

A MÚSICA NUNCA PAROU E “O ÚLTIMO HIPPIE”: PASSAGENS E STIMMUNG

Data de aceite: 02/08/2023

Ana Maria de Barros

Universidade Estadual do Paraná
(Unespar, campus 2)
Curitiba, Paraná, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-4337-7655>;

RESUMO: O estudo faz uma análise das possíveis relações entre cinema e produção ensaística e poderá contribuir para o desenvolvimento da área de conhecimento dos estudos comparados, cinema, literatura, bem como para área de musicoterapia. O objeto de estudo é o ensaio “O último hippie”, de Oliver Sacks, e o filme inspirado nele, *A música nunca parou*, de Jim Kohlberg. A questão da pesquisa baseia-se na perspectiva das possíveis passagens, aqui entendidas no esmaecer dos limites entre ensaio e obra fílmica, com base na perspectiva teórico-filosófica de Gumbrecht, e pelos estudos sobre ensaio e filme. Vê-se a possibilidade de encontrar passagens configuradas em um ato capaz de traduzir e transmitir uma ideia em um objeto, uma imagem em uma forma, ou de uma forma em uma ideia. A música como ideia, em um objeto de investigação, em um filme, uma imagem, a musicoterapia, num ensaio no filme, enquanto criação, possibilidade de *Stimmung*. A pesquisa tem caráter teórico,

mas com uma abordagem qualitativa. Nos encontros e passagens entre o ensaio, a obra fílmica e a discussão do papel do musicoterapeuta, a ideia foi argumentar sobre o ensaio na passagem para o filme, enquanto criação, poesia, enquanto *Stimmung*.

PALAVRAS-CHAVE: ensaio; musicoterapia; obra fílmica; *Stimmung*

THE MUSIC NEVER STOPPED AND “THE LAST HIPPIE”: PASSAGES AND STIMMUNG

ABSTRACT: This study analyzes possible relationships between cinema and essay writing and may contribute to develop areas such as Comparative Studies, Cinema, Literature, as well as Music Therapy. It aims at studying the essay *The Last Hippie*, by Oliver Sacks, and the film *The Music Never Stopped* by Jim Kohlberg, inspired in Sacks. The research question is based on the perspective of possible passages, understood here on the boundaries fading between the studied essay and film, based on Gumbrecht’s theoretical-philosophical perspective, and on essay and film studies. It is possible to find passages configured in an act that can translate and transmit an

idea into an object, an image into a form, or from a form into an idea. Music as an idea, in an object of investigation, in a film, an image, music therapy, in an essay in the film, as a creation, has been a *Stimmung* possibility. This research has a theoretical character, but with a qualitative approach. In the passages among the essay, the film and the discussion about the music therapist role, the idea was to argue about such essay in the passage to the film, as a creation, poetry, as *Stimmung*.

KEYWORDS: essay; music therapy; film work; *Stimmung*

INTRODUÇÃO

O lugar do escrito é o lugar do desejo. Não existe escritura fora daquela do desejo. Tudo que se passe fora do desejo é inútil

(Duras apud Lima, 1985, p. 443)

Cada momento mudei. Continuamente me estranho!

(Pessoa, 1993)

Como lugar de desejo, no estranhamento contínuo, este escrito é lugar de reflexão, um lugar onde se é, e não o espaço onde apenas se ocupa. Este é um lugar de escrita que expressa o vivido, as emoções de canções ouvidas, lugar de poemas lidos, de filmes vistos, de conversas inesquecíveis, os testemunhos de histórias, de estudos e pesquisas da vida docente. Expressa os apontamentos de leituras realizadas, de hipóteses levantadas, as problematizações e sistematizações feitas. Na liberdade de uma alma sem calma, em meio ao vivido, pergunta-se, inquieta-se sobre o que é a literatura, o cinema, a poesia, a música, a musicoterapia... Elas se relacionam? Há algo entre elas? Nelas, no fazer delas?

Tais perguntas e inquietações levaram a um trabalho de pesquisa envolvendo diferentes áreas de estudos, o que resultou na tese de doutorado intitulada “Ensaio literário e a obra fílmica: passagens invisíveis de presença e *stimmung* em *A música nunca parou*”¹, cujo objetivo foi analisar, com base na discussão de “tradução”, de presença, de *Stimmung*, de estética relacional, de radicante, de poesia, em Bourriaud e Gumbrecht, os possíveis encontros, ou passagens, os “textos”: o **ensaio** “O último hippie”, de Oliver Sacks; a **produção fílmica** *A música nunca parou*; e as possíveis contribuições desse encontro ou passagem para a musicoterapia.

Como lugar de desejo, Baudelaire fez pensar e avançar, enquanto “alma sem calma” (Pessoa, 1993), em algumas das inquietações, paradoxalmente encontrando certa calma. Para ele, a poesia cria lugar, cria magia, cria o poético. Em tal afirmação, encontrada no prefácio de *Escritos sobre arte*, de Baudelaire, Gonçalves (1991) afirma que a pintura romântica estava vinculada, direta ou indiretamente, à literatura. Afirma haver uma concepção do poético comum a todas as artes, mas que cada uma tem a sua especificidade

¹ Tese apresentada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná -Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

enquanto manifestação.

Ao dizer que a pintura se assemelha à poesia do mesmo modo que esta desperta no leitor as ideias da pintura, definia o que se pode considerar a base do que é essencial nos estudos comparados: a autonomia dos vários sistemas artísticos, sem hierarquização, baseados nas articulações profundas de seus meios próprios. Apreendendo dos sistemas vizinhos procedimentos estéticos e jamais o apoio servil ou a desmesurada rivalidade (Gonçalves, 1991, p. 19).

Ora, se a poesia cria lugar, cria magia, cria o poético, Baudelaire leva a pensar que a música, a literatura e o cinema, em sua autonomia ou relacionados, criam o poético. Parecem se configurar assim os interesses nas passagens sobre os “sistemas vizinhos”. Passagens para ver as imagens que podem produzir os textos, e vice-versa, para as imagens que fazem ler e os textos que fazem ver. Observar passagens é perceber, num ato fundamental de criação, a mudança de uma imagem em uma forma, ou de uma forma em uma ideia. A música como ideia, em um objeto de investigação, em um filme, uma imagem, por exemplo, na forma de abordar a musicoterapia, um ensaio na imagem do filme, e dessa abordagem a ideia de um “outro olhar” para, inspirada em Baudelaire, pensar a música, na musicoterapia, enquanto criação, estética e produção de presença.

O filme *A música nunca parou* reconstitui a história de Greg F., paciente do Dr. Sacks retratado em seu ensaio “O último hippie” (Sacks, 2006). Assim como fez o Dr. Sacks, este texto pretende contribuir para ir além de uma abordagem objetiva relativa ao caso do paciente apresentado no filme, ou seja, propor fundamentos para a discussão das possibilidades de encontro dos textos, ou mesmo demonstrar como se deu a tradução e/ou passagens entre ensaio (estudos científicos de Sacks) e a obra fílmica.

