

A EQUIVALÊNCIA DE VERTIGEM

O corpo estético e a intersemiose entre música e cinema na obra *Tommy* (1969/1975)

João Vitor Dantas Rocha Seixas

*Estudante de mestrado do Programa de Pós-graduação
Interdisciplinar em Cinema — PPGCINE-UFS*
dantasjoaovitor1@gmail.com

Fernando de Mendonça

*Professor Doutor do Programa de Pós-graduação
Interdisciplinar em Cinema — PPGCINE-UFS*
nandodijesus@gmail.com

Resumo

Este trabalho investiga as relações intersemióticas entre música e cinema a partir da ópera-rock *Tommy* (1969), da banda The Who, e de sua adaptação fílmica dirigida por Ken Russell em 1975. Defende-se que álbum e filme se configuram como corpos estéticos e atuam como dispositivo de acesso, nos quais a percepção encarnada do personagem-título é materializada e compartilhada com o ouvinte/espectador. Para isso, propõem-se dois conceitos heurísticos: a equivalência de escuta, em que o álbum faz coincidir a experiência musical do ouvinte com a consciência perceptiva de Tommy, e a equivalência de vertigem, em que Russell reconfigura essa experiência no cinema por meio da saturação imagética e da hiperestimulação sensorial. A análise da faixa “Amazing Journey” e de sua contraparte fílmica evidencia como *leitmotifs* musicais e visuais condensam e expandem a experiência perceptiva do personagem, mostrando, à luz de Merleau-Ponty, Pasolini, Caznok e Brakhage, como música e cinema atuam como linguagens que dão corpo à percepção. Conclui-se que *Tommy*, em suas duas versões, reinscreve som e imagem como experiência encarnada, instaurando uma dimensão onírica e irracionalista na qual corpo da obra e corpo do espectador se encontram.

Abstract

This study investigates the intersemiotic relations between music and cinema through *Tommy* (1969), the rock opera by The Who, and its 1975 film adaptation directed by Ken Russell. It argues that both the album and the film take shape as aesthetic forms that operate as a *dispositif*, in which the embodied perception of the title character is materialized and shared with listener and spectator. Two heuristic concepts are proposed: the equivalence of listening, whereby the album aligns the listener's musical experience with Tommy's perceptual consciousness; and the equivalence of vertigo, whereby Russell reconfigures this experience in cinema through imagetic saturation and sensory hyperstimulation. The analysis of the track “Amazing Journey” and its filmic counterpart shows how musical and visual leitmotifs condense and expand the character's perceptual experience. Drawing on Merleau-Ponty, Pasolini, Caznok, and Brakhage, the study demonstrates how music and cinema act as languages that give body to perception. It concludes that *Tommy*, in both versions, reinscribes sound and image as embodied experience, establishing an oneiric and irrationalist dimension in which the body of the work and the body of the spectator converge.

Palavras-chave: Cinema e música, intersemiose, corpo estético.

Introdução

Este trabalho investiga as relações intersemióticas e suas dimensões perceptivas, ainda pouco exploradas nos estudos entre linguagens não verbais, tomando como corpus o álbum de ópera-rock *Tommy* (The Who, 1969) e sua adaptação cinematográfica dirigida

por Ken Russell (1975). A análise concentra-se na dimensão sensível que emerge da materialidade das artes — entendidas como corpo estético — e que possibilita a comunicação entre espectador e personagem. Parte-se da proposição de que álbum e filme funcionam como dispositivos que encarnam o corpo de Tommy Walker, permitindo não apenas o contato direto com sua subjetividade, mas também a partilha de sua percepção do mundo.

