



Almoços, Jantares e Lanches em ‘2001: Uma Odisséia no Espaço’ – A Cotidianidade e o ‘Carisma’ na Imagem Cinematográfica¹

Marcelo CARVALHO²

Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Há filmes onde o alimentar-se está no centro da atenção. Em muitos destes filmes, mesmo que a grande missão heróica tenha desaparecido, o alimentar-se se constitui em tema central, ou parte dele, a partir de seu caráter cotidiano. Surpreendentemente, o filme *2001: A Space Odyssey* (*2001: Uma Odisséia no Espaço*, 1968), de Stanley Kubrick, vem suscitar novas abordagens a esse respeito. Seguindo as pistas do caráter material da imagem do cinema, avaliamos até que ponto um fio condutor poderia ser traçado entre *2001* e *Le Repas de Bébé* (*A Refeição do Bebê*, 1895), de Louis Lumière, ressaltando certo traço de “salvaguarda” que haveria na ritualística da refeição. Seria a partir do ato de refeição que encontraremos uma potência própria da imagem do cinema, a qual denominamos “carisma”.

PALAVRAS-CHAVE: *2001, Uma Odisséia no Espaço* ; Lumière ; Refeição ; Cotidianidade ; Carisma.

Introdução

O impasse do filme virgem é o correspondente no cinema à folha em branco na literatura. O que e como filmar? Em um filme de ação tradicional há um tema central, mas mesmo um filme de ação – pensemos em um longa-metragem – precisa dar conta dos momentos paralelos, mais ou menos ligados a esse tema central. Enfim, o herói não permanece todo o período da projeção imbuído de um espírito salvacionista inquebrantável, em uma missão clara e inequívoca, sem que, vez ou outra, uma imagem de outra qualidade (isto é, não-ativa) queira irromper. A despeito dos filmes de ação contemporâneos se mostrarem cada vez mais acelerados,³ por vezes o herói precisa lembrar-se que ainda é mortal e que necessita comer algo, nem que seja um *hot-dog*. Mas, em se tratando de um filme de ação tradicional, onde um forte sentido orgânico tende a unir cada momento em um todo coerente, é possível que a salsicha esteja

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema (DT4 – Comunicação Audiovisual) do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ; e-mail <marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br>.

³ Os exemplos são os mais diversos, do primeiro *Raiders of the Lost Ark* (*Caçadores da Arca Perdida*, 1981), de Steven Spielberg, aos filmes de Quentin Tarantino, como *Inglourious Basterds* (*Bastardos Inglórios*, 2009), que redefine sob novos aspectos os filmes de ação.

envenenada com cianureto e que o herói precise lutar pela sua própria vida após seu lanche trivial. Todo um universo onde os índices (PEIRCE, 2000) pululam no filme indicando conexões as mais variadas onde se desenvolve a narração clássica avessa à toda gratuidade presente na vida cotidiana.⁴

Assim, os filmes de ação talvez não sejam os melhores lugares para se procurar momentos onde uma cotidianidade aparecesse por ela mesma sem que seja cooptada pela missão a se cumprir. Dentre as ações cotidianas, o ato de comer parece-nos particularmente importante nos filmes. Mais do que uma necessidade, comer um lanche e, principalmente, almoçar e jantar, são vias de acesso privilegiadas a essa cotidianidade onde talvez encontremos certa característica fundamental do cinema, uma qualidade “material” da imagem anterior à constituição da narração e mesmo da prática consciente da montagem com David Wark Griffith e com a vanguarda russa dos anos 1920 (Sergei Eisenstein, Dziga Vertov etc.). Algo que só o cinema moderno ou as primeiras manifestações do cinema poderiam apresentar de forma plena.

