



### A distância entre criador e criação: uma análise de uma análise de um curta-metragem

Dagoberto Ludwig Schelin<sup>1</sup>

**RESUMO** – Lovesick é um filme de curta-metragem que está sendo analisado por estudiosos de várias áreas científicas: cinema, filosofia, teologia, psicologia, musicologia. Este artigo faz um resumo das análises feitas pelos autores e levanta questionamentos sobre o olhar do cineasta e do espectador, ambos moldadores em potencial do filme.

Palavras-chave: Espectador. Autoria. Análise. Olhar.

---

<sup>1</sup> Doutorando na Philipps-University Marburg, Alemanha.

## ***The distance between creator and creation: an analysis of an analysis of a short film***

Dagoberto Ludwig Schelin<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *Lovesick is a short film that is being analyzed by scholars of several scientific areas: cinema, philosophy, theology, psychology, musicology. This article sums up the analyses made by the authors and raises questions about the filmmaker's and the spectator's gazes, both potential molders of the film.*

*Keywords: Spectator. Authorship. Analysis. Look.*

---

<sup>1</sup> Phd Fellow at Philipps-University Marburg, Germany.

Se eu fosse inventar um título com um ar menos acadêmico para este mesmo texto, proporia algo assim: O que eu aprendi dos outros sobre o “meu” filme.<sup>1</sup>

“Meu” está firmemente entre aspas. Como deixarei transparecer no decorrer deste relato, “autoria e apropriação” são conceitos relativizados em face do conceito do “espectador” na história do cinema. Dado: o cinema é uma instituição que atua sobre o espectador, mas, talvez mais relevante, como sugerido por Judith Mayne em seu livro “*Cinema and Spectatorship*”, o cinema também é moldado “pelo” espectador.

Já antes de o filme de fato existir, há vários filmes em potencial. Existe o filme dentro da cabeça antes de roteirizar, o filme ideal. Então, existe o filme do roteiro. Há o filme que se imagina durante as filmagens. Tem o filme, o quebra-cabeças, da ilha de edição. Por fim, vem o *final cut* que, para a desilusão do diretor, será “visto” de maneira diferente por diferentes plateias. “O filme tem sua vida própria agora, e eu posso assisti-lo como se eu não tivesse nada a ver com ele”<sup>2</sup> (COX, 2003, p. 11). É o que disse Frank Capra em 1984 para o *Wall Street Journal* sobre o seu filme “A Felicidade não se compra” (*It's a Wonderful Life*) de 1946.

Na presente análise procurarei mostrar a emancipação de “*Lovesick*”<sup>3</sup>, à alegoria do filho pródigo, através dos olhos analíticos de espectadores criativos. Segundo Arnheim,

O pensamento psicológico recente nos encoraja a chamar a visão de uma atividade criativa da mente humana [...] A visão de cada humano antecipa de maneira modesta a capacidade admirável do artista de produzir formas que interpretam a experiência de maneira viva e organizada.<sup>4</sup> (1974, p. 37)

---

<sup>1</sup> Neste artigo uso deliberadamente o pronome em primeira pessoa ao invés do suposto neutro passivo na terceira pessoa do singular por razões que ficarão aparentes nos argumentos do texto.

<sup>2</sup> Texto original: “*The film has a life of its own now, and I can look at it like I had nothing to do with it.*”

<sup>3</sup> *Lovesick* (2014) é um student-film co-produzido por professores e alunos da Universidade Tuiuti do Paraná (Brasil), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (Brasil), Hochschule Ostwestfalen-Lippe (Alemanha) e Philipps-Universität Marburg (Alemanha). Mais informações podem ser encontradas em: <<http://www.dagoschelin.com>>

<sup>4</sup> Texto original: “*Recent psychological thinking encourages us to call vision a creative activity of the human mind. Perceiving achieves, at the sensory level, what in the realm of reasoning is known as understanding. Every man's eyesight also anticipates in a modest way the admired capacity of the artist to produce patterns that vividly interpret experience by means of organized form*”

Eu poderia seguir os moldes da teoria da espectralidade advinda, por um lado, nos anos 70, de um grupo que usava os insights da psicanálise para elucidar o estudo da *ideologia*<sup>5</sup>. Ou eu poderia seguir o outro grupo de teóricos da mesma época mais preocupados com a “análise textual” dos filmes<sup>6</sup>. Ambos estes grupos, entretanto, delimitam-se mais aos aspectos psicanalíticos do espectador. Neste artigo, apresentarei uma amostra de alguns espectadores que, espero, trarão um material que poderá render assunto para uma discussão do que significa “ver” um filme.