O estudo proposto é mais um espaço de discussão para os estudos na área do cinema e, igualmente, para os estudos sobre a produção ensaística. Além disso, poderá contribuir para o desenvolvimento da área de conhecimento dos estudos comparados, bem como para as demais áreas, inclusive a musicoterapia. A literatura comparada trabalha com interfaces de diferentes discursos em diferentes campos de conhecimento. Pode ser compreendida como um método para os estudos interdisciplinares, interliterários, interdiscursivos, na compreensão das motivações sociais, culturais, históricas, dentre outras, intermediadas por esses estudos. Sobre a pesquisa comparatista, Tania Carvalho (2003, p. 7) afirma: “articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para análises de questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares em diversos campos de investigação literária e cultural”. Em outro texto da mesma autora, “o comparatismo foi adquirindo uma mais ampla configuração além daquela que a especificou desde sempre, ou seja, a de problematizar a dimensão estrangeira de um texto, de uma literatura, de uma cultura em outra” (Carvalho, 2005, p. 179). Essa área de estudos vem superando a simples busca por semelhanças e diferenças, além de indagar, por exemplo, as relações entre o literário e a cultura, estabelecer o diálogo entre diferentes formas de

textos literários e não literários, compreender a constituição identitária dos textos. Assim, o texto é apresentado a partir de inquietações, problematizações e passagens.

PRIMEIRAS INQUIETAÇÕES

Dr. Oliver Sacks e o “O último hippie”

Os escritos de Oliver Sacks² permitem adentrar as histórias de vida de seus pacientes por meio de narrativas, relatos de casos científicos transformados em verdadeiras obras literárias. Referindo-se a Greg F³, em “O último hippie”, escreve ele:

Passou progressivamente a discordar dos pais e professores; era truculento com os primeiros, reservado com os segundos. Em 1968, quando Timothy Leary exortava a juventude americana a se ligar, experimentar todas e cair fora, Greg deixou o cabelo crescer e abandonou a escola, onde tinha sido um bom aluno; saiu de casa e foi morar no Village, onde experimentou ácido e juntou-se à cultura da droga do East Village – em busca, como outros de sua geração, da utopia, da liberdade interior e de uma consciência superior (sic).

Mas experimentar todas não satisfaz Greg, que continuava com a necessidade de uma doutrina e um tipo de vida mais codificados. Em 1969, foi atraído, assim como tantos jovens consumidores de ácido, para o Swami Bhaktivedanta e sua Sociedade Internacional para a Consciência em Krishna, na Segunda Avenida (Sacks, 2006, p. 93).

Os ensaios de Sacks, como diz Adorno, têm um impulso antissistemático e deixam a certeza livre da dúvida. É um modo de escrever, de trabalhar com diferentes áreas do conhecimento, que faz esmaecer limites, permitindo encontros, traduções ou passagens entre diferentes obras literárias, fílmicas, pictóricas, dentre outras. Como evidencia a citação do texto do Dr. Sacks, ele escreve sobre o paciente contando histórias de vida, mostrando a experiência única de cada um. Dizia que “a ciência às vezes vê a si mesma como ‘impessoal’, ‘pensamento puro’, independentemente de suas origens históricas e humanas. [...] contudo a ciência é um empreendimento inteiramente humano” (Sacks, 2020, p. 41). Ele fez importantes apontamentos teórico-filosóficos, e se pergunta sobre o nosso olho/cérebro. “Será que no fluxo da nossa consciência batemos fotos perceptuais e, de algum modo, combinamo-las para gerar uma impressão de continuidade e movimento?” (Sacks, 2017, p. 122). As questões levam à análise de casos de vários pacientes e seus estudos neurocientíficos da consciência, estudos esses que, segundo o Dr. Sacks, antes de 1970 haviam sido uma área quase intocável. Ele conclui dizendo: “o que parece constituir nosso ser não são apenas momentos perceptuais, simples momentos fisiológicos — embora esses alicercem todo o resto — e, sim momentos de um tipo essencialmente

² Nascido em Londres em 1933, morreu em Nova York, em agosto de 2015. Além do interesse pela ciência, foi leitor de biografias e literatura. Particularmente, fazia da biblioteca um espaço de vida; lia literatura, filosofia, poesia e muito mais.
³ Paciente de Sacks e, mais tarde, personagem do filme que será analisado aqui.

pessoal” (Sacks, 2017, p. 135). Para ele, todos os humanos são musicais, são capazes de perceber música, perceber “tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo [...] construímos a música na mente usando muitas partes do cérebro” (Sacks, 2007b, p. 11). Há como que um maquinário prodigioso, complexo e desenvolvido, envolvendo o sistema nervoso, o sistema auditivo, sintonizados para a música. Entretanto, há uma vulnerabilidade, pois podem acontecer distorções, excessos e pane nesse complexo sistema. Por outro lado, a música pode afetar a todos e pode ajudar, especialmente, pacientes com doenças neurológicas, pacientes com “problemas corticais difusos decorrentes de acidentes vasculares, doenças de Alzheimer ou outras causas de demência; [...] perda das funções da linguagem ou do movimento, amnésias ou síndromes do lobo frontal” (Sacks, 2007b, p. 13).

No trabalho de formação de profissionais da musicoterapia⁴, considera-se com grande interesse os relatos clínicos analisados por Sacks. Essa circunstância levou ao conhecimento do filme *The music never stopped*, lançado no Brasil com o título *A música nunca parou* (2011). O filme é, conhecidamente, o único disponível no Brasil que trata desse profissional e o apresenta à comunidade. Daí a importância atribuída a ele em seu estudo e para melhor compreensão de uma “adaptação” às avessas, ou seja, da obra fílmica para a literatura.

O espectro em que se desenvolve a musicoterapia revela a complexa relação com o som-ser e o humano-som, tratando da comunicação entre eles. Chagas e Rosa (2008) afirmam que a musicoterapia é o encontro entre saberes ligados à arte e à ciência, um campo novo, sistematizado após a Segunda Guerra Mundial. Os autores referem-se ao campo da música como contribuinte do domínio da musicoterapia, pela vasta gama de domínios ali desenvolvidos, como musicologia, estética, morfologia, educação musical, música popular. De modo complementar, a pesquisa científica contribui a partir de seus distintos enfoques terapêuticos, desenvolvidos nos campos da medicina, psicologia, neurologia etc.

Tratada como um acontecimento, a musicoterapia pode ser vista como evento musical ou não. Entendida como evento musical, é importante descrever o ocorrido; isso poderia deixar clara a diferença entre a musicoterapia e outras áreas. Citando Oldfield (2006), Rodrigues (2021, p. 155) afirma que o musicoterapeuta “não tem a música como finalidade, mas a análise do que ocorre através dela é fundamental para a compreensão das dinâmicas no *setting* terapêutico”.

A música nunca parou

Ainda que não seja um filme ensaístico, há aspectos que chamam a atenção no que se refere à narrativa temática. Trata-se da história de um adolescente que tinha dificuldades de se relacionar com seus pais e saiu de casa. Passados muitos anos, os pais souberam

⁴ No Estado do Paraná, a formação nessa área é em nível de graduação no Ensino Superior público. O Bacharelado em Musicoterapia da Unespar é um curso de quatro anos, ofertado no *Campus* Curitiba II.

que o filho estava gravemente doente, com um tumor no cérebro que afetara sua memória e racionalidade. Constatam que, ao ouvir determinados sons, músicas, havia uma reação de suas funções neuronais, fato que chama a atenção do pai (J. K. Simmons, no papel de Henry Sawyer).