Há filmes modernos onde o alimentar-se (ou sua interdição) estão no centro da atenção. Sem que venhamos a nos perder numa lista exaustiva, lembremos, por exemplo, o escatológico *La Grande Bouffle (A Comilança, 1973)*, de Marco Ferreri, ou os jantares sempre interrompidos de *Le Charme Discret de La Bourgeoisie (O Discreto Charme da Burguesia, 1972)*, de Luis Buñuel. Mas nestes filmes, mesmo que a grande missão heróica tenha desaparecido, restando apenas o objetivo bufo num ou a não-realização impertinente do jantar n’outro, o alimentar-se se constitui em tema central, ou parte dele. Seria preciso surpreender o ato de fazer uma refeição num ambiente mais inusitado, onde, a princípio, nada sugeriria que ali encontrássemos tal traço de cotidianidade, como em *2001: A Space Odyssey (2001: Uma Odisséia no Espaço, 1968)*, de Stanley Kubrick. Esperamos, dessa forma, demonstrar como num filme de ficção científica e de fatura grandiosa como *2001* o ato de comer ganha surpreendente importância.

Ainda seguindo as pistas deixadas por certo caráter material do cinema, gostaríamos de avaliar até que ponto um fio condutor poderia ser traçado entre *2001* e *Le Repas de Bébé (A Refeição do Bebê, 1895)*, de Louis Lumière, um dos primeiros filmes da história do cinema. O que uniria as refeições em filmes tão distantes no

⁴ São todas as relações causais presentes nos filmes de ação. Da partida em falso triunfante do xerife Will Kane (Gary Cooper) no início de *High Noon (Matar ou Morrer, 1952)*, de Fred Zinnemann, até o momento de deixar definitivamente a cidade, passando pelo périplo de Kane em busca desesperada de ajuda, todos os estados psicológicos do herói se justificam num todo coerente a partir de relações de causa e consequência.



tempo? Como um dos primeiros filmes a ser realizado e exibido, silencioso e em preto e branco, que diríamos hoje ser um filme de família, poderia ainda ecoar nas sequências de refeição de um filme de ficção científica realizado aproximadamente 70 anos depois, em cor e sonoro? Por certo, tal aproximação não é inocente. Pretendemos afirmar a importância desses primeiros filmes do cinema, identificando nesse “aparecer material” da imagem em *Le Repas de Bébé* um “carisma” próprio da imagem cinematográfica.

Nosso guia neste artigo serão os próprios filmes, principalmente *2001*. É na tentativa de imersão em suas imagens que buscaremos respostas às inquietações suscitadas, recorrendo a digressões sobre a “cotidianidade” e o “carisma” das imagens. Faremos uso, ainda, explicitamente em alguns momentos, implicitamente durante todo o texto, do pensamento dos filósofos Friedrich Nietzsche e, principalmente, Gilles Deleuze (nos livros sobre o cinema, *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*).

Comer, Momento a Momento

2001 é um filme bastante conhecido, um dos mais discutidos da filmografia de Kubrick. Destaquemos um dado que pode passar despercebido, mesmo para um espectador atento: come-se muito em *2001*, numa estranha sucessão de refeições para um filme como esse. Embora seja o mais evidente e se constitua, a nosso ver, como uma importante via de leitura no filme, o ato de comer não é a única incursão do cotidiano em *2001*. A viagem épica e grandiosa da humanidade é acompanhada por seus atos mundanos, numa afirmação material de reposição de energias para o organismo biológico que ainda somos, a despeito de todas as leituras metafísicas possíveis de serem extraídas. Comer em *2001* reforça a relação imanente com a terra, mesmo que os seres humanos estejam viajando pelo espaço e a terra, em seu duplo significado em português de solo e planeta-mãe, esteja muito distante.

Pode ser útil destacar os momentos no filme onde há alguma espécie de refeição sendo realizada (com mais alguns outros momentos de cotidianidade associados às refeições). Provavelmente o leitor já viu *2001* várias vezes, assim, convidamo-lo a, se for o caso, apenas passar os olhos sobre a lista que se segue, seguindo para o próximo subtítulo.