Roland Barthes declarou “a morte do autor” (1977) em 1968 sugerindo que seria do leitor o papel de autor como o principal produtor de sentido. Eu gostaria de contextualizar esses produtores de sentido dentro de um experimento intitulado “O Cinema convida outros olhares”, subtítulo “analisando um curta-metragem a partir de diferentes ângulos científicos”. Este projeto convida pesquisadores de várias áreas científicas, algumas mais, outras menos diretamente relacionadas ao cinema, para analisar o filme em questão.

### **Outros Olhares sobre “*Lovesick*”**

Através da análise de Phuc Luu, começarei com Platão questionando o personagem Tom, neste contexto, o avatar de Mênon a questionar Sócrates:

E de que modo procurarás, Sócrates, aquilo que não sabes absolutamente o que é? Pois procurarás propondo-te procurar que tipo de coisa, entre as coisas que não conheces? Ou ainda que, no melhor dos casos, a encontres, como saberás que isso que encontreste é aquilo que não conhecias? (COOPER; HUTCHINSON, 1997, p. 80)

O texto de Luu chama-se “Repetição e Recorrência: uma reflexão teológica e filosófica nos temas de ‘*Lovesick*’”, propondo entrar na narrativa do curta para comentar sobre temas que reflitam a ideia nietzschiana de “recorrência” e a “repetição” de Kierkegaard (1983) para perguntar e tentar responder se a tragédia é sempre a consequência de encontrar amor.

Também na filosofia, Charlotte Errighi aborda “*Lovesick*” colocando o filme lado a lado com a “Divina Comédia” de Dante (2013). Encontramos analogias infernais sobre o amor e suas doenças através da tela do cinema.

---

<sup>5</sup> Jean-Louis Baudry, Christian Metz, e Laura Mulvey, como sugerido por Mayne (1993)

<sup>6</sup> Raymond Bellour, Stephen Heath e Thierry Kuntzel (Mayne, 1993)

Transparece, enfim, que “*Lovesick*” é repleto de ingredientes advindas da Caverna de Platão, mas com o amor sendo o único que pode quebrar as correntes.

No mesmo tom, Dany Jacobs propõe que “*Lovesick*” “desconstrói o conceito ontológico de amor”. Para ele, o filme serve para desestabilizar a interpretação fixa de narrativas típicas.

Elizabeth Ozment propõe uma abordagem auricular e apresenta uma perspectiva etnomusicologica. Dentre seus achados estão os temas musicais da trilha sonora com suas funções específicas. Tomemos o *lightmotif* da personagem Amanda no início do filme. Tanto Ozment como Marie Bennett apontam para seu caráter cômico e ambivalente. A ambivalência pode ser detectada em suas “blue notes” no 3º e no 7º intervalo da escala de Sol. A pergunta que se faz às blue notes e ao filme em si seria: o tom é maior (alegre) ou menor (triste)?