Após um longo período de experiências com Dianne, a musicoterapeuta, e com os pais, Gabriel Sawyer consegue resgatar lembranças por meio da música. Nesse ponto, vale destacar que Greg e o pai passam a buscar uma relação, através da música, mas ao mesmo tempo o próprio pai começa a perceber também a necessidade de aceitar Greg. A seguinte passagem do filme mostra isso: em uma consulta ao neurologista, Dr. Biscow (Scott Adsit), os pais Henry Sawyer e Helen Sawyer (Cara Seymour) discutiam com Dianne se era conveniente Gabriel ir com o pai ao *show* do Grateful Dead. O médico questiona se não poderia ser algo mais razoável, então Dianne argumenta que a música da banda tem um significado especial para o paciente. Ela ainda afirma que “o ambiente em que ele acorda todos os dias é mais estranho que a música de ‘Grateful Dead’”. E o pai enfatiza: “Eu perdi meu filho por vinte anos, foi minha culpa [...]”; “quando o encontramos”, diz o pai, “achei que ele estava perdido. Fez cirurgia, fisioterapia, tomou os remédios indicados e nada ajudou, mas quando ele ouve uma música do Grateful Dead, ele volta para a gente [...]. Eu aprendi todas as músicas, todas as letras do Dead, porque é a única forma de conversar com ele”.

Com um trabalho específico de resgate da história musical de Greg, por meio da música ele conseguia organizar e ritmar os pensamentos, e com isso saiu de um estado catatônico pós-cirurgia. O pai transmitira ao filho aqueles gostos musicais, mas, conforme Greg foi crescendo, aconteceu o chamado conflito de gerações, muito típico do período que coincidia com a Guerra do Vietnã, o movimento *hippie*. Só mais tarde, com o trabalho musicoterapêutico, o pai se deu conta do que levou à “perda do filho”, pois até então ele achava que a música havia transformado o filho num jovem revoltado, e que, por conta da vida desregrada, o tumor desenvolvera-se. Mas o pai, acompanhando o desenvolvimento do filho no tratamento musicoterápico, passou a se comunicar com ele. Nesse sentido, é muito simbólica a cena do esforço do pai para irem juntos ao *show* do Grateful Dead.

No longa-metragem, a Dra. Dianne Daley (papel de Julia Ormond) inicia a sua participação na trama mencionando resultados clínicos, em casos de tumores cerebrais, obtidos por meio da música. Ela vai buscar pontos de referência para que Gabriel Sawyer (Lou Taylor Pucci) possa voltar para casa e se comunicar. A personagem da musicoterapeuta busca na mente do protagonista algo que o faça reagir reavivando suas lembranças, usando recursos da música. A música é uma referência que permeia toda a trama, numa mescla da identidade do personagem central com as bandas de *rock and roll* dos anos 60. O tempo não era o tempo de Gabriel Sawyer, mas o das músicas e de seus intérpretes. É a partir disso que se desenvolve uma história que transita por clássicos de Bob Dylan, Beatles e, principalmente, Grateful Dead.

INQUIETAÇÕES

Teóricas

Ler o ensaio de Sacks e ver o filme de Kohlberg sobre o jovem Greg passou a ser diferenciado com as importantes pistas de Bourriaud e de Gumbrecht, pois assistir ao filme vai além das breves impressões do roteiro, do espaço simbólico; ao contrário, eles trazem conceitos para pensar o filme numa perspectiva de interação humana, da arte música, em especial, modificando as relações entre o artista e o mundo numa estética das relações.

Assim, problematizando, talvez seja possível afirmar que o ensaio de Sacks, ao ser tomado como “presença”, e o filme de Jim Kohlberg revelam um alinhamento entre a memória do passado e a do presente, permitindo ver o personagem protagonista e a musicoterapeuta em suas qualidades expressivas, indo além do escrito sobre o papel da música para Gabriel Sawyer e Dianne Daley.

Para pensar possíveis encontros e/ou passagens da tradução, como transformação, entre as duas obras, buscou-se primeiramente Nicolas Bourriaud, em especial, com a sua obra *Estética relacional* (2009a), na qual ele apresenta a concepção de uma arte de vanguarda que inventa novas relações com o mundo, e Hans Ulrich Gumbrecht, com a noção de produção de presença, em contraposição a uma cultura hermenêutica, que busca o sentido, a qual, em geral, vigora nas discussões sobre linguagem, sobre o cinema e, por que não afirmar, na música. Pergunta ele: diante de um cotidiano de realidades virtuais, um cotidiano que vem pouco a pouco eliminando a existência do espaço, “um cotidiano em que a presença real do mundo encolheu e é uma presença na tela” (Gumbrecht, 2015, p. 32), considerando a linguagem, e o *Stimmung*, uma certa atmosfera que torna o texto presente, e talvez a música, aquela que pode se tornar o meio de reconciliação com as coisas do mundo (Gumbrecht, 2015), como poderia se dar uma relação viável com a linguagem? Responde afirmando que se poderia recorrer à linguagem para identificar, valorizar “aquelas formas de experiência que mantêm vivo nosso desejo de presença” (Gumbrecht, 2015, p. 32). Ele lembra que ser “afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico” (Gumbrecht, 2014, p. 13).

Levaram a ouvir pessoas

Com o intuito de obter dados sobre prováveis materiais não publicados do Dr. Sacks que trouxessem mais informações sobre o ensaio “The last hippie” e o roteiro do filme *A música nunca parou*, decidiu-se enviar correspondência eletrônica para os responsáveis pela Fundação Oliver Sacks⁵, em março de 2020. A resposta assinada pela produtora

5 Fundação Oliver Sacks. Disponível em: <https://www.oliversacks.com/>. Acesso em: 5 jul. 2020.

executiva da Fundação Oliver Sacks, Sra. Kate Edgar, alega que os materiais do autor não estão disponíveis para pesquisas acadêmicas, pois os mesmos estão sendo compilados e publicados pela própria fundação. Informou também que o Dr. Sacks não participou do roteiro da obra ficcional *A música nunca parou*. Ao que parece, o Dr. Sacks não tinha a intenção de retratar a figura do musicoterapeuta, mas sim de apresentar as dificuldades de um sujeito frente ao acometimento da doença.

Kate Edgar sugere que a pesquisa seja embasada na obra com título americano de *Musicophilia: tales of music and the brain*, na versão traduzida para o português brasileiro pela Companhia da Letras, *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro* (Sacks, 2007a), como sendo a obra que trata da figura do musicoterapeuta, das relações cérebro e música. Nessa obra, o Dr. Sacks escreve que a ideia de musicoterapia formal só surgiu após a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, dada a urgência para tratar dos numerosos soldados feridos reunidos em hospitais. Descobriu-se que dores e angústias e até respostas fisiológicas podiam melhorar com a música.

Médicos e enfermeiras, em muitos hospitais para veteranos, começaram a convidar músicos para tocar para seus pacientes, e aqueles artistas sentiam-se satisfeitos por levar música às medonhas enfermarias de feridos. Mas logo ficou claro que entusiasmo e generosidade não bastavam — também era preciso um treinamento profissional (Sacks, 2007b, p. 243).

Seguindo esse indicativo, foi um importante passo estudar como o Dr. Sacks abordou mais especificamente tanto a música quanto a musicoterapia.