1. Na primeira aparição do espécime que dará origem ao *homo sapiens* (com 6m15s de filme transcorrido) eles se alimentam parcamente, com uma paisagem



grandiosa e desértica ao fundo. Entre as ações cotidianas, bebem água e entregam-se a catar parasitas um do outro. Período de escassez.

2. Aos 11m16s é mostrado o grupo amontado numa cavidade da rocha, com medo das ameaças noturnas. Um dos seres pré-históricos põe algo na boca; outro tenta roubá-lo e é rechaçado.

3. Eles procuram restos de comida em meio aos ossos de um animal abatido aos 14m49s: é um momento importante do filme onde, ao que tudo indica motivado pela aparição do monólito negro, dá-se um passo decisivo na evolução humana por um ato de violência potencial ao perceber que um osso poderia ser usado como arma.

4. Com a inovação tecnológica (o osso transformado em arma) incorporado ao grupo, a comunidade agora pode comer abundantemente a carne dos animais abatidos (17m03s). É a primeira refeição farta de 2001, completando assim um ciclo da evolução humana – a sequência do osso-arma atirado para cima ecoando visualmente a nave espacial (a maior elipse do cinema) ocorre em 19m50s.

5. Já no ano de 2001, o Dr. Heywood Floyd, a bordo da estação espacial, pergunta ao seu cicerone se há tempo para o café da manhã (26m59s). Antes de ir ao restaurante, telefona (por um “vídeofone”) para a filha na Terra e conversam sobre o aniversário dela.

6. Aos 29m28s Dr. Floyd conversa com alguns russos que bebem algo.

7. Durante quase três minutos o filme trata da alimentação: aos 33m59s, na nave que vai para Clavius, na Lua, uma aeromoça serve comida para outra aeromoça e para si mesma numa espécie de bandeja da já extinta companhia aérea PAN AM. A comida é fluida e acondicionada no interior da bandeja: vagem, milho, cenoura, peixe etc. em líquido. Mais duas bandejas são servidas aos pilotos da nave enquanto acompanhamos a evolução da aeromoça com dificuldade pela gravidade zero. Dr. Floyd, passageiro da nave, ingere sua comida enquanto conversa com um homem de uniforme militar. Ao fim, Dr. Floyd lê na parede instruções de como usar o banheiro da nave com gravidade zero. A sequência termina em 36m48s.

8. De 47m01s a 49m07s: é servido um lanche numa nave que sobrevoa pouco acima da superfície da Lua. Um dos passageiros da pequena nave pergunta se tem sanduíche de presunto e sugere um café. Conversam enquanto comem o sanduíche até chegarem a Clavius. Dirigem-se, então, para ver o monólito negro



desenterrado da superfície da Lua e, com uma música grandiloquente ao fundo, um dos astronautas prepara-se para tirar fotos de registro (aos 53m08s). O fotografo orienta os outros para que fiquem à frente do monólito, pois tem preocupação com o enquadramento.

9. Nova fase do filme, 18 meses depois, uma nave em direção a Júpiter, planeta para onde o monólito negro enviou um forte sinal de rádio. Um cosmonauta exercita-se correndo ao redor do salão circular da nave e, em 57m34s, num novo plano, ao funda da imagem, um cosmonauta almoça enquanto o outro desce as escadas em direção ao salão circular. Logo, também este cosmonauta assume alguns controles de uma espécie de forno de micro-ondas, retirando dali seu almoço. Ambos, o Dr. David Bowman (comandante da missão) e seu assistente, Dr. Frank Poole, assistem a uma entrevista que concederam a um canal de televisão.