FIGURA 1 – Transcrição das primeiras notas musicais de Lovesick

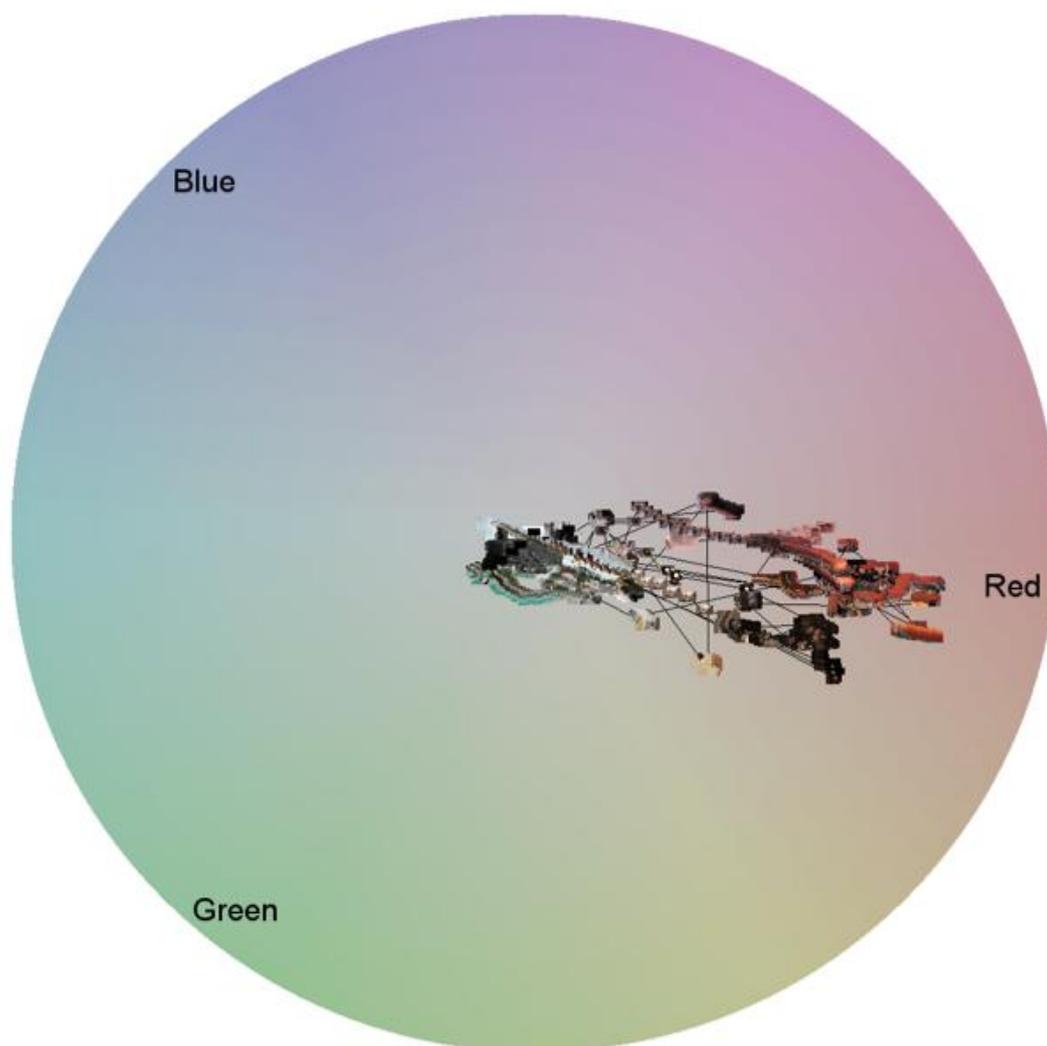
Bennet conclui que esta justaposição dos modos maior e menor, além da síncope, criam ambiguidade auditiva. “Esta ambiguidade é refletida também na narrativa, espelhando o fato de que o enredo também está aberto para interpretação, podendo ser ou não aquilo que parecia ser inicialmente.” Além disso, através de vários exemplos de uso de instrumentos em filmes, Bennett mostra como “o violino é um instrumento tipicamente associado com o feminino e com o romance.”

Dentre outras curiosidades, Bennett também mostra que os violinos que acompanham o *travelling* para dentro do olho de Tom realizam um efeito que no mundo da composição de trilha sonora é conhecido por *mickey-mousing*. “Mickey-mausear” dá-se quando um som musical é usado para mimetizar a ação na tela, uma técnica frequentemente usada em desenhos animados.

Já Javier Villegas conduz um experimento convertendo o sinal digital do vídeo de “*Lovesick*” em várias informações quantitativas. Com o vídeo em mãos, Villegas destrinchou estes sinais e usou suas formas de onda,

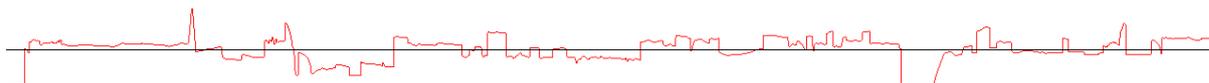
histogramas, quadros, etc para estudar os espaços de cores, brilho, frequência, movimento, regiões de interesse, espectros e fazer correlações de áudio e vídeo para transformar os resultados em gráficos.

Quando todos os quadros do vídeo são colocados num plano de matiz e saturação, percebemos a tendência “vermelha” de *Lovesick* e também os tons de cor-de-pele.

