

A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022)

Steven Spielberg's Technical-Subjective Dialectic: Analysis of the Opening Sequence of the Film The Fabelmans (The Fabelmans, USA, 2022)

La dialéctica técnico-sujetiva de Steven Spielberg: análisis de la secuencia inicial de la película Los Fabelman (The Fabelmans, EE. UU., 2022)

Rafael Fava Belúzio

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: favabeluzio@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8394-3335>

RESUMO

O texto possui o objetivo de analisar a dialética técnico-subjetiva do cinema de Steven Spielberg, partindo, para tanto, da sequência inicial de *Os Fabelmans*. Utilizando método interpretativo hermenêutico, a entrada da obra é, a princípio, comentada; em seguida, ela é inserida em contextos mais amplos – o filme em si e parte expressiva da filmografia do diretor –; por fim, ao retornar para tal sequência, é possível executar uma reinterpretação, mostrando como resultado uma estrutura profunda do cinema spielberguiano. Assim, o artigo conclui que a abertura de *Os Fabelmans* é um momento privilegiado de autoconsciência do artista, ocasião em que Steven Spielberg revela muito de sua intenção estética.

Palavras-chave: *Steven Spielberg; técnica; subjetividade; hermenêutica; estética.*

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

385

ABSTRACT

The aim of this text is to analyze the technical-subjective dialectic of Steven Spielberg's cinema, starting from the opening sequence of *The Fabelmans*. Using a hermeneutic interpretive method, the film's entrance is, at first, commented; then, it is inserted in broader contexts – the film itself and an expressive part of the director's filmography –; finally, when returning to that sequence, a reinterpretation is performed, showing as a result a deep structure of spielbergian cinema. Thus, the paper concludes that the opening of *The Fabelmans* is a privileged moment of self-awareness for the artist, an occasion in which Steven Spielberg reveals much of his aesthetic intention.

Keywords: *Steven Spielberg; technique; subjectivity; hermeneutics; aesthetics.*

RESUMEN

El objetivo de este texto es analizar la dialéctica técnico-subjetiva del cine de Steven Spielberg, a partir de la secuencia inicial de *Los Fabelman*. Utilizando un método interpretativo hermenéutico, la entrada de la obra es, en un primer momento, comentada; luego, se inserta en contextos más amplios – la propia película y parte expresiva de la filmografía del diretor –; finalmente, al volver a esa secuencia, es posible realizar una reinterpretación, mostrando como resultado una estructura profunda del cine spielbergiano. Así, el artículo concluye que la apertura de *Los Fabelman* es un momento privilegiado de autoconocimiento para el artista, ocasión en la que Steven Spielberg revela gran parte de su intención estética.

Palabras clave: *Steven Spielberg; técnica; subjetividad; hermenéutica; estética.*

Artigo recebido em: 20/09/2023
Artigo aprovado em: 31/01/2024

Introdução: contatos imediatos

O filme *Os Fabelmans* é lançado por Steven Spielberg, nos Estados Unidos, em 2022, e, no Brasil, em janeiro de 2023, com 02h31min de duração. Destes, o presente artigo focaliza a sequência de abertura, a qual vai do segundo 00:00:45 até 00:02:15. O objetivo é descrever e analisar tal parte utilizando como método interpretativo o círculo hermenéutico, contando, principalmente, com aporte teórico de *Verdade e método*, de Hans-Georg Gadamer (1997), e *O estudo analítico do poema*,

de Antonio Candido (2012); e com o vocabulário atinente aos livros *Compreender o cinema*, de Antonio Costa (1987), *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin (2013), e *História do cinema mundial* e *Cinema mundial contemporâneo*, dupla de Fernando Mascarello (2012a, 2012c). Em particular, é realçado o princípio da narrativa na medida em que ele auxilia na apreensão, em sentido mais lato, da estética de Steven Spielberg.

Para tanto, além desta “Introdução”, nomeada “contatos imediatos”, o texto é dividido em cinco segmentos: “Caçando a dialética assumida”, quando é feito um comentário inicial sobre a sequência de abertura de *Os Fabelmans*, a salientar que ela se dá a partir de uma relação entre técnica e subjetividade; “O resgate da narrativa”, seção em que a dupla articulação anteriormente vislumbrada é inserida, de modo elucidativo e ainda que através de metonímia, no filme como um todo, com a intenção de mostrar que tal lógica dúplice ajuda na estruturação fílmica; “A lista de Spielberg”, instante em que a tensão estudada é abarcada como uma tópica que perpassa, com amplitude, a filmografia spielberguiana; “Parque dos dinossauros”, seção destinada a apresentar as bases conceituais do raciocínio teórico-crítico empreendido no artigo, pontuando termos como “dialética”, “técnica”, “subjetividade”, “círculo hermenêutico”, “*topos*” e “estrutura profunda”; assim, ao chegar nas “Considerações finais”, “sequência de abertura, sublime sequência de abertura”, o círculo se fecha e o início de *Os Fabelmans* é reinterpretado, ressaltando que, nele, o diretor consegue revelar muito de sua estética cinematográfica, notadamente por meio da composição de uma visão de mundo que tensiona técnica e subjetividade.