10. 1h03m54s: Dr. Frank bronzeia-se numa câmara de bronzeamento artificial quando Hal, o supercomputador responsável pela gestão técnica de toda a nave, informa que acaba de chegar uma transmissão audiovisual de seus pais. Na tela, aparecem os pais do Dr. Frank, que desejam feliz aniversário ao filho – à frente de ambos, um bolo de aniversário com velas acesas. Contam que deram uma entrevista à televisão e que conseguiram resolver um problema de pagamento de Dr. Frank com certo contador em Houston. Dr. Frank receberá o aumento até o mês que vem. Na sequência seguinte, com 1h06m00s de filme transcorrido, Dr. David joga xadrez com Hal; e a 1h06m50, Dr. David desenha os três tripulantes que hibernam na nave e Hal pede para ver os esboços.

Tem início, neste momento, todo o conjunto de sequências onde acontece o embate entre os cosmonautas e o supercomputador Hal. É o único trecho verdadeiramente de ação do filme, com embate direto entre duas forças (homem e máquina/computador). Significativamente, não há mais momento algum de almoço ou lanche aqui e as incursões cotidianas quase desaparecem, salvo no final dessa fase, em 1h53m54s: após Dr. David voltar à nave e iniciar a sequência de procedimentos para desligar o centro de memória lógica de Hal, este começa a perder o controle cognitivo e lembranças antigas do contato com seu criador retornam. Algo de uma estranha “cotidianidade” retorna pela cançãozinha que ele canta, uma canção de amor boba, talvez uma das primeiras informações a ser colocada em seu banco de memória em



1992, quando teria sido ligado. Em seguida, inicia-se uma longa sequência de imagens abstratas ou que tendem à abstração após a câmera passear entre Júpiter e seus satélites. Da mesma forma que no conjunto de sequências anterior, não há referências à alimentação aqui. A cotidianidade desaparece. No entanto, haverá ainda mais uma referência à cotidianidade já no final do filme:

11. Em 2h10m00s Dr. David, que havia saído da nave-mãe em um pequeno módulo de serviço, entrando com sua nave numa dimensão imaterial, subitamente se vê no interior de uma habitação ampla, com móveis e apetrechos modernos e neoclássicos. Inicia-se uma série de transferências e transformações pelas quais Dr. David irá passar: (1) ele, ainda no interior da pequena nave pousada no quarto, vê a si próprio fora da nave, ainda com as vestes de cosmonauta e com o rosto bem mais velho; (2) é este Dr. David mais velho que, em 2h14m31s, encontra a si mesmo na sala, mas ainda mais velho, de costas, almoçando sentado à mesa. Até então parece bastante assustado, mas o Dr. David que almoça já surge absolutamente integrado à situação, parecendo mesmo morar ali há algum tempo. Este novo Dr. David levanta-se para verificar se há alguém no corredor, não encontrando ninguém, e volta a almoçar.

Fome imanente

No cinema, a irrupção da cotidianidade está ligada a um momento de afrouxamento das relações sensório-motoras nos filmes. O filósofo Gilles Deleuze já chamava a atenção para a importância disso em filmes do pós-Segunda Guerra. Ao contrário da bem amarrada relação entre percepções, afecções e ações no cinema clássico em prol de uma organicidade fílmica como esteio para o percurso do herói, os gestos simples de uma cotidianidade apareceram no cinema moderno, justamente, atestando uma falência das relações que ligavam as percepções às ações, uma crise generalizada da ação (DELEUZE, 1990, p. 9-23) (ou, de outra forma, um desmonte do esquema sensório-motor, como na definição do filósofo Henri Bergson em *Matéria e Memória* (2006)) que arrastava o cinema para uma reconversão completa, instaurando-o num estágio de transição entre o cinema clássico (da imagem-movimento) e o cinema moderno (da imagem-tempo) (DELEUZE, 1985, p. 252-258). Na Europa, encontramos tal característica principalmente no neorealismo italiano (anos 1940), mas também na



nouvelle vague francesa (final dos 1950 e década de 1960) e no novo cinema alemão (entre os anos 1960 e 1970).