Para entender como se deram as relações do Dr. Sacks com a musicoterapia, busquei nomes entre pessoas do meu conhecimento que, eventualmente, tivessem alguma relação com Concetta M. Tomaino⁶, profissional que o acompanhou por longos anos. Com a indicação de duas colegas musicoterapeuta, realizou-se o contato e foram enviadas algumas perguntas, as quais foram respondidas, inclusive com a autorização da publicação de seu teor. De maneira muito polida e gentil, Concetta agradeceu o interesse pelo filme e pela história que lhe é subjacente. O filme buscou elementos no estudo de caso do Dr. Sacks, “The last hippie”. O roteirista teve liberdade, explorando com alguns dos aspectos do paciente. Algumas das ações do pai no filme, na verdade, foram coisas que o Dr. Sacks fez — como ele no concerto do Grateful Dead. Foram enviados cinco questionamentos: 1) “A senhora pode falar sobre o neurologista Dr. Sacks? Poderia nos contar algo sobre a sua relação com ele e como foi trabalhar com ele?”; 2) “O filme mostra como o Dr. Sacks era, tanto o homem como o profissional que você conheceu?”; 3) “Como você se percebeu no filme? O que sentiu com relação a ele? Você se reconheceu através da atriz em seu papel?”; 4) “O filme revela a atmosfera real do hospital onde vocês costumavam trabalhar juntos? O filme mostra a realidade de como foi para você trabalhar com o Dr. Sacks?”; 5)

⁶ Concetta M. Tomaino é conhecida internacionalmente como pesquisadora nas aplicações clínicas da música e reabilitação neurológica; é musicoterapeuta, diretora executiva e cofundadora do Instituto de Música e Função Neurológica nos EUA.

“Você poderia nos contar um pouco mais sobre o filme?”, além de uma pergunta final: “Você acrescentaria algo não mencionado em relação à personagem da musicoterapeuta que atua fazendo seu papel?”.

Desde 1980, Concetta atuava na mesma equipe que o Dr. Sacks, no Hospital Beth Abraham (uma clínica especializada em enfermagem e reabilitação), e com ele manteve vínculos profissionais e de amizade até a morte do neurologista. Relata que Dr. Sacks era um excelente profissional, comprometido e preocupado com seus pacientes. Buscava entender cada vez mais como a música agia no cérebro de seus pacientes e como entendê-los melhor a partir das reações que esboçavam diante da música. Disse Concetta: “*Dr. Sacks me ensinou sobre neurologia e eu o ajudei a entender a música como terapia e tratamento, e não apenas como um fenômeno inato*”. O filme não retrata o Dr. Sacks tal como ele atuava no hospital. Por exemplo, há uma cena em que o pai do paciente Gabriel o leva ao *show* do Grateful Dead, quando, na realidade, foi o próprio Dr. Sacks que o levou. Concetta escreve que, inclusive, no dia seguinte ele a chamou e tocou uma fita do *show*, e o paciente não se recordava de que lá havia estado, apenas de já ter ouvido algumas daquelas músicas.

O filme não demonstrou o real papel colaborativo desenvolvido na equipe do Dr. Sacks. As anotações e observações feitas pela musicoterapeuta Concetta eram consideradas no diagnóstico e tratamento por Dr. Sacks. Além disso, no filme, a protagonista Julia Ormond interpreta uma pesquisadora externa, e Concetta sempre integrou a equipe de tratamento do Hospital Beth Abraham.

PROBLEMATIZAÇÕES

A forma ensaio

Em entrevista concedida a Saldívar (2007), a ensaísta Liliana Weinberg⁷ afirma que a forma ensaio, dentre as tradicionais famílias dos gêneros, é a mais jovem, situando em Montaigne a sua certidão de nascimento, quando estabelece a relação crítica de um sujeito com o mundo, de uma poética do pensamento, o que reaparece em Derrida.

Y sin duda, el ensayo es el género que se concibe como una forma de intervención en la realidad mediada por la palabra, por el libro. Es una forma de pensar la realidad desde una biblioteca, desde un mirador privado abierto a lo público. Montaigne otorga a sus ensayos un sesgo en muchos sentidos autobiográfico, marcadamente personal, antirretórico, y hasta cierto punto bastante privado⁸. (Weinberg apud Saldívar, 2007, p. 272).

7 “Liliana Weinberg es ya una referencia obligada para el estudio del ensayo literario hispanoamericano; ensayista que se ha dedicado a la reflexión teórica sobre este género tan polémico, sobre todo en el ámbito académico. Originaria de Argentina y naturalizada mexicana hace 25 años, ganó recientemente el Cuarto Premio Internacional de Ensayo convocado por la Editorial Siglo XXI, con su obra *Pensar el ensayo*” (Saldívar, 2007).

8 “E, sem dúvida, o ensaio é o gênero que se concebe como forma de intervenção na realidade mediada pela palavra, pelo livro. É uma forma de pensar a realidade a partir de uma biblioteca, de um ponto de vista privado aberto ao público. Montaigne dá a seus ensaios um viés, em muitos aspectos, autobiográfico, marcadamente pessoal, antirretórico e, em

Ela destaca o ensaio como uma autêntica *performance* de pensar, que busca a relação entre o particular e o universal, entre a situação presente e o tempo do pensamento, que se expande estabelecendo vínculos, tradições, redesenhando. Muito ao exemplo de Montaigne, o ensaio traz uma pictorialidade descritiva das vivências de homens comuns, das paisagens de crenças. Tal pictorialidade, para Adorno, seria a capacidade de autorreflexão, e nesse sentido, é uma experiência do reinventar.

O ensaio traduz e atualiza possíveis tensões entre o intelectual e o literário, dentre outros, e por isso o processo que vá além do interpretativo, que faça um contraponto criativo, é fundamental.

En efecto, el proceso interpretativo es fundamental en el ensayo. [...] En el ensayo de Ortiz, el principio constructivo del texto, el contrapunteo, se apoya a su vez en los procesos de contrapunteo y transculturación que el autor “lee” en el afuera del texto (la historia y la literatura), y opera ordenando los innúmeros datos contenidos del ensayo a la vez que otorgándoles una estructura que del mismo modo nos remite a una nueva interpretación del afuera del ensayo mediante un contrapunto creativo y casi musical⁹. (Weinberg apud Saldívar, 2007, p. 279).

O foco do ensaio não é um exercício textual limitado, erudito e técnico; ao contrário, propõe uma aventura intelectual e uma hermenêutica das profundidades. Pode evocar aspectos alusivos, conotativos, conceituais, movediços de livre escolha, porém, como afirma Weinberg, “ao mesmo tempo impenetrável às demandas das instituições científicas” (p. 277). Ele conduz a intelectualidade como vivência sentimental, conforme mostra Lukács, facilitando as discussões estéticas dos problemas epistemológicos e éticos. No ensaio, o leitor tem a experiência da emoção do autor, como explica Weinberg, que entende, na linha de Lukács, também a intelectualidade como experiência sentimental.

Desde o início do século XX, alguns filósofos, críticos e escritores se interessaram particularmente por esse modo de escrever. São destaque Walter Benjamin¹⁰, Adorno¹¹ e Lukács, pois se interessaram pelo “corpo” de ensaio. Eles fazem parte de uma corrente filosófica específica que defende a autonomia da obra de arte, e para isso, é preciso entender a possível unidade da subjetividade e objetividade, relação cara para o gênero ensaio.

Perry Anderson (1976), em seu livro *Considerações sobre o marxismo ocidental*, aponta os seguintes teóricos como expoentes do marxismo ocidental: Lukács (1885–1971), Gramsci (1891–1937), Benjamin (1892–1940), Horkheimer (1895–1973), Marcuse (1898–

certa medida, bastante privado.” (Weinberg apud Saldívar, 2007, p. 272, tradução nossa).