Decisivo enfatizar: a produção discutida nestas páginas é lançada no Brasil no ano de 2023, há cerca de seis meses, ganhando a redação deste ensaio, em determinadas ocasiões, tonalidades de resenha, diálogo com o contexto imediato de recepção e com as dificuldades de pensar um objeto de pesquisa no calor da sua chegada ao público geral; até o dia da redação deste artigo, a obra cinematográfica já obteve cerca de 150 indicações a variados prêmios, inclusive 7 ao Oscar, conseguindo vencer algumas disputas de grande impacto social, a exemplo do Globo de Ouro de Melhor Filme Dramático; a lista de resenhas obtidas pela obra, nos quatro cantos do mundo, é extremamente alargada e de natureza muito plural. Todavia, até onde puderam ir as pesquisas, não consta artigo acadêmico brasileiro especificamente sobre o filme, sendo esta uma contribuição, dentro deste setor, inédita à extensa bibliografia acerca de Steven Spielberg, o que justifica este trabalho.

Caçando a dialética assumida

A primeira sequência de *Os Fabelmans* vai do segundo 00:00:45 até o 00:02:15. Logo de início, apagando o título e abaixando gradativamente o volume da música composta por John Williams – a qual lembra trilhas fellinianas e circenses de Nino Rota – aparece: acima, “January 10, 1952” [“10 de janeiro de 1952”]; abaixo, “New Jersey” [“Nova Jersey”]. A coordenada espaço-temporal sinaliza que se está no inverno e o *travelling* retrata uma rua noturna, escura, lembrando o estilo *noir*¹, com pessoas vestidas contra o frio, até que a câmera estaciona, enquadrando um garoto branco, com seis anos, todo coberto de azul, com agasalho e capuz. Durante o *travelling* deslocando pelo cenário sombrio, uma voz masculina afirma que a mamãe e o papai sempre estarão ao lado da criança.

De fato, a mãe e o pai estarão ao lado de seu herdeiro – de modos variados, não raro metafóricos, e mesmo o casal se separado – durante todo o longa. Na sequência de abertura, isso já se pode entrever. O homem e a mulher estão convencendo o menino a assistir no cinema ao seu primeiro filme; querem que ele supere o medo da sala escura e das criaturas enormes que aparecerão por lá. Nessa tentativa de persuasão, os argumentos desenvolvidos pelos cônjuges articulam uma dialética fundamental. O genitor veste chapéu, terno e óculos, todos em tons sóbrios; e cabe destacar a presença das lentes, as quais demonstram a importância dada a um recurso técnico visual. O homem explica ao seu filho como funciona a exibição fílmica. Uma grande máquina, chamada projetor, lança uma luz forte e joga para fora as imagens. Vinte e quatro fotos por segundo passam pela luz. No entanto, no cérebro do espectador, cada imagem fica gravada por 1/15 avos de segundo, algo que é pelo pai nomeado de persistência de visão, sendo o fenômeno tratado ainda como uma experiência, por assim dizer, mental. Os instantâneos são vistos em uma velocidade maior do que o cérebro pode esquecer. O projetor faz crer que as fotografias estáticas, na verdade, estão em movimento.

Por sua vez, a genitora usa um batom vermelho, moldura colorida para os seus sorrisos, e roupa bege, tom mais claro que as vestes do progenitor, mas em uma paleta um tanto contígua à dele. Aliás, quando a jovem mulher anda e é observada de costas, fica notável que o chapéu usado pela atriz lembra uma touca de dormir, possuindo um pompom na extremidade, algo reforçado pela dancinha lúdica feita pela mulher, enquanto o pai, mais sério, caminha retilíneo. A figura materna

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

também desenvolve a sua percepção sobre o que é uma obra cinematográfica. Ela sublinha que filmes são como sonhos. Um sonho bom, com circo – elemento que remete à trilha sonora persistente –, palhaços, acrobatas, elefantes; tudo sinalizado por uma flexão feminina de voz que procura, com docilidade, trazer leveza e dissipar as angústias da criança.

Terminando de dar as explicações para convencer o garoto, o casal pega nas mãos dele e os três personagens vão entrando na sala de exibição, na qual, como indica o letreiro, está passando *The Greatest Show on Earth* [O maior espetáculo da Terra], película de clima circense composta por Cecil B. DeMille. Nesse particular, Oliver-René Veillon (1992), em seu *O cinema americano dos anos trinta*, ressalta o gosto de DeMille por superproduções a arrastar multidões para o cinema, o que tem afinidade com a demanda técnica grandiloquente, sem limites para o artifício, e o uso de temas que cultivam sentimentos da massa, a exemplo de shows de circo e de questões religiosas, feito *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, EUA, 1956). Nessa via, Cecil B. DeMille está um tanto próximo de *blockbusters* como *Tubarão* (1975, de Spielberg).