A investigação apoia-se em dois eixos teóricos: (1) a teoria de cinema de Pasolini (1982) e o conceito de “câmera subjetiva indireta-livre”, como meio de expressão da dimensão poética; (2) a noção de “ouvido vidente” de Yara Caznok (2008), em diálogo com a reflexão de Stan Brakhage sobre o “som silencioso” do cinema (2016). Essas perspectivas articulam-se com as teses de Merleau-Ponty sobre corpo, percepção e linguagem artística (1999) e sua abordagem fenomenológica aplicada ao cinema (2018). A partir desses autores adota-se aqui uma perspectiva que privilegia a materialidade sensível da obra em vez de uma transposição direta de signos verbais (presentes nas letras) em visuais. A palavra, ao ser incorporada ao cinema e à música, não ocupa papel central, mas integra um todo sensorial, em conformidade com a premissa merleau-pontyana (2018, p.136) de que “um filme não é pensado e, sim, percebido”. Assim, o cinema opera como linguagem constituída pelo entrelaçamento da palavra, da música e das demais artes numa “misteriosa alquimia de correspondências” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 132).

O foco analítico recai sobre a faixa “Amazing Journey” e sua contraparte fílmica, observando como o filme converte os “sonhos musicais” do álbum em “sonhos visuais”, reconfigurando essa experiência em cinema e instaurando uma nova dimensão de comunicação entre espectador e personagem. A metodologia conjuga abordagem fenomenológica e análise intersemiótica, por meio da leitura motívica e lírica na música, da mise-en-scène e da montagem no cinema, e da identificação de *leitmotifs* visuais e sonoros. Nesse percurso, formulam-se dois conceitos heurísticos: *equivalência de escuta*, relação estabelecida entre personagem e ouvinte no álbum; e *equivalência de vertigem*, a reconfiguração dessa experiência no filme.

Embora os estudos de adaptação intersemiótica tenham avançado, ainda são raras as pesquisas sobre intercâmbio entre duas linguagens não verbais. Ao propor este recorte, busca-se contribuir para o diálogo entre música e cinema sob a perspectiva fenomenológica, destacando *Tommy* como caso paradigmático de intersemiose. Sua concepção de dispositivo e sua materialidade estética corporificam a experiência sensorial do personagem e convidam o espectador a uma vivência sinestésica de audição, tato e visão.

1. “Onírico ser físico”: o corpo e a percepção como matéria-prima do cinema

Os conceitos resultantes da aproximação radical entre a linguística e a teoria do cinema proposta por Pasolini em seu ensaio-manifesto *O ‘Cinema de Poesia’* (1982) não visavam estabelecer uma análise meramente comparativa entre as linguagens cinematográfica e literária, mas partir de certas oposições essenciais para chegar a uma ontologia do cinema: o que é específico e imanente à linguagem cinematográfica? Como e a partir do que o filme se constitui como matéria? Partindo de que o cinema é capaz de comunicar e de ser compreendido, ele estaria, segundo Pasolini (1982), estabilizado em uma língua instrumental compartilhada por todos nós. No entanto, essa língua cinematográfica é essencialmente distinta da língua verbal — utilizada na arte literária e na comunicação funcional entre os seres humanos: o *lin-signo*. À “língua do cinema”, o autor atribui o neologismo *im-signo*.

O *im-signo* é, segundo o Pasolini (1982, p. 138), a verdadeira matéria-prima da

linguagem do cinema e, portanto, os átomos que constituem a integridade do corpo fílmico. É uma língua, que ao contrário dos *lin-signos*, tem como base institucional as imagens significantes em toda sua concretude e pré-racionalidade. Portanto, não são significantes que contêm significados pré-estabelecidos por leis de forma arbitrária, mas sim “factos pré-humanos, ou no limite do humano: são, em todo caso, pré-gramaticais e, absolutamente pré-morfológicos”. São signos que partem de índices da realidade, ao expor a concretude dos seus objetos na imagem, mas que conservam em si particularidades icônicas, portanto, intuitivas, qualitativas, que antecedem uma significação racionalista, portanto, o *im-signo* seria, na fenomenologia merleau-pontyana, uma “língua” pré-racional. O colóquio instrumental que o Pasolini defende existir a partir da língua dos *im-signos* entre o sujeito e o real, e pelo qual o cinema “funda a sua própria possibilidade prática de existência”, trata-se justamente do contato imanente do “ser-no-mundo”, do conhecimento intuitivo que advém da vivência social no mundo.