⁹ “Na verdade, o processo interpretativo é fundamental no ensaio. [...] No ensaio de Ortiz, o princípio construtivo do texto, contraponto, por sua vez, é sustentado pelos processos de contraponto e transculturação que o autor ‘lê’ fora do texto (história e literatura), e opera ordenando os inúmeros dados contidos no ensaio ao mesmo tempo que lhes conferem uma estrutura que, da mesma forma, nos remete a uma nova interpretação do exterior do ensaio através de um contraponto criativo e quase musical” (Weinberg apud Saldívar, 2007, p. 279, tradução nossa).

¹⁰ Walter Benjamin (1892–1940) integrou a primeira geração da Escola de Frankfurt, importante corrente do início do século XX que tomou corpo quando da criação do Instituto de Pesquisas Sociais, em Frankfurt (1923).

¹¹ Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) passou a fazer parte do Instituto de Investigação Social em 1938, do qual, em 1958, foi diretor. Estudou a música dodecafônica de Schoenberg.

1979), Adorno (1903–1969), Sartre (1905–1980), Goldmann (1913–1970) e Althusser (1918–1990). Grande parte desses estudiosos desenvolveu observações sobre as particularidades do ensaio, mostrando como ensaio e filosofia se relacionam. Contudo, a visão de ensaio está pautada nas suas referências sobre arte.

No tocante à arte, tema comum à maioria deles, a obra de arte é parte de um sistema de pensamento autônomo que estabelece critérios. Tal autonomia depende da compreensão da unidade subjetividade e objetividade, o que implicará outra visão sobre, por exemplo, a questão do gosto pessoal. Para Lukács, há limites da atividade artística diante da lógica da vida, portanto, a arte tem base nas necessidades da vida cotidiana. O mundo configurado na obra de arte é a vivência do homem, da sua essência e concretude dos entes individuais.

A temática da arte é comum a Lukács e Goldmann, como já apontado, pois partem da questão do sujeito da criação cultural. Goldmann vai buscar em Lukács a questão das classes sociais e sua consciência. A vida cotidiana é o ponto de partida e de chegada dessa consciência; a questão de classe é posterior. Contudo, para Goldmann, as classes sociais e a consciência de classe são privilegiadas para fazer a análise das manifestações artísticas. De certo modo, ele revê e retoma as análises sobre a relação entre objetividade e subjetividade feitas por Lukács para estudar a criação cultural e literária. As estruturas significativas são o resultado da coerência do agir dos grupos sociais na realidade coletiva, resultando na visão de mundo desses grupos. Nessa perspectiva, as estruturas não são fixas; pode haver a desconfiguração das estruturas antigas e a estruturação de novas totalidades. Para Goldmann, a relação entre o grupo que cria e a obra se dá da seguinte forma:

[...] o grupo constitui-se um processo de estruturação que elabora na consciência de seus membros as tendências afetivas, intelectuais e práticas, no sentido de uma resposta coerente aos problemas que suas relações com a natureza e suas relações inter-humanas formulam (Goldmann, 1967, p. 208).

Celso Frederico, resumindo a diferença entre Adorno, Goldmann e Lukács, escreve que os três defendem a autonomia da arte. Consideram que há limites da atividade artística diante da lógica da vida, sendo que a arte tem base nas necessidades da vida cotidiana. O mundo configurado na obra de arte é a vivência do homem, da sua essência e da concretude dos entes individuais. Lukács escreve que a especificidade da arte está no

[...] reflexo antropomorfizado da realidade. Para Adorno, é vital a defesa da forma do objeto artístico, o que exclui evidentemente qualquer pretensão de diluir a autonomia da arte. Para Goldmann, o que interessa basicamente é a descoberta da homologia das estruturas, a correlação entre a estrutura interna da obra e a estrutura da sociedade (Frederico, 2019, grifos do autor).

Susan Sontag¹² dedica um capítulo do ensaio “Contra a interpretação” a Georg

12 Susan Sontag (1933–2004), professora, escritora norte-americana, estudou literatura, filosofia e teologia, em diferentes renomadas universidades, Berkeley, Harvard e Oxford. Participou de produções de teatro, cinema, fez ensaios e

Lukács. Em *A crítica literária de Georg Lukács*, ela destaca que o filósofo húngaro teve uma carreira conturbada, pois desde o início a sua interpretação sobre a teoria marxista foi especulativa.

[...] um registro espantoso das dificuldades de um intelectual livre abraçando uma concepção que viria a assumir cada vez mais o caráter de um sistema fechado, vivendo ademais, numa sociedade que ouve com máxima gravidade tudo o que dizem e escrevem os intelectuais (Sontag, 2020, p. 114).

Ela faz várias observações mostrando o que ocorreu ao longo da produção de Lukács. Uma delas se refere ao critério com que ele julga o presente. Julga o presente, especialmente quando fala do realismo, como moral, critério esse extraído do passado. Contudo, Sontag discute a noção de alegoria do primeiro ensaio, cuja base é em Benjamin, considerado por ela aquele que merece o título de grande crítico literário alemão da época, o que o Lukács “maduro” não é (Cf. Sontag, 2020, p. 117).

Parece-nos que um importante delineamento para o ensaio é a versatilidade e, ao mesmo tempo, a autonomia estética. Esse é o ponto definidor para Adorno, referência central quando se trata de ensaio na contemporaneidade. Em sua obra *O ensaio como forma*, destaca essa autonomia estética, a liberdade do espírito, no contexto da discussão sobre arte e ciência. “A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar pra trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte” (Adorno, 2003, p. 15). É aberto, ou seja, não pretende uma organização dedutiva, indutiva, metódica do ponto de vista da ciência.

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. (Adorno, 2003, p. 25).

Vale lembrar que é nessa obra que ele aborda a exclusão do ensaio do pensamento ocidental, na filosofia, nas ciências, na literatura. O que estava em questão era a busca da verdade, a objetividade, os saberes, o rigor na produção do conhecimento. Assim, se o ensaio como forma “literária” desqualifica o saber, ela é incompatível.

A pesquisa, enquanto base da ciência, constrói-se a partir de uma pergunta, um problema, portanto, percorre-se um caminho traçado no método para se chegar à resposta, os achados considerados indestrutíveis. Na visão de Adorno, o ensaio corresponde à forma interpretativa (*deutende*) da filosofia, na qual não se abre mão do movimento do pensamento, da espontaneidade subjetiva do autor, que no processo vai desvelando as respostas. Assim, o ensaio é também uma forma crítica por excelência, pois dá importância ao “transitório” e ao “fragmentário”, sendo possível ir aos detalhes (Adorno, 2003). “O modo

traduções. Escreveu sobre Jorge Luís Borges, Machado de Assis, Juan Rulfo. Para ela o papel do escritor era ampliar a consciência e as possibilidades de refletir sobre os valores históricos.

como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir de regras que se aprendem na escola” (Adorno, 2003, p. 30).

Há uma necessária descontinuidade, um descompromisso e, ao mesmo tempo, um esforço para chegar ao objeto, ponto de afirmação onde, de antemão, há movimento, transitoriedade incessante. Nesse sentido, há um desmascaramento dos pretensos conceitos absolutos, mas também da objetividade e da originalidade. Assim, quem escreve ensaio apresenta suas posições em relação ao que vê no seu momento histórico, em relação ao “penso”, “sinto”.