Para além das comparações intertextuais vivazes, compete frisar a presença de uma dialética crucial, muito mais intratextual, autoconsciente e autocrítica, desde logo delineada na abertura do longa-metragem de Steven Spielberg: a mãe pensa o cinema como sonho, emoção, expressão subjetiva; o pai pensa como técnica, expressão de uma objetividade resultante de inteligência, produto mental. A tensão entre ambos os quesitos, como será explanado adiante, ajuda na organização de *Os Fabelmans*, em separado, e na composição da estética spielberguiana, em proporção mais geral.

O resgate da narrativa

Essa mesma tensão paterna-materna, que está na sequência de abertura, atravessa, de fato, o filme; sendo a película ainda recém-lançada e guardando nestas linhas alguma proximidade com o gênero resenha, não convém resumir toda a história, detalhando cada uma de suas nuances, porém somente sinalizar alguns momentos encontrados no transcorrer das cerca de duas horas de duração. Nesse sentido, é útil acentuar que Burt Fabelman (interpretado por Paul Dano) e Mitzi Fabelman (Michelle Williams) compõem o imaginário do filho, um cineasta nascente. *Os Fabelmans* é uma espécie de semiautobiografia de Steven Spielberg, isto é, um empreendimento no qual é

mostrada a formação de Sam Fabelman (inicialmente, Mateo Zoryan e, depois, Gabriel LaBelle), desde a primeira experiência cinematográfica, acompanhado por seus pais, até a conjuntura em que, no começo da vida adulta, encontra o diretor John Ford (interpretado por David Lynch, diretor de filmes oníricos), recebe dele conselhos técnicos e caminha em direção a uma carreira nos estúdios de Hollywood.

Em exibição de *Os Fabelmans* realizada, em sala de cinema, durante janeiro de 2023, na cidade de Belo Horizonte, uma das oportunidades que mais chama a atenção é o minuto em que o próprio Steven Allan Spielberg aparece na tela, falando em primeira pessoa, em um caráter de prefácio, agradecendo a presença do público sentado nas cadeiras. Está certo que ali também há uma composição de personagem, figuração da intimidade, construção ficcional de um si mesmo que, diante da câmera, não deixa de, em incerta medida, encenar, escolher partes de sua vida para revelar e/ou fabular². Nesse, por assim dizer, paratexto³ fílmico exclusivo para quem comprou o ingresso, o diretor declara que o longa a ser contemplado é a sua obra mais íntima. O mesmo crivo biográfico se vê após os créditos, a partir do segundo 2:30:28, quando aparecem as legendas “For Leah” [“Para Leah”] e “For Arnold” [“Para Arnold”]; tais dedicatórias, ao que tudo indica, Steven Spielberg as tece para sua mãe, Leah Adler, e seu pai, Arnold Spielberg. Por conseguinte, como anunciado na primeira frase da criação, de fato o casal está sempre ao lado de Sam/Steven.

É significativo notar a constante presença de Mitzi e Burt perpassando a formação de Sam; ou, dizendo de outro modo, o imaginário materno-paterno estrutura a visão de mundo do Spielberg ficcional. Além de ambos os progenitores o levarem, pela primeira vez, ao cinema e tecerem ali discursos com a objetividade técnica e com a subjetividade onírica, eles representam, no horizonte do Spielberg da fábula, esta mesma dialética; como ecoa nos ouvidos, o sobrenome “Fabelman”, na sonoridade de língua inglesa, é praticamente idêntico a “fablemens”, isto é, “fable mens”, os “homens da fábula”, os personagens da ficção, assim como Sam e Steven iniciam seus nomes com a mesma consoante. A propósito, o pai de Sam e o pai de Steven trabalham no desenvolvimento de computadores; e as progenitoras deles são artistas. Burt Fableman segue pragmático, encantado com os primeiros efeitos especiais testemunhados nos filmes do filho; Mitzi Fableman dança em frente à câmera segurada pelo adolescente e depois se emociona intensamente com revelações trazidas pela montagem fílmica produzida por Sam. Burt, com seu foco na realidade e com sua

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

propensão ao autocontrole, espera que o descendente curse engenharia e que encare o cinema como passatempo, *hobby*, atividade menor; Mitzi, em sua busca pelo prazer e sua afinidade com o incontrolável, deseja o que por vezes parece impalpável, como a construção de outras possibilidades familiares. Sem falar que tanto os pais de Sam quanto os pais de Steven se separam no decorrer da vida. Um modo de aprofundar em tais comparações é, afora ver o filme, ler a tese de Carlos Roberto Quintão (2022), *Amor sublime amor: a cinefilia de Steven Spielberg*, bem como assistir a *Spielberg*, de Susan Lacy (2017).