[...] o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a «ler» visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma colectividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus actos (PASOLINI, 1982, p. 138).

No entanto, o autor italiano acrescenta que os *im-signos*, são para além do que é apreendido como resultado da experiência sensível com a realidade — nos gestos, na natureza, nas expressões, em suma, nos fenômenos do mundo visível —, simultaneamente também a base instrumental da linguagem do nosso pensamento, da memória e dos sonhos, como nota Pasolini (1982, p.138):

Todo o esforço de reconstrução da memória é uma ‘série de *im-signos*’, ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica. [...] E assim, cada sonho é uma série de *im--signos* com todas as características das sequências cinematográficas: enquadramento dos primeiros planos, dos planos de conjunto, dos pormenores, etc.

Em suma, por fundar-se em uma base linguística que habita tanto a concretude da realidade quanto a abstração do inconsciente, o cinema adquire uma potência expressiva singular: “é simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo”. É desse paradoxo, segundo Pasolini, que emerge a natureza fundamental da imagem cinematográfica: sua “qualidade onírica profunda” conjugada à “absoluta e imprescindível concreção, digamos, objectal”. A relação primitiva que a imagem do cinema mantém em sua pré-gramaticalidade confere-lhe uma qualidade e uma natureza tendentes ao irracionalismo. Tal condição torna a arte cinematográfica particularmente apta a traduzir o inconsciente e os afetos, mas também capaz de manifestar a experiência humana em sua forma mais bruta.

Nesse horizonte, o filme adquire um caráter corpóreo em Pasolini (1982), que, sintomaticamente, o denominou “onírico ser físico”: algo que é, que existe e que possui a capacidade de perceber e sentir a realidade em toda a sua concretude e transparência. O cinema, portanto, pode pré-refletir de modo irracional e, ao mesmo tempo, expressar subjetividade, pensamentos e ideias complexas.

Este paradoxo fundamental do cinema reconhecido por Pasolini (1982, p. 142) — “simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo” — encontra ressonância na própria base da fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, para quem a experiência do sujeito com o mundo se estrutura a partir dessa mesma tensão

constitutiva. a fenomenologia caracteriza-se também pelo duplo aspecto identificado por Pasolini: transcende a matéria em busca de uma essência maior, mas sempre a partir da aproximação do objeto em sua manifestação concreta na realidade, condição que se faz necessária para compreendê-lo essencialmente — e talvez transcendentalmente. Esse paradoxo é o que, para Merleau-Ponty (1999, p. 18), define a fenomenologia: uma filosofia que une “o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade”. Pode-se concluir, portanto, que tanto a fenomenologia quanto o cinema operam sob a mesma tensão entre subjetividade do sujeito e objetividade do mundo, partindo sempre da condição de “ser-no-mundo”.

Esse mesmo movimento da aproximação fenomenológica pelo contato direto com a realidade, encontrando no mundo e nas coisas a essência imanente e a verdade, ressoa na teoria realista do cinema associada a André Bazin. Como observa Xavier (2018) ao comentar a ontologia baziniana, a força da imagem cinematográfica não reside apenas na reprodução fiel da aparência, mas em sua gênese peculiar: o processo fotoquímico que inscreve na película o próprio rastro do real. Esse vínculo imediato com o mundo confere ao cinema um estatuto singular, no qual a aparência não é mero artifício, mas condição de expressão. Assim, ao contrário da pintura, em que a dependência da aparência comprometeria a arte, “no cinema, macular a aparência é perder o solo da expressão, anular o específico e todas as suas promessas de revelação” (XAVIER, 2018, p. 21).