Walter Benjamin (1984) apresenta, no prefácio do seu livro *A origem do drama barroco alemão*, a forma ensaio para a filosofia. Além da filosofia, ele discute também a incompletude da obra de arte. Sua obra tem desdobramentos que partem do seu conceito de origem e de história. Esses conceitos foram analisados por Jeanne-Marie Gagnebin, importante estudiosa das obras de Benjamin. Origem é um conceito que não pode ser tratado como momento primordial, não pode ser identificado, tampouco, com um ponto da obra que encadearia um *continuum*. Ou seja, a origem não é gênese nem desenvolvimento. Esse conceito deve ser visto historicamente, pois remete a uma promessa de totalização.

Na noção de história de Walter Benjamin subjaz uma particular concepção da temporalidade: ao “tempo homogêneo e vazio” da sucessão cronológica dos eventos em seu desenrolar causal extensivo, Benjamin opõe o tempo pontuado por cortes, censuras, interrupções que apontam para um tempo em que os momentos se conectam não por serem meramente sucessivos uns aos outros, mas por se constituírem em estado de mútua composição, diferenciando-se uns dos outros, em sua radical e intensa singularidade (Lages, 2002, p. 193).

A história é vista, portanto, como não linear, mas em seu descontínuo, o que leva a pensar, segundo Benjamin, em inúmeras histórias simultâneas. Com isso, o ensaio, como forma, situado num certo presente, escolhe também um certo passado, e a qualquer tempo busca várias realidades. Essa visão de história delinea a sua teoria da linguagem em três fatores: as coisas, de um lado; de outro, as palavras; e a pessoa que relaciona os dois anteriores. Com isso, ela destaca a função do tradutor na busca da noção de intenção, do sentido das palavras, a oposição entre nome e signo, símbolo e alegoria.

Benjamin contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento do modo de escrita ensaio, trazendo para discussão o conceito de alegoria. Primeiramente em *A origem do drama barroco*, e mais tarde, nos estudos sobre Baudelaire, ele mostra o valor da alegoria em contraposição ao modelo estético advindo da estética que valorizava o símbolo, a clássica-romântica. Em seus ensaios, Benjamin mostra que a arte moderna autêntica, ou seja, aquela situada na realidade histórica dos homens, deve encontrar lugar na fragmentação alegórica e não na organicidade dos símbolos. A alegoria é a própria expressão das condições históricas.

Os ensaios sobre Baudelaire escritos por Benjamin faziam parte de uma tentativa de reconstrução histórico-filosófica do século XIX:

[...] devia ser uma espécie de arqueologia da época moderna, vista através da descrição privilegiada das “passagens” parisienses, essas galerias repletas de lojas que ligavam entre si alguns faubourgs da cidade. O *Passagen-Werk* ficou inacabado como o ficou também o livro de conjunto sobre Baudelaire, Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo (Gagnebin, 1997, p. 139, grifos da autora).

A forma ensaio permite novas configurações para romper com a fronteira da tradição da metafísica e outras, sendo isso possível justamente por seu conceito de história. Para tal conceito, a característica da escrita do ensaio é de uma forma inacabada, pois não se pretende chegar a uma verdade única e definitiva sobre determinado objeto de estudo. Benjamin ilumina polos opostos, possibilitado pela imagem dialética, ao modo de uma dialética móvel que se manifesta nas contradições, tratando, por exemplo, textos profanos como se tratassem de textos sagrados. No ensaio, cada epígrafe, cada citação, a pontuação, a mancha gráfica no papel, todos os aparentes pequenos detalhes, têm poder de tornar o texto mais ou menos denso, mais ou menos claro, mais ou menos expressivo (Benjamin, 1985). Nisso há uma liberdade que a própria linguagem reivindica.

Tal liberdade tem sido analisada na construção da narrativa fílmica. Os traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica passam pela visão do processo de tradução como reescrita, como ato de (re)leitura e (re)criação de um conhecimento apreendido. Isso tem caráter epistemológico, na medida em que é um interrogar e apreender, mas garantindo a individualidade dos diferentes textos. A experiência intelectual mais aberta, a visão do autor, nesse caso, é preponderante para trazer a reflexão, a subjetividade, envolvendo o espectador, sem exatidão linear, observando-se a transitoriedade, a fragmentação poética, para dar espaço, liberdade.

Stimmung

Considera-se importante a problematização a Gumbrecht (2014), autor que nos abre caminho, quando ele argumenta sobre o *Stimmung*¹³ na relação com a literatura hoje. Na primeira parte do livro publicado originalmente em 2011, chamada “Ler em busca de *Stimmung*: como pensar hoje a realidade da literatura”, ele cita Lukács quanto à ideia de ensaio crítico literário. Lukács propunha que os ensaios se desviassem do objetivo científico de descoberta da verdade. Entretanto, é uma procura da verdade que encontra, ao fim, a própria vida. Para Gumbrecht, Lukács distingue “verdade” e “a vida”, como já citamos quando abordamos a questão da arte em Lukács. Ele “situa os seus objetivos num lugar diferente daquele próprio às questões da ‘interpretação’ — isto é, o da tarefa de desnudar a ‘verdade’ (isto é, o conteúdo proposicional) que se presume estar contida nas obras”

¹³ O tema *Stimmung* será tratado em parte específica do capítulo, na qual será abordada a teoria de Gumbrecht.

(Gumbrecht, 2014, p. 29). É nesse aspecto da verdade, ou seja, com a reflexão Lukács, que Gumbrecht pensa o ensaio como aquela forma que se concentra nas atmosferas e nos ambientes, abarcando a obra como parte da vida no presente. Os estudos literários, concentrando-se nas atmosferas e nos ambientes, podem reclamar a vitalidade e a proximidade estética que, em parte, não existem mais. Escreve ele:

As leituras que se concentram no *Stimmung* — por oposição aos esforços de encontrar as alegorias dos argumentos filosóficos (que, naturalmente, não devem ser rejeitadas sem mais) — insistem na distância. Isso não significa que não se possa querer atingir a “presentificação” das atmosferas e dos climas do passado tendo objetivos filosóficos em mente (Gumbrecht, 2014, p. 26).

Atmosferas podem ser particulares e ambientes culturais específicos, mas de qualquer modo são disposições e estados de espírito que não estão sujeitos ao controle daqueles que são afetados. Tais estados estão associados na linguagem do dia a dia, assim como na linguagem literária, na concretude intensa da experiência que a obra possibilita, libertando o potencial que a narrativa contém. Gumbrecht vê no *Stimmung* um potencial dinâmico, na densidade de sensações articuladas em um texto, para romper com a representação. “Em outras palavras: sempre que um texto seja penetrado pelo *Stimmung*, podemos assumir que terá ocorrido uma experiência primária, ao ponto de tornar-se reflexo pré-consciente” (Gumbrecht, 2014, p. 31).

Segundo Eduardo Paschoal de Souza (2018, p. 45),

As imagens se ordenam como um conjunto de impressões dos próprios realizadores, ou da enunciação, sobre a narrativa que se constrói em tela. A cadência das imagens é poética, sutil, e dá espaço para que as ideias de quem as conduz fluam de forma liberta, menos preocupada com a ordenação clássica dos assuntos que com a eficiência do efeito de pensamento. Esse tipo de cinema, mais próximo à subjetividade, à eloquência e à liberdade de pensar (Machado, 2004), é uma das características do filme-ensaio, um território amplo, mas cujas teorização e delimitação são recentes.