A lista de Spielberg

Por ora, é apropriado avançar no entendimento de que essa dialética técnico-subjetiva, presente na sequência de abertura e reelaborada no decurso do filme, ajuda a compreender a cinematografia spielberguiana. Está certo que o diretor assina muitas obras, o que dificulta, neste breve texto, apontamentos sobre todas elas; é de se evitar aqui a pretensão da totalidade e de se acercar de uma consciência do limite colocada em atrito com o desejo de expansão. Desse prisma, é favorável começar pela reminiscência de que nos primeiros anos de trabalho de Steven Spielberg, filmando para a televisão, *Encurralado* (1971) é um produto que merece enfoque. Por exemplo, novamente em uma sequência de abertura, enquanto os créditos vão passando pela tela, a câmera é posicionada de um ponto de vista subjetivo do carro; o espectador acompanha o deslocamento do automóvel pela cidade até a saída dela, enxergando as vias assim como a máquina, por assim dizer, enxergaria. Esse ângulo que personifica a tecnologia é bastante emblemático.

Após essa fase mais vinculada à TV, Spielberg estreia no cinema com *Louca escapada* (1974), que obtém interessante recepção crítica, mas é com *Tubarão* (1975) que advém o primeiro grande sucesso de público, verdadeiro marco de uma Hollywood reconfigurada e ávida pelos lucros possibilitados pela cultura de massa, ansiando por incorporar recursos estéticos típicos da linguagem televisiva. No filme, a caçada ao animal marinho articula uma disputa entre natureza e cultura, entre o incontrolável e a tentativa de domesticação; o uso de instrumentos argutos é relativamente vigoroso no barco em que estão os caçadores, ao passo que a percepção do peixe cartilaginoso em determinados momentos é retratada de um ponto de vista não externo: o espectador vê como o próprio animal estaria observando o mundo. Se *Encurralado* mostra na câmera em primeira pessoa a visão do automóvel, *Tubarão* exhibe a visão daquele que está sendo caçado por um barco.

A tópica aqui pontuada, por sua vez, em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1978), é forte até mesmo no que toca à construção da personagem encenada pelo (não só) ator François Truffaut – defensor de que “[d]e forma absoluta, pode-se considerar que o autor de um filme é o diretor, e apenas ele, ainda que não tenha escrito uma linha do roteiro, não tenha dirigido os atores e escolhido os ângulos das tomadas” (Truffaut, 2005, p. 13). Fazendo o papel de Claude Lacombe – um cientista francês –, em um dos tantos trabalhos autorais de Spielberg, Truffaut não raro expressa a recepção subjetiva da interação com os extraterrestres e dimensiona para o espectador o encantamento de vivenciar os contatos imediatos. Os olhares propostos pelo ator, os seus gestos, a sua lida com o aparato técnico dos alienígenas, tudo isso reúne muito da tensão almejada neste artigo.

Já em saga vinculada a Indiana Jones⁴, a importância dada a uma personagem parece ainda mais contundente. Grande fração do sucesso da saga se deve tanto à atuação de Harrison Ford quanto ao seu caráter ficcional e os dois, sempre sob a lógica autoral de François Truffaut, podem ser vistos como subordinados à estética do diretor Steven Spielberg. Henry Jones Júnior é um professor de Arqueologia – uma ciência que estuda sociedades a partir de seus objetos materiais – e vivencia, em cada filme, buscas, perseguições, batalhas, riscos de morte, amores, amizades, ódios, enfim, atravessa uma enorme gama de emoções. A relação do espectador com um mundo científico e aventureiro passa pela subjetividade de Indiana. De certa maneira, as obras da pentalogia, mesmo quando não se valem de fotografia em primeira pessoa, são construídas por meio de uma “visão com”⁵, isto é, o modo de apresentação segue profundamente atrelado à mirada técnico-científica e emocional do Professor Jones; a exemplo do que ocorre no Expressionismo, da subjetividade de um eu aflora a figuração do mundo.⁶

Em *E. T.: o extraterrestre* (1982), a perspectiva agora é a de um pequeno alienígena capaz de cativar o público; o filme, ainda hoje, quarenta anos após o lançamento, consegue atrair pessoas de todas as idades. De novo, o diretor de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* arquiteta uma narrativa sobre seres de outro planeta, mas desta vez focaliza um ser mais baixinho, de olhos na altura do olhar de uma criança terráquea. Assim como no filme anterior, a nave espacial é altamente inteligente, realizando ações que encantam os espectadores de hoje e daquela época em que a corrida espacial estava ainda nas proximidades. Na película de 1982, a posição da câmera, em diversos momentos

colocada em altura infantil, acompanha o que observa o E. T., performando uma interioridade bastante incomum, uma pequena criatura desejanse que anseia pela sua nave-mãe e que faz o público se emocionar quando deixa para trás seus amigos do planeta Terra.

Algo semelhante acontece com *A. I.: Inteligência Artificial* (2001), embora no lugar de um extraterrestre esteja um menino robótico e as emoções agora sejam muito mais dramáticas, esgarçadas, menos aptas a dialogar com pessoas de espectros mais amplos. Situada em um futuro ambientalmente problemático, a história exprime a vivência da máquina-humano David, espécie de filho substituto de um casal que está na iminência de perder o seu filho biológico. Nessa trilha, a trama é uma excelente alternativa de reatualizar a tópica spielberguiana de tecnologia-subjetividade: o espectador vê pelos olhos de um robô infantil, penetra as, por assim dizer, variações sentimentais pelas quais esta individualidade passa, encarando uma longa caminhada de sofrimento e aprendizado. Em muitas cenas, são reconhecidas as angústias tocantes sofridas pela inteligência artificial; o piegas não está distante.