As diferenças entre a imagem-movimento e a imagem-tempo correspondem à própria repartição da história do pensamento ocidental ao qual Deleuze segue em sua crítica à representação. O cinema da imagem-movimento (cinema clássico) atua, para Deleuze, pela representação de um tempo cronológico e um passado presentificado (*flash back*), apresentando movimentos “normalizados” (*raccords*) e pressupondo a independência dos objetos e dos meios que filma. Esses pressupostos propiciam o desenvolvimento de um cinema de ação a partir da narração orgânica (onde todos os elementos contribuem para um fim) com forte aspiração à “imagem verdadeira” – daí toda a relação privilegiada que mantém com os julgamentos sob o princípio de apartação entre o bem (os heróis) e o mal (os bandidos). Já a imagem-cristal (primeiro aspecto pleno da imagem-tempo no cinema moderno) se faz pela reversão dos princípios da imagem-movimento. Surge no cinema, então, todo um universo de imagens não-representacionais, onde a apresentação direta (a-cronológica) do tempo e a concomitância do *virtual* e do *atual* na mesma imagem (como nas indefinições temporais entre passado e presente) liberam as anomalias de movimento (os *falso-raccords*). Às grandes missões a serem cumpridas nos filmes de ação (o resgate da sobrinha branca das mãos dos indígenas em *The Searchers* (*Rastros de Ódio*, 1956), de John Ford), aparecem no cinema moderno as situações de pura cotidianidade que valem por si e não mais pelo que justificariam numa narração orgânica. As constantes descrições (ditas óticas e sonoras) dos objetos e dos meios os repõem sempre sob novas faces, destronando a ação e o sentido de uma missão a cumprir por um cinema de videntes (os personagens vêem, mas já não agem) e perambulantes, onde a narração tornou-se falsificante. Aos julgamentos e às apartações morais, surge o afeto como princípio de aderência: as escolhas se tornaram forças afetivas (DELEUZE, 1990, p. 155-167).

2001 faz parte desse momento moderno do cinema. Se a cotidianidade desaparece no conjunto de sequências de ação do filme (o conflito homem X máquina), é na falência sensório-motora de Hal que a cotidianidade reaparece (a cançãozinha de amor) na quase-humanidade de um computador que aprendeu a sentir medo da morte. O curioso é que encontrarmos tal profusão de cotidianidade – comum no neorrealismo italiano – em um épico da espécie humana, verdadeira composição audiovisual complementar de Zaratustra, o além do homem. Aliás, algo nada surpreendente, já que o



além do homem nietzschiano, além do bem e do mal, não é uma instância de modo algum transcendente, mas imanente (NIETZSCHE, 2003). Pois o ato de alimentar-se em *2001* está intimamente relacionado a uma vontade de potência: tanto na pré-história, quanto na habitação onde Dr. David se encontra após viajar na dimensão imaterial, a ingestão de alimento ocorre próxima ao ganho de potência humano como ato de pensamento (a transformação do osso em arma) e renascimento como feto cósmico, numa imanência propriamente cosmológica.

E é na última refeição do filme que fica mais evidente uma curiosa relação que parece relacionar-se com o ato de comer. Dr. David se mostra bastante assustado em suas primeiras incursões na habitação, até que, envelhecido, à mesa, tranquilamente faz sua refeição. A situação mais estranha possível se naturaliza, vira cotidianidade, justamente quando o jantar está servido. Essa comunhão entre ele e a situação apresentada é quebrada em 2h17m38s, quando, ao quebrar uma taça, ele se vê morrendo sobre a cama. Fim da cotidianidade e da garantia de que tudo estaria bem.