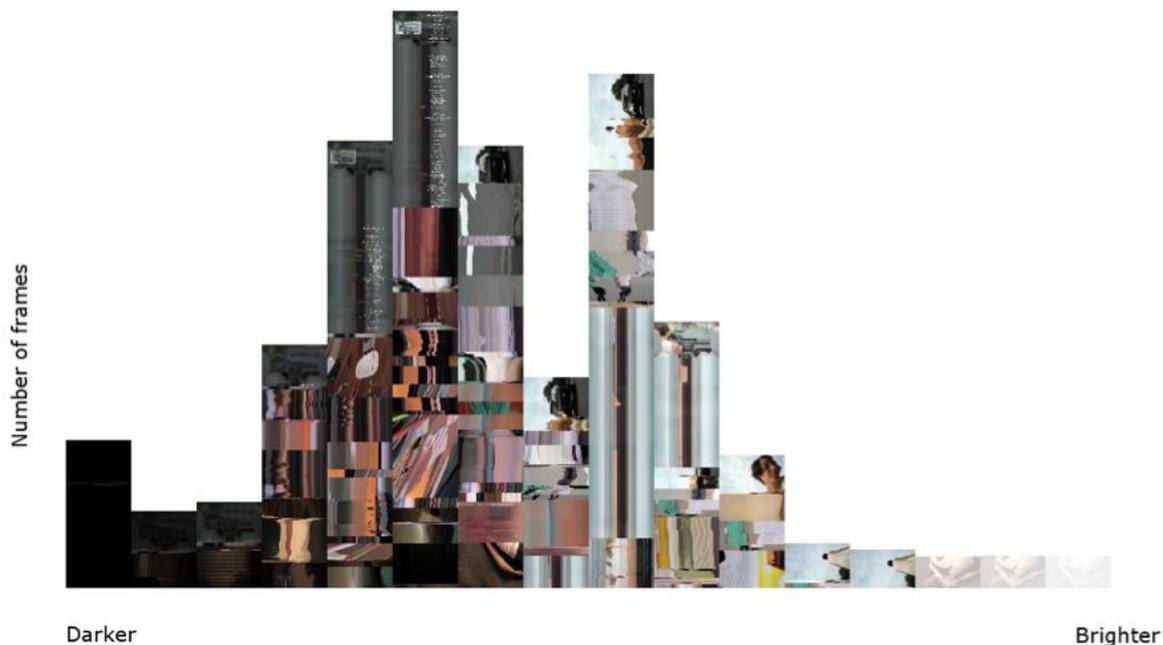


**FIGURA 2** – Plano de matiz e saturação de Lovesick

A impressão digital de *Lovesick* revela sua quantidade de escuridão matematicamente computada considerando-se a distribuição relativa de brilho para cada um dos 10.742 quadros do curta. Em outras palavras, de acordo com esta estatística, *Lovesick* pende levemente para o negro. A linha a seguir está em 0.455394 dentro de um valor máximo de 1.



**FIGURA 3** – Distribuição de brilho em Lovesick



**FIGURA 4** – Visualmente, a distribuição de brilho

Minha pergunta neste ponto seria se há uma correlação direta entre a escuridão estatística do filme e seu senso de humor.

Eis agora o quadro com a maior proporção de conteúdo com alta frequência (excluindo os créditos finais) nos 5 minutos e 45 segundos do filme.



**FIGURA 5** – Quadro com maior alta-frequência de Lovesick

Altas frequências representam cantos e contornos que definem bordas de objetos. Segundo Villegas, “imagens com mais informação de alta frequência têm mais detalhes e precisam de mais tempo para serem analisadas”. Mais energia é necessária para gerar tal informação.

Poderia a alta frequência desta imagem específica ter alguma relação com a energia dispensada na filmagem desta cena específica?



FIGURA 6 – *Making of* da cena (vide Figura 5)

Enfim, estes são apenas alguns exemplos de um total de 20 artigos das mais diversas áreas do conhecimento submetidos para “O Cinema convida outros olhares”. O diferencial deste tipo de projeto pode ser, primeiramente, o fato de que ele inverte a forma tradicional de investigação fílmica que geralmente parte da teoria. Além disso, o espectador de um projeto desses pode ser realmente considerado um “coautor”, escapando do rótulo passivo da costumeira massa.

## REFERÊNCIAS

DANTE, A. **The Divine Comedy**. Roma: Newton Compton edition, 2013.

ARNHEIM, R. **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

BARTHES, R. **Image/Music/Text**. Trans. Stephen Heath. New York: Noonday, 1977.

COOPER, J. HUTCHINSON, D. **Plato, Meno and Phaedo, from Plato: Complete Works**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

KIERKEGAARD, S. **Fear and Trembling, Repetition**, ed. and tr. Howard V. Hong and Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

MAYNE, J. **Cinema and Spectatorship**. London: Routledge, 1993.

Recebido em: 11.08.2015

Aceito em: 09.10.2015