Passando para outras das narrativas mais tecnológicas de Steven Spielberg (*Jurassic Park; O Mundo Perdido: Jurassic Park; Minority Report: a nova lei; e Jogador Nº 1*), nelas as paixões das personagens usualmente entram em conflito com os apuros impostos pelo desenvolvimento científico. Na saga ligada aos dinossauros, é apresentada a recuperação, por meio da ciência, de espécies já extintas. A partir disso, há uma intensa disputa entre o incontrolável da natureza recuperada e a tentativa do ser humano de lidar com a convivência junto a animais que lhe parecem muito assombrosos. As disputas entre homem e natureza, manifestadas desde *Tubarão*, ganham novos contornos, ainda mais avançados, com mais efeitos especiais a seu favor. Seguindo esse viés, no futurista *Minority Report* (2002), utilizando aparatos altamente desenvolvidos de inteligência, a polícia se esforça para antecipar os crimes e coloca em xeque a liberdade de escolha dos indivíduos. A tecnologia e a subjetividade entram em conflito, ocasionando, em vasta dimensão, a trama do filme. Algo que também perpassa *Jogador Nº 1* (2018): agora, fazendo uso de óculos especiais, a personagem principal enxerga o mundo alicerçada pelo objeto *hi-tec*. A ciência cria, de forma quase literal, a visão de mundo das pessoas; por conseguinte, limita o olhar do humano, como se a tecnologia se tornasse uma nova Caverna de Platão,⁷ a qual possui amarras que precisam ser enfrentadas.

A noção de disputa, outra tópica usual da cinematografia de Spielberg, alcança grande veemência nos filmes de guerra, a exemplo de *Munique* (2005), *Guerra dos mundos* (2005), *O resgate do Soldado Ryan* (1998), *A lista de Schindler* (1993) e *Cavalo de guerra* (2011), obras em que as armas fabricadas e a interioridade dos homens estão em choque; emblemático é perceber o potencial destruidor de dispositivos feito câmaras de gás no universo cinzento contra o qual, com profunda humanidade, o industrial alemão Oskar Schindler se posiciona politicamente em uma obra que talvez fique melhor, na verdade, como *Holocaust Film* do que como *War Film*. Por suas vezes, *O terminal* (2004) e *Prendame se for capaz* (2002) parecem marcados por impasses; se, no primeiro, devido a acontecimentos históricos em um país, um homem está impossibilitado de fugir de um aeroporto, no segundo, há um falsificador fugindo o tempo todo, desafiando a capacidade da polícia. Nos dois longas, acontecem embates entre recursos inovadores e sujeitos, a exemplo dos desafios de viver em um não-lugar⁸, um aeroporto moderno, e das inúmeras estratégias articuladas para criar cheques falsos e driblar a inteligência policial.

Em suma, seria impossível passar por todos os filmes dirigidos por Steven Spielberg. No entanto, concerne notar que a tensão dialética vista na abertura de *Os Fabelmans* atravessa, em larga medida e em alternativas variadas, as realizações do artista. A tecnologia e a subjetividade estão, de algum modo, figurando através das criações, espécie de tema com variações capaz de desenvolver uma concepção relativamente diversificada da vida, ao mesmo tempo em que constante, apta a veicular um embate estruturante, móvel, aberto à diferença e à repetição. De minha parte, neste texto espero estar laborando um duplo formalmente homólogo aos aspectos analisados; se, por um lado, anseio mostrar, com mais liberdade, cultivando uma dicção próxima do ensaio, como se dão as composições do autor, é apropriado, por outro turno, também sinalizar algumas bases teóricas que sistematizam a escrita deste artigo. Por conseguinte, a exemplo do que ocorre, no final de *Os Fabelmans*, na última caminhada de Sam, vale tremer um pouco a câmera, vale desnaturalizar um pouco mais a escrita:

Parque dos dinossauros

Pode ser produtivo sinalizar um pouco o DNA do presente artigo-ensaio, isto é, as suas bases conceituais, ciente de que esta não é a principal tarefa assumida, visto ser ela a reflexão acerca da criação artística spielberguiana. Contudo, são levadas em conta bibliografias importantes, sendo teoricamente válido dar créditos aos dinossauros, àqueles que, muito antes destas linhas, trabalharam

BELÚZIO, Rafael Fava. A dialética técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, EUA, 2022).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>>

noções que lhes são caras. O leitor já deve ter notado, por exemplo, a presença do círculo hermenêutico. Estas páginas começam indicando um dado específico (uma sequência de abertura); depois, insere este dado em dimensões mais amplas (o filme e a filmografia do diretor) e, daqui a pouco, como se verá ao final, é retornado o elemento específico inicial para o reinterpretar. Assim, o artigo segue relativamente próximo de contribuições apresentadas por Hans-Georg Gadamer (1997), em *Verdade e método*, e, sobretudo, próximo da proposta circular mostrada por Antonio Candido (2012), em *O estudo analítico do poema*. Ambos os estudiosos levaram adiante esse método elucidativo que possui duradouro cânone, e que, dentro dos limites aqui existentes, compoñho com especificidades – entre a “Tradição e talento individual”, no dizer de T. S. Elliot (1999).