Parece que, justamente, por cercamos com todo um aparato cultural o ato natural de comer (realizado por todo ser vivo para a reposição de nutrientes) é que o alimentar-se se travestiria, para os seres curiosos que somos, em algo da ordem de uma “garantia”, de uma “salvaguarda” rotineira e cotidiana frente ao imponderável. Se pomos a mesa é porque está “tudo bem”, ou, se há risco, este encontra-se suficientemente distante para que o alimento seja ingerido com algum grau de tranquilidade. Em meio a uma forte turbulência, interrompe-se o serviço de bordo num avião, evidentemente pela segurança da tripulação; mas não nos custa também imaginar que esse é um sinal claro de que algo temerário e se instaura no vôo... O ato de comer é um dos principais elementos de *2001* a nos transportar para a cotidianidade (embora não seja o único, evidentemente, como demonstramos). Os almoços e lanches no filme se constituem em garantias constantes de nossa materialidade incontornável frente ao inconcebível que paira sobre a trajetória humana a partir da aparição do monólito negro. Come-se, enfim, até o final, até pouco antes do renascimento cósmico da espécie.

Conclusão

É curioso pensar que, de alguma forma, os 0m39s de *Le Repas de Bébé* se constituem na sequência que falta a *2001*: entre a imagem da última alimentação do animal (que se tornará humano) e o serviço de bordo na nave que viaja em direção à Lua há necessariamente uma das primeiras imagens do cinema, justamente, a refeição do bebê.

A questão é que em *2001* o desmonte do esquema sensorio-motor já está completo, enquanto em *Le Repas de Bébé* é o próprio esquema sensorio-motor que ainda não se constituiu. Em ambos, o ato de comer não se liga a uma missão ou justifica alguma consequência dramática. Nos dois filmes a cotidianidade vale por si, onde o que está em jogo é a postura do corpo ao comer. Há um *continuum* entre os dois filmes, que se conectam na ausência da ação, cuja trajetória precisa ser construída anacronicamente, por afeto: há, em ambos os filmes uma mesma “garantia”, uma tranquila certeza (que, de resto, sempre se mostra enganosa) de que, se a mesa está posta, isto é, se há alguma ritualística no ato de alimentar-se, tudo irá bem.

Podemos especular quais as motivações que levaram Louis Lumière a filmar a família de seu irmão, Auguste, em *Le Repas de Bébé*. Talvez tenha sido apenas a oportunidade que se apresentava: câmera preparada, bobina de filme no chassi e Louis, quase por acaso, frente ao momento em família do irmão. Mas pode ter ocorrido algo diferente. Donos de uma fábrica de chapas fotográficas em Lyon, a família Lumière tinha experiência em fotografia e com o registro do instante e do cotidiano (também eram fotógrafos) (SADOUL, 1983). Assim, o momento de pura cotidianidade da refeição do bebê pode ter sido preparado com esmero em vez de simplesmente ter sido um motivo encontrado entre quaisquer outros naquele momento. E então, da garantia que uma imagem nos dá (uma imagem de uma refeição sendo oferecida a um bebê), chegamos ao registro, à filmagem, à perpetuação em imagem de um momento que, do contrário, se perderia no tempo.

Afinal, porque se filma algo? Por vários motivos. Para perpetuar um momento, mas também por motivações artísticas, contratuais, financeiras, diletantes. O cineasta Werner Herzog em *Grizzly Man (O Homem Urso, 2005)*, ao se referir às gravações em vídeo de seu personagem-real, Timothy Treadwell, fala (em *off*) sobre um espaço qualquer esvaziado, quando a câmera continua gravando após a saída de quadro de Treadwell, quando o vento bate nos arbustos em um pequeno aclive – um espaço de uma “beleza estranha e secreta. Às vezes as imagens cobram uma vida própria e um carisma misterioso”. Enfim, um carisma da imagem, próprio das imagens, um dom intrínseco que as imagens carregam.

Há toda uma tradição paulínea, dentro do cristianismo, que identifica o carisma como um dom divino, uma graça concedida por Deus por intermédio do Espírito Santo. Um carisma também é o indefinível poder de encantamento que certas personalidades possuiriam. Não precisamos recorrer a nenhum dos dois significados dessa palavra.



