificação da nossa experiência das complexidades da vida cotidiana, tanto o cinema quanto a literatura (sem mencionar outras artes) podem estar em uma posição vantajosa quando comparadas à prosa filosófica convencional” (TECHIO, 2020, p.196) como plataforma para o questionamento filosófico. O cinema se apresenta como uma via para o engajamento filosófico e crítico de seus criadores, assim como para impulsionar o conhecimento de tudo aquilo que pode ser compreendido como realidade humana. O cinema de Antonioni realiza ambos.

## Conclusão – O Cinema de Antonioni e a Filosofia de Sartre

O cinema traz várias possibilidades interpretativas em sua narrativa. Desse modo, a interpretação filosófica será, também, uma dessas possibilidades. E não somente interpretativa daqueles que estudam sobre o cinema e se propõe a analisarem ou criticarem as obras, como também dos diretores e roteiristas de escolherem realizar filmes que abrangem ou se baseiam em conceitos filosóficos. Ao realizar a análise de um filme como *Blow-up*, recorrendo a compreensão da situação em que o filme foi desenvolvido, compreende-se a proximidade de sua realização à filosofia continental contemporânea. Ainda, conhecendo as ideias de Antonioni sobre a narrativa que ele propõe e, também, sua situação, vê-se que o existencialismo é um tema recorrente em seu pensamento, e, provavelmente, um conhecimento filosófico que fazia parte de sua vida, tendo em mente que o existencialista canônico, Jean-Paul Sartre, já era famoso e bem conhecido.

Perguntando sobre a possibilidade de *Blow-up* de se apresentar como uma fonte para a fruição filosófica, por ser um filme que coloca o sujeito e a sua relação com o mundo em questão já se pode compreender que será um filme que lida com questões filosóficas. A forma como apresenta essas questões não é como se a filosofia fosse, realmente, o centro da trama, mas demonstra a presença da filosofia na existência do ser humano moderno e contemporâneo daquela época.

Descobrir o conceito da náusea existencialista na obra de Antonioni envolve primeiramente compreender qual a ideia do diretor para a realização de *Blow-up*. Quando se compreende que Antonioni está explorando a subjetividade, o indivíduo no meio do mundo e as possíveis relações que esse indivíduo pode estabelecer com o mundo em que se situa, pode-se entender que a proposta é trazer o indivíduo para a contingência e demonstrar como o mesmo transcende seu ser em meio do mundo e através do mundo. O sujeito não está emancipado de sua existência mundano-concreta, ele não aparece como desprovido de responsabilidades ou consequências, mas aparece primeiramente como aquele que se encontra lançado no meio do mundo.

Portanto, as associações possíveis entre *Blow-up* e a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre são descobertas através dos problemas, questionamentos e críticas que Antonioni inteligentemente agrega em sua obra. O sentimento que o filme passa de indeterminação, o viés negativo através do qual a narrativa é desenvolvida, o descobrimento da liberdade do existente, a busca pela transcendência do dado. Também Sartre, como amante

de cinema, deu base em sua literatura para o desenvolvimento de sua filosofia em várias formas de arte através da maneira como narra suas histórias.

Sabendo disso, Antonioni não só possibilita a fruição do conceito de náusea, angústia, questionamento e negatividade em *Blow-up*, como também abre ainda mais caminhos para que o existencialismo possa ser explorado. *Blow-up* é uma obra que possui uma inesgotabilidade de reflexões já que é capaz de propiciar tantos sentimentos e questionamentos ao longo de toda a sua jornada. É um filme que continua tocando seus espectadores e estimulando pensamentos. Assim, muitas outras visadas ainda serão desenvolvidas à seu respeito e agregarão conhecimento à essa obra que dá base para tantos discursos.

## Referências Bibliográficas

ANTONIONI, Michelangelo. Pra mim fazer um filme é viver. Tradução: José Luiz Gesteira.

**Contracampo Revista de Cinema**. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/88/artantonioniparamim.htm>> . Acesso em: 20 jan. 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In:

\_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte, MG:

Autêntica Editora, 2017, p.7-48.

BORHEIM, Gerd. **Sartre**. 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

BRUNETTE, Peter. Blow-up. In: \_\_\_\_\_. **The films of Michelangelo Antonioni**.

Cambridge University Press, 1998, p. 109-126.

CARRINGER, Robert L. Blow-Up. **Journal of Aesthetic Education**, vol. 9, no. 2, 1975, p.

109–122. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3331738>. Accessed 17 Jul. 2022.

CHAUI, Marilena. Cinema e Televisão. In: \_\_\_\_\_. **Convite à Filosofia**. Ed. Ática, São Paulo, 2000, p. 427-428. Disponível em:

<[https://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia\\_Etica/Convite%20%20Filosofia%20-%20Marilena%20Chau.pdf](https://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia_Etica/Convite%20%20Filosofia%20-%20Marilena%20Chau.pdf)>. Acesso em: 03 out. 2020.

DICK, Bernard F. “The Passenger” and Literary Existentialism. **Literature/Film Quarterly**,

vol. 5, no. 1, 1977, p. 66–74. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43796021>. Acesso

em: 18 mar. 2022.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 191-220.

JOHNSON, Patricia J. Art against Art: The Cinema and Sartre’s La Nausée. **The French**

**Review**, vol. 58, no. 1, 1984, pp. 68–76. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/392515>>. Acesso em: 13 jun. 2022.

LIUDVIK, Caio. Prefácio. In: SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. 25. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2019, p.9-11.

REYNOLDS, Jack. Condenado à liberdade: A ontologia fenomenológica de Sartre. In: \_\_\_\_\_. **Existencialismo**. Tradução: Caesar Souza. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019, p. 80-132.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução: Rita Braga. 25. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2019.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: João Batista Kreuch. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada**. Tradução: Paulo Perdigão. 24. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

TECHIO, Jônadas. Cinema como filosofia? uma introdução ao debate, e uma análise de *Rashomon* como caso-teste. In: TECHIO, Jônadas; WILLIGES, Flávio. **Filosofia e cinema**: uma antologia. Editora UFPel, Pelotas, RS. 2020. p. 193-239. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/files/2020/07/FC-final-1.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

WARTENBERG, Thomas. Filosofia do Cinema. Tradução: Daniel Temp. In: TECHIO, Jônadas; WILLIGES, Flavio. **Filosofia e Cinema**: uma antologia. Pelotas, RS: NEPFIL Online, 2020, p. 169-192. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/nepfil/files/2020/07/FC-final-1.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2020.