Outro detalhe a esclarecer está no título, especialmente a dialética técnico-subjetiva. Quanto ao termo “dialética” em si, ele perpassa a obra de diversos pensadores ao longo do tempo, filósofos porventura um tanto distintos – a exemplo do idealismo de *A República*, de Platão (2008), e do materialismo de *O Capital*, de Karl Marx (1994) –, o que, em inúmeras ocasiões, dificulta a precisão epistemológica. Para os fins do texto, em particular, dialética é entendida como sendo o desenvolvimento de um raciocínio constituído por duas forças contrárias, tensionadas, não havendo o apagamento de uma pela outra, e sim uma disputa constante, ora mais harmoniosa, ora menos, mas sempre havendo duas frentes colocadas, com mobilidade, ao mesmo tempo.

E no que toca a discussão do(s) filme(s) aqui tratados(s), a dupla frente proposta é entre técnica (conjunto de métodos e elementos práticos, objetivos, decisivos na execução de uma tarefa, especialmente considerando tarefas ligadas a áreas de ciência e engenharia, de maneira que a técnica seja componente que usufrui de inteligência e astúcia) e subjetividade (aquilo que se relaciona unicamente a um indivíduo, aos fenômenos psíquicos deste sujeito, de modo que sejam, até certo ponto, inacessíveis a outros indivíduos). Os dois conceitos, no que lhes respeita, também remetem a vastos debates, a exemplo do que se vê, sobre técnica, em *Biotecnologia e suas regulações*, de Ivan Domingues (2018), e, sobre subjetividade, em volumes feito *O que é subjetividade*, de Jean-Paul Sartre (2016). Todavia, acredito que as definições esboçadas mais acima consigam – embora infinitamente mais simples que as pontuações dos filósofos mencionados – sinalizar o que está sendo delimitado.

A dialética técnica-subjetiva é compreendida como uma tópica recorrente em Steven Spielberg, entendendo *topos* no sentido de elemento, questão, dado estético, estrutura pontual, por vezes estando ligada aos recursos formais e por vezes mais associada a momentos da narrativa delineada – ainda que forma e conteúdo equivalham a estruturas, grosso modo, indissociáveis. Esse conceito de tópica utilizado é menos ou mais próximo do mostrado por Ernest Robert Curtius (2013), em *Literatura europeia e Idade Média Latina*, e comentado por Segismundo Spina (2013), na introdução do mesmo livro. A abertura de *Os Fabelmans* é uma circunstância privilegiada seja da obra em debate, seja da filmografia de um dos maiores nomes da Hollywood contemporânea; a lógica intelectual-emocional é *topos* que perpassa inúmeras películas spielberguianas, criando, com variações, uma tensão que demonstra muito das lentes pelas quais o diretor apreende a existência.

Avançando, cabe assimilar que este ensaio é próximo da noção de tópica, na acepção de E. R. Curtius (2013), mas também entendendo que o casamento entre as visões paterna e materna funciona como um dado que talvez possa ser averiguado enquanto estrutura profunda, no alcance vislumbrado por Antonio Candido (1993), em “Dialética da malandragem”, tal como analisado por Roberto Schwarz (1987), em *Que horas são?*, isto é, em termos marxistas, um ponto basilar – espécie de estrutura das estruturas – a partir do qual diversas outras tônicas de uma obra podem ser compreendidas. Dentre os inúmeros arcabouços de uma ficção, por vezes um deles ajuda no esclarecimento de uma produção como um todo, havendo assim uma estrutura das estruturas, uma infraestrutura que auxilia na organização da fatura geral da criação. A dialética técnico-subjetiva, por esse prisma, abrange um grande volume de filmes do diretor e ajuda a mostrar incerto rastro, forte permanência de questões marcando a estética spielberguiana.