Arlindo Machado discute as possibilidades de ensaios não escritos. Para ele, teoricamente, é possível pensar ensaio em várias modalidades de linguagem artística, e cita a pintura, a música, a dança. Isso porque a experiência artística é uma forma de conhecimento. Assim, propõe uma reflexão sobre o ensaio cinematográfico, pois considera que o cinema mantém afinidades com o texto literário, tanto na discursividade como na estrutura temporal. É nesse sentido que ele pensa a forma ensaio no cinema.

Pensemos o filme-ensaio hoje. Ele pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens capturadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. [...] pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, [...] (Machado, 2003, p. 72).

Apesar disso, o mais importante é a busca do conhecimento, o questionamento

conceitual, uma reflexão densa sobre o mundo. Ele cita Jean-Luc Godard como o cineasta que avança nessa direção. No filme *Duas ou três coisas que sei dela* (1967) há uma possibilidade de reflexão, pois, segundo Machado Godard, passa-se do figurativo ao abstrato ou do visível ao invisível, indagando sobre o que acontece nas cidades onde as pessoas estão enclausuradas. Tudo ocorre por meio de uma voz em tom baixo, uma imagem da linguagem interior, ou seja, na visão de Machado, o pensamento.

O filme *A música nunca parou* não apresenta as características de um filme ensaístico; entretanto, é resultado de um trabalho de “tradução”, de uma passagem do ensaio “O último hippie”, escrito por Oliver Sacks, para a forma fílmica. Contudo, se pensarmos esse filme entre o ficcional e a possível reflexão filosófica, especialmente sobre a música, sobre a memória, sobre o vazio, ou os processos invisíveis que ocorrem no processo musicoterapêutico, ele apresenta características passíveis de uma experiência intelectual, quase que uma poética crítico-filosófica.

Obra fílmica

O cinema é um modo narrativo com linguagem própria, e a tradução de textos literários para essa linguagem tem gerado diversos estudos. São produções narrativas que suscitam imagens para o espectador. Há discussões importantes sobre a questão da adaptação, mas prepondera a ideia de que o cinema, ao contrário da literatura, exige mais na sua construção, pois recorre ao teatro, à música, à dança e a tantos outros elementos técnicos, tais como os enquadramentos, a cor, a luz, os movimentos de câmera.

Para o pesquisador Acir D. da Silva, as práticas de cinema são práticas discursivas de uma cultura e, portanto, “pressupõem diálogo com a cultura e geram enunciados e signos que transmigram ao universo da própria obra” (Silva, 2018, p. 97). Chama a atenção a concepção de arte de Tarkovski tratada em *Esculpir o Tempo* (1984). Ele estabelece uma relação entre arte e ciência, tema caro para este trabalho de pesquisa, afirmando que uma e outra são meios para assimilação do mundo. Na jornada humana em busca da “verdade absoluta”, uma e outra são

formas de materialização do espírito criativo do homem, nas quais ele não apenas descobre, mas também cria. [...] Através da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva. Na ciência, o conhecimento que o homem tem do mundo ascende através de uma escada sem fim, e a cada vez é substituído por um novo conhecimento [...] (Tarkovski, 1998, p. 39).

Se, na ciência, é possível confirmar a veracidade dos argumentos e comprová-los logicamente aos que a eles se opõem, na arte é impossível convencer qualquer pessoa de que você está certo, caso as imagens criadas a tenham deixado indiferente e não tenham sido capazes de convencê-la a aceitar uma verdade recém-descoberta sobre o mundo e o homem, se, na verdade, a pessoa ficou apenas entediada ao deparar-se com a obra (Tarkovski, 1998,

Para ele, o cinema tem articulações poéticas muito adequadas ao potencial do cinema “enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte” (Tarkovski, 1998, p. 16). O raciocínio poético está próximo do pensamento, próximo da própria vida, enquanto que o raciocínio lógico é o que irá determinar, por exemplo, a sequência de acontecimentos em uma montagem na produção de um filme.

A poesia tem uma outra lógica, pois “é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida” (Tarkovski, 1998, p. 18). No criar a imagem, o artista, assim como quem esculpe um mármore, com a sua visão subjetiva, esculpe a partir de um “bloco de tempo”, buscando um elemento *sui generis* para detecção do absoluto. “Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada” (Tarkovski, 1998, p. 40). Assim, a poesia é um conceito essencial na concepção de cinema como arte e de si mesmo como artista. Esculpir o tempo é dar expressão rítmica a ele, sendo que “o ritmo dá cor a urna obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas” (Tarkovski, 1998, p. 143). A “cor” é o poético, o tempo poético.

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (Tarkovski, 1998, p. 134).

O fotograma registra o objeto visível e vivo ritmicamente animado, uma imagem viva poetizada.

Para Tarkovski, toda a forma de arte tem leis próprias. Quando se trata de cinema, em geral, há tentativas de compará-lo à literatura, o que deve ser explorado ao máximo, para que ao final fique claro o que uma e outra são e para que não sejam confundidas. E ele pergunta: em quais aspectos a literatura e o cinema são semelhantes e correlatos? O que os une? (Tarkovski, 1998, p. 68). Essas perguntas são pulsantes nesta pesquisa. Em seu texto ele segue respondendo, mas aqui seguimos levantando outras referências.

Tentando pensar a passagem da noção de ensaio para a obra fílmica, destaca-se que nas reflexões sobre ensaio estão relacionadas com a escrita, contudo, questiona-se se essa forma poderia ser além da escrita, uma forma audiovisual, ou ainda, como movimento na dança, na pintura, dentre outras. Ora, se a arte é produção de conhecimento, sem pretensão de verdade, o cinema e os outros citados (dança, pintura etc.) poderiam, de modos muito específicos, ser “ensaio”. Adorno, ao se referir aos conceitos e suas contradições, coloca no ensaio a possibilidade de ver os pontos cegos dos objetos de

estudo.

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo (Adorno, 2006, p. 44).

O cinema é uma forma de arte que pode questionar sobre pensar as imagens artísticas, observando-se as convergências entre linguagem, cultura e memória a partir de referencial teórico específico — nesse caso, o estudo comparado entre as duas formas de expressão, tais como o ensaio e a obra fílmica, com base nas problematizações já descritas.

PASSAGENS

Imagem como presentificação

A chamada percepção imagética está diretamente relacionada com as teorias sobre percepção. Segundo Richard Allen (2005), em artigo intitulado “Olhando imagens cinematográficas”, há quatro grupos de teorias sobre a percepção de imagens cinematográficas: “as teorias ilusionistas, as teorias da transparência, as teorias da imaginação e as teorias do reconhecimento” (Allen, 2005, p. 191). Para as primeiras, a imagem é uma experiência visual parecida com a percepção de um objeto. Nessa experiência pode haver uma ilusão, cognitiva ou epistêmica (Cf. Allen, 2005, p. 191). As segundas, teorias da transparência, segundo o autor, vinculam-se à tradição realista (Bazin, Kracauer e Cavell). O que vemos na imagem cinematográfica são efetivamente os objetos. As teorias da imaginação estão relacionadas a uma abordagem “cognitivista” na compreensão da percepção da imagem, ou seja, imaginamos ver o que uma imagem afigura. O último grupo de teorias é o de teorias do reconhecimento. Nelas, para o autor, “a percepção imagética mobiliza a capacidade que o espectador já possui para reconhecer os objetos” (Allen, 2005, p. 192). Ele sugere que, individualmente, todas essas teorias apresentam deficiências, sendo o ponto de partida a teoria causal da percepção, o problema. Assim, perguntar o que vemos, o que vemos no caso da imagem em movimento do cinema, vemos transparências, falta-lhe superfície, falta o objeto.