Gostaríamos de tomar, para nosso âmbito, o sentido empírico e imanente que Herzog dá ao termo. Seria uma constatação ao inverso de Walter Benjamin, que via um novo sentido para as imagens na sua reprodutibilidade técnica, uma perda da aura que as artes reprodutíveis trariam (1996, p.165-196). Pelo contrário, haveria não uma perda, mas um ganho de potência no carisma da imagem cinematográfica, independentemente de sua origem e de sua autenticidade modelar. Enfim, referimo-nos a um carisma não como dom divino ou algo ofertado pelo objeto gerador da imagem tal qual um modelo, mas como uma necessária potência de existir como imagem e som cinematográficos – o som do vento a balançar os arbustos em uma paisagem deserta em *Grizzly Man*. Nesse sentido, o carisma da imagem é sua própria força material.

Embora não haja sangue, há nas imagens de refeição de *2001* e de *Le Repas de Bébé* algo de uma violência visceral, de uma gratuidade e de uma naturalidade, de uma brutalidade das imagens não domesticadas. Há uma força carismática, de mistério revelado das coisas que o movimento e o tempo das imagens nos ofereceria. A brutalidade do cinema vem, justamente, de sua força desmistificadora, de seu carisma imanente e evidente. A imagem dos filmes de Lumière falaria bem mais sobre a natureza visceral do cinema do que sua docilização quando enquadrado nas normas por demais domesticadas do cinema de ação (COSTA, 2005), esta violência própria das imagens retomada pelo cinema moderno. Afirmar essa dimensão das imagens cinematográficas foi a batalha de Pasolini ao ressaltar os “elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros” (1982, p. 141) do cinema de poesia como sendo a natureza íntima do cinema.

Naquele distante ano de 1895 Louis Lumière filmou a refeição de seu sobrinho buscando intuitivamente, talvez, o carisma dessa imagem, sua perpetuação, a permanência em película da cotidianidade da família do seu irmão. Se o cinema tem um segredo, tal segredo nada deve a questões transcendentais, pelo contrário. É na evidente imanência de suas imagens, na materialidade de sua apresentação que reside tal segredo. A graça que reencanta os objetos do mundo, que se iluminam agora sobre a tela, vem dos próprios objetos do mundo que a partir do cinema voltam a brilhar após toda a secularização pela qual passou a civilização ocidental. O cinema não traz o divino de volta ao mundo, mas retoma o encantamento das coisas. Talvez seja esse o motivo pelo qual certas imagens nos cativam tanto: o almoço do bebê parece-nos tão encantador porque o que era cotidiano e corriqueiro ganhou carisma pelo cinema. Da mesma forma, os momentos de refeição em *2001* trazem ao filme uma salvaguarda material e



imane, o carisma da imagem como garantia de que não nos perderemos na transcendência.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema** – espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUNCAP, Paul. **Stanley Kubrick**. Taschen, 2003.

GUNNING, Tom. **A grande novidade do cinema das origens**: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. In: *Revista Imagens*, nº 2, agosto 1994, Campinas, UNICAMP.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra** – arqueologia do cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Editora Unesp, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** (v. I). Lisboa: Horizonte, 1983.

Referências Filmográficas:

2001: A Space Odyssey (2001: Uma Odisséia no Espaço, 1968), de Stanley Kubrick.

Grizzly Man (O Homem Urso, 2005), de Werner Herzog.

High Moon (Matar ou Morrer, 1952), de Fred Zinnemann.

Inglourious Basterds (Bastardos Inglórios, 2009), de Quentin Tarantino.

La Grande Bouffe (A Comilança, 1973), de Marco Ferreri.



Le Charme Discret de La Bourgeoisie (O Discreto Charme da Burguesia, 1972), de Luis Buñuel.

Le Repas de Bébé (A Refeição do Bebê, 1895), de Louis Lumière.

Raiders of the Lost Ark (Caçadores da Arca Perdida, 1981), de Steven Spielberg.

The Searchers (Rastros de Ódio, 1956), de John Ford.