As falas da mãe e do pai de Sam, por esse viés, ganham contornos metalinguísticos – valendo lembrar as reflexões de Ana Lúcia Andrade (1999) sobre o tema, em *O filme dentro do filme* –, uma vez que é na linguagem do cinema em si que Steven Spielberg reflete sobre a sua linguagem cinematográfica. Como se dobrado sobre si, o diretor se pensa criticamente, mostrando limites e possibilidades de seu pensamento, no sentido proposto por Immanuel Kant (2015), em *Crítica da razão pura*. O jogo de espelhos, metalinguístico, do texto fílmico spielberguiano não se volta, portanto, apenas para fora, em constituição intertextual e a abarcar Cecil B. DeMille, John Ford, David Lynch e François Truffaut, o conteúdo se volta para o percurso do próprio diretor de *Os Fabelmans*, dizendo intratextualmente –

na acepção de Affonso Romano de Sant'Anna (1995), em *Paródia, paráfrase & cia.* – sobre ele. Ademais, o discurso de Burt e de Mitzi é, desse prisma, polifônico, a pensar nas *Questões de Literatura e de Estética*, de Mikhail Bakhtin (2014); a dialética dos caracteres é estabelecida em relação às múltiplas vozes já regidas por Spielberg, porque na enunciação é entoado um coro amplo, ecoando nas falas das personagens, sem que elas percam suas individualidades, muitas outras falas da tradição e, especialmente, dos trabalhos do próprio Steven Spielberg.

Por fim, vale ressaltar que essa tópica, de modos menos ou mais explícitos, está nuançada em alguns textos de crítica cinematográfica com os quais estas linhas dialogam. Para citar apenas três e de diferentes naturezas, é produtivo observar um dicionário, um livro de ensaios e um artigo histórico-acadêmico. Nas rápidas indicações de Rubens Ewald Filho (2002), no *Dicionário de cineastas*, o crítico aponta haver no autor algo *nerd* tecnológico, interessado em videogame, e algo sentimental, a lidar com emoções familiares. Já em *A magia do cinema*, um dos escritos mais sensíveis é sobre *E. T.*, pois ali Roger Ebert (2004) assevera a capacidade de Spielberg interagir com pessoas de todas as idades, usando recursos de câmera e expressando sentimentos intensos. Por fim, em *História do cinema mundial*, especificamente no capítulo dedicado ao “Cinema hollywoodiano contemporâneo”, Fernando Mascarello (2012a) – e, em consonância, por exemplo, Alfredo Manevy (2012), em “Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema” – assegura *Tubarão* como um marco de uma virada ocorrida nos Estados Unidos; o filme marítimo, em particular, e, alinhavado à dialética aqui discutida, em termos mais gerais, indica a tensão spielberguiana entre os altos gastos da produção fílmica, favorecendo o uso de tecnologias, e a necessidade de tecer uma história apta a agradar um público amplo, favorecendo as tramas que envolvem paixões humanas e trazem retorno para o investimento financeiro.

Considerações finais: sequência de abertura, sublime sequência de abertura

A dialética técnico-científica está na sequência de abertura de *Os Fabelmans*. É um modo autoconsciente de Steven Spielberg dizer sobre sua obra; ele efetiva uma crítica de si, dimensionando limites e possibilidades do fazer estético, expressando uma condição em alguma medida racional, refletida, de sua fabulação cinematográfica, ao mesmo tempo em que aberta aos desejos subjetivos, ciente da importância dos sonhos em uma sala de exibição. Em certo sentido, é um instante em

que o diretor não está apenas contando um episódio, mas também refletindo de maneira metalinguística e intratextual; refletindo tanto sobre características que perpassam o longa que se inicia quanto sobre uma trajetória artística que perdura há décadas. A tensão paterna-materna consegue dimensionar aspectos da cinematografia spielberguiana em extensa medida.

A mãe e o seu imaginário subjetivo, onírico, está profundamente alinhada a outros momentos do percurso de Spielberg: a composição de uma filmografia autoral, à guisa de François Truffaut, personalidade da sétima arte que atua em *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e expressa encantamento diante da espaçonave e dos dispositivos argutos que se deixam ver; a câmera em primeira pessoa discernível tanto no carro de *Encurralado* quanto no animal de *Tubarão*; o fato da perspectiva íntima de Indiana Jones ser expandida para todos os filmes da personagem, de forma um tanto expressionista, tornando a ótica particular do cientista uma questão a influenciar a estética das películas que ele participa; os pontos de vista utilizados para contar histórias como *E. T.: o extraterreste* e *A. I.: Inteligência Artificial*, estes dois longas-metragens de títulos sintaticamente análogos.

Já o pai e seu imaginário técnico, mais pragmático, é próximo dos tantos recursos recorrentes na filmografia do diretor, como se vê, com variações: nas pesquisas científicas da série *Jurassic Park*; nos interesses do pesquisador Indiana Jones; nas espaçonaves de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e de *E. T.*; ou até mesmo, de modo mais simples, no carro de *Encurralado*, ou de maneira mais sofisticada, nos transportes de *Minority Report* e *A. I.: Inteligência Artificial*; nos óculos ultrassofisticados de *Jogador Nº 1*; nas armas de *Munique*, *Guerra dos mundos*, *O resgate do Soldado Ryan*, *A lista de Schindler* e *Cavalo de guerra*. Ademais, nestes filmes, não raro as subjetividades das personagens são colocadas diante de perigos tecnológicos, desde a invasão da terra por alienígenas até o massacre de judeus nas câmaras de gás.

Enfim, a mãe e o pai de Sam Fabelman nunca abandonam o imaginário de Steven Spielberg.