Pensando nos autores-base deste trabalho de pesquisa, como é caso de Gumbrecht, na experiência cinematográfica é preciso ter em conta a discussão sobre o corpo e a presença. As imagens podem ser uma experiência de presentificação para o espectador, sendo esse carregado de outras imagens. Diferentemente da lógica do realismo representacional, o cinema contemporâneo tem possibilidades para envolver o espectador. A presença está na relação espacial vivida no mundo e seus objetos tangíveis diante de nós, criando uma atmosfera, um *Stimmung*.

A literatura e o cinema consistem em dois campos de produção sónica distintos, na medida em que alguns textos literários suportam a sua “tradução” para a grande tela e outros não, oferecendo ao cinema material a ser transformado em signo/imagem. Walter Benjamin, em seu artigo “A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica” (1936), formulou de modo mais determinado o problema colocado pela arte à filosofia da história e da sociedade. Sua análise aponta para a necessidade de fazer uma crítica à estetização da arte para fins táticos de combate ao fascismo. Essa análise discute a noção de autenticidade (*hic et nunc*) da unicidade da obra e do valor de culto. Ou seja, a perda da aura está relacionada à “função ritual” da obra de arte, o que implica torná-la “objeto cultural” para ser exposto. “Esta socialização do prazer estético tem é verdade por reverso ‘um aprofundar da percepção’, ‘ao alargar o mundo dos objetos aos quais prestamos atenção’” (Assoun, 1991, p. 93). Benjamin olha para o cinema, por exemplo, como uma experiência coletiva, com as suas consequências políticas, justamente por que há um declínio na aura.

Ora, o efeito principal dessa invasão das técnicas é que, mesmo se elas deixem “intacto o próprio conteúdo da obra de arte”, “desvalorizam de toda a maneira o seu *hic et nunc*”, quer dizer, “a unicidade da sua presença no próprio lugar onde se encontra” (Assoun, 1991, p. 92).

O declínio da aura resulta da correlação entre dois fatores. Por um lado, a exigência da proximidade das coisas, humana e existencialmente, e por outro, a aceitação da reprodução. Tal situação é decorrente da desvalorização, ocorrida na modernidade, do contar histórias, do ouvir a experiência dos outros, da experiência coletiva por meio da tradição. Em Benjamin, a abordagem do tempo não é linear e causal, tal como é pensada na historiografia tradicional; ao contrário, é fragmentária, é relampejante do “agora”. São imagens, são conceitos, e dizem das dimensões da realidade que, em geral, só podem ser compreendidas quando apresentadas de modo racional e afetivo. Elas são capazes de fazer a presentificação de um tempo, de um espaço, de um espaço cultural, litúrgico. Tal espaço de experiência, proporcionado pelas alegorias, pode ser entendido como um campo de aparecimento do verdadeiro, ou seja, de reflexão dos saberes ilimitados e potenciais.

Para o pesquisador Acir Dias da Silva, em *As tessituras do tempo e a arte da memória no cinema*, o cinema reinventa, a cada produção, a memória, olhando o passado com o olhar do presente. “E nisso há um *locus* destes artefatos, um modo de olhar o passado que é centrado, não podendo ser de outro modo, na experiência vivida pelas gerações anteriores, mas esse olhar é sempre do presente” (Silva, 2016, p. 17). A montagem liga espaços, faz sintaxes, estabelece significações, dando ao tempo uma forma.

O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissolivelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora (Silva, 2016, p. 25).

Assim, o presente é sempre contínuo. No cinema, a justaposição de imagens, de fragmentos, torna presente o que está ausente. Na polifonia dos discursos em obras de arte, incluindo a música, vêm à tona alegorias do tempo e da história para criar a ilusão do real.

O filme *A música nunca parou* chama a atenção para o presente, ou uma certa moldura histórica construída pelo diretor. Este não anuncia o passado ou o presente da relação entre o paciente e a musicoterapeuta, mas dá forma para a continuidade do ensaio do Dr. Sacks. Ele faz a passagem.

REFERÊNCIAS

A MÚSICA nunca parou. Direção: Jim Kohlberg. Adaptação de: The Last Hippie. Roteiro: Gwyn Lurie, Gary Marks, Oliver W. Sacks. Elenco: Alexander Johnson, Cara Seymour, J.K. Simmons, James Urbaniak, Jesse Roche, Josh Segarra, Julia Ormond, Lou Taylor Pucci, Max Antisell, Peggy Gormley, Ryan Karels, EUA: Essential Pictures, 2011. 1 DVD (105 min), widescreen, color.

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ANDERSON, P. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Tradução de Carlos Cruz. Porto: Afrontamento, 1976.

ALLEN, R. Olhando imagens cinematográficas. In: RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 1.

ASSOUN, P. L. **A Escola de Frankfurt**. Tradução de Helena Cardoso. São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CARVALHAL, T. F. Encontros na travessia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 7, n. 7, p. 169-182, 2005. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/108/109>. Acesso em: 20 set. 2018.

CHAGAS, M.; ROSA, P. **Musicoterapia**: desafios entre a modernidade e contemporaneidade – como sofrem os híbridos e como se divertem. Rio de Janeiro: Mauad X; Baperó, 2008.

FREderico, C. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 40, p. 299-308, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v14n40/v14n40a22.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Edusp, 2015.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin**: tradução & melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

LIMA, S. **A alta licenciosidade**: poética & erótica, 56-85. São Paulo: Edição do Autor, 1985.

MACHADO, A. O filme-ensaio. **Concinnitas**, v. 2, n. 5, p. 63-75, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804/29556>. Acesso em: 30 nov. 2021.

OLDFIELD, A. **Interactive music therapy – a positive approach**: music therapy at a Child Development Centre. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006.

PESSOA, F. Não sei quantas almas tenho. In: PESSOA, F. **Novas poesias inéditas**. 4. ed. Direção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática, 1993. p. 48

SACKS, O. **Um antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SACKS, O. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

SACKS, O. **O rio da consciência**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

SACKS, O. **Tudo em seu lugar**: primeiros amores e últimas histórias. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SALDÍVAR, N. G. El ensayo como poética del pensamiento: entrevista con Liliana Weinberg. **Revista Andamios**, v. 4, n. 7, p. 271-287, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/28207965_El_ensayo_como_una_poetica_del_pensamiento_Entrevista_con_Liliana_Weinberg. Acesso em: 10 de set. 2020.

SILVA, A. D. As tessituras do tempo e a arte da memória no cinema. **Guará**, v. 6, p. 16-26, jan./dez. 2016.

SILVA, A. D. Cena 03 - nas veredas da linguagem, mito, cinema e literatura. In: DIAS, A. (org.). **Interseções e intermédias**: literatura, cinema e arte em confluência. Cascavel: Unioeste, 2018.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. 2020. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/13704199/2a5c4e>. Acesso em: 30 set. 2020.

SOUZA, E. P. Traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica. **Doc On-line**, n. 24, p. 42-59, set. 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/434>. Acesso em: 20 set. 2020.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.