REFERÊNCIAS

- A. I.: Inteligência Artificial. Direção: Steven Spielberg. EUA/Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 2001. (146 min), color.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Coleção Humanitas).
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 2014.
- OS CAÇADORES da Arca Perdida. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1981. (115 min), color.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo, SP: Humanitas, 2012.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 55-88.
- CAVALO de guerra. Direção: Steven Spielberg. EUA/Índia: Touchstone Pictures, 2011. (146 min), color.
- CONTATOS Imediatos do Terceiro Grau. Direção: Steven Spielberg. EUA/Reino Unido: Columbia Pictures, 1977. (137 min), color.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 1987.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo, SP: EDUSP, 2013. (Coleção Clássicos).
- OS DEZ mandamentos. Direção: Cecil B. DeMille. EUA: Paramount Pictures, 1956. (229 min), color.
- DOMINGUES, Ivan. *Biotecnologia e suas regulações: desafios contemporâneos*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2018.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2015.
- EBERT, Roger. *A magia do cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do Prêmio Pulitzer*. Tradução de Miguel Cohn. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2004.
- ELLIOT, T. S. Tradução e talento individual. In: ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo, SP: Art Editorial, 1999. p. 37-48.
- ENCURRALADO. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1971. (90 min), color.
- E. T.: o extraterrestre. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1982. (114 min), color.

- EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 2002.
- OS FABELMANS. Direção: Steven Spielberg. EUA/Índia: Universal Pictures, 2022. (149 min), color.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do livro: 7).
- GUERRA DOS MUNDOS. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures: DreamWorks Pictures, 2005. (116 min), color.
- JOGADOR Nº 1. Direção: Steven Spielberg. EUA/Índia: Warner Bros. Pictures, 2018. (139 min), color.
- JURASSIC Park: o parque dos dinossauros. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Studios, 1993. (126 min), color.
- INDIANA Jones e a Última Cruzada. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1989. (127 min), color.
- INDIANA Jones e o Reino da Caveira de Cristal. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 2008. (122 min), color.
- INDIANA Jones e o Templo da Perdição. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1984. (118 min), color.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução e notas de Fernando Costa Matos. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano).
- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1993. (195 min), mono./color.
- LOUCA escapada. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1974. (110 min), color.
- O MAIOR espetáculo da Terra. Direção: Cecil B. DeMille. EUA: Paramount Pictures, 1952. (152 min), color.
- MANEVY, Alfredo. Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema. MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 253-268.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. Revisão técnica de Sheila Schwartzman. São Paulo, SP: Brasiliense, 2013.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1994. (6 volumes).
- MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012a.
- MASCARELLO, Fernando. *Film noir*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012b. p. 177-188.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012c.

- MINORITY Report: a nova lei. Direção: Steven Spielberg. EUA: 20th Century Fox, 2002. (145 min), color.
- O MUNDO perdido: Jurassic Park. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1997. (130 min), color.
- MUNIQUE. Direção: Steven Spielberg. EUA/Canadá/França: DreamWorks Pictures, 2005. (164 min), color.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 2008.
- PRENDA-ME se for capaz. Direção: Steven Spielberg. EUA/Canadá: DreamWorks Pictures, 2002. (141 min), color.
- QUINTÃO, Carlos Roberto. *Amor sublime amor: cinefilia de Steven Spielberg*. 2022. 181 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.
- O RESGATE do soldado Ryan. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 1998. (169 min), color.
- SANT'ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo, SP: Ática, 1995. (Coleção Princípios).
- SANTOS, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é subjetividade?* Prefácio de Michel Kail e Raoul Kirckmayr. Posfácio de FredricJameson. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.
- SPIELBERG. Direção: Susan Lacy. EUA: Pentimento Productions, 2017. (147 min), color.
- SPINA, Segismundo. Curitus. In: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo, SP: EDUSP, 2013. p. 15-23. (Coleção Clássicos).
- O TERMINAL. Direção: Steven Spielberg. EUA: Paramount Pictures, 2004. (128 min), color.
- TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1975. (124 min), color.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre o cinema*. Edição estabelecida sob a direção de Jean Narboni e Serge Toubiana. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2005.
- VEILLON, Oliver-René. *O cinema americano dos anos trinta*. Tradução de Marina Appenzeller. Revisão da tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992. (Coleção Opus 86).

NOTAS

- 1 Cf. o artigo "*Film noir*", de Fernando Mascarello (2012b).
- 2 Cf. *O desafio biográfico*, de François Dosse (2015).
- 3 Sobre a noção de paratexto, conferir *Paratextos editoriais*, de Gérard Genette (2009).
- 4 *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981), *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), *Indiana Jones e a Última Cruzada* (1989), *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008), sendo o quinto filme posterior a *Os Fabelmans*.
- 5 Cf. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*, de Luís Alberto Santos e Silvana Oliveira (2001).
- 6 Cf. o texto "Expressionismo alemão", de Laura Loguercio Cánepa (2012).
- 7 Cf. *A República*, de Platão (2008).
- 8 Cf. *Não-lugares*, de Marc Augé (1994).