Nessa perspectiva, a ontologia do cinema funda-se nos índices de realidade, que lhe atribuem a função de revelar o real em sua profundidade. O caráter essencial do cinema não está em imitar o mundo, mas em instaurar uma linguagem capaz de tornar visível aquilo que nele se encontra latente — “como uma presença inalienável”, nas palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 1) —, e que a mediação técnica pode fazer emergir mesmo quando escapa à percepção ordinária. O aparato técnico — câmera e objetiva —, portanto, funciona como extensão perceptiva, permitindo uma apreensão “pré-reflexiva” do mundo. O que a câmera captura são índices de realidade que ganham sentido na reelaboração do cineasta. Esse gesto não é neutro: como sujeito-perceptivo, o cineasta inscreve na imagem sua visão de mundo, revelando algo de essencial tanto do real quanto de si mesmo. Cineasta, câmera e índices de realidade formam, assim, um mesmo processo perceptivo, no qual a unidade dos sentidos é preservada.

Se Bazin acentua a função ontológica e objetiva do cinema, Pasolini (1982) acrescenta-lhe uma dimensão onírica e irracional. O cinema funda-se no *im-signo* — índice sensível da realidade, mas também pré-gramatical, intuitivo e poético. É nesse horizonte que surge a “câmera subjetiva indireta-livre”, recurso que, pela ação criadora do cineasta, articula o caráter visionário e irracional da imagem. Pasolini (1982, p. 146) a define como um “monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstracto explícito”. Esse recurso amplia a liberdade estilística do cinema, afastando-o das convenções narrativas e reconduzindo-o às suas qualidades originárias — “oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias” — até instaurar uma “língua técnica da poesia”.

O cinema, portanto, não apenas registra a realidade, mas a reinscreve corporalmente em sua própria materialidade. A *mise-en-scène*, atravessada pela câmera subjetiva indireta-livre, torna-se expressão encarnada da visão de mundo do cineasta, projetada nas personagens e nos ambientes. Dessa forma, o cinema não se limita a representar: age como corpo próprio que percebe, sente e comunica, instaurando uma experiência simultaneamente individual e coletiva, objetiva e subjetiva, concreta e irracional.

2. O ouvido vidente e o som silencioso do cinema: a intersemiose das artes do movimento e do tempo

Se no cinema a corporeidade se manifesta pela materialidade da imagem e por sua aparência paradoxal — simultaneamente objetiva e subjetiva —, a linguagem musical também pode se constituir como corpo ao conservar a unidade dos sentidos. Nesse horizonte, Yara Caznok (2008) propõe o conceito de “ouvido vidente”, que rompe com a segmentação tradicional das faculdades sensoriais e compreende a escuta como experiência sinestésica, capaz de integrar dimensões táteis, visuais e afetivas.

Inspirada na fenomenologia merleau-pontyana, que entende a percepção como indivisível e encarnada, a autora critica o absolutismo musical — que vê a música como arte “pura”. Para Caznok (2008, p.128), “o visível e o audível pertencem ao mesmo campo sensível” e, como lembra com Merleau-Ponty, “todo o corpo dá assistência ao ouvido e ao olho”. Assim, a música revela-se como corpo sensível inscrito na densidade, na textura e no espaço sonoro. A exploração timbrística do século XX reforça essa materialidade, dissolvendo a ideia da música como arte abstrata.

Nesse horizonte, Caznok (2008) toma György Ligeti como paradigma. Em obras como *Éjszaka* (1985), segundo a autora, a micropolifonia cria um bloco sonoro que, desde a primeira nota, se impõe como totalidade indivisível. Os microsons se ocultam na massa densa, de modo que não se percebe a soma, mas a corporeidade do todo. Esse paradoxo ecoa o cinema: na música ligetiana, os movimentos incessantes das notas aparentam inércia no conjunto; no cinema, ao contrário, quadros imóveis geram a percepção de movimento. Em ambos os casos, porém, tempo e movimento emergem como unidades constitutivas de uma forma global e encarnada, dissolvendo as unidades múltiplas individuais em um uno em toda sua dimensão consubstancializada, uma totalidade perceptiva única.

Essa reflexão encontra ressonância em Merleau-Ponty, que em *O cinema e a nova psicologia* (2018) afirma que “o filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal” (p. 128). A experiência cinematográfica não se reduz à justaposição de quadros, mas se realiza na continuidade do ritmo e da duração. Cada plano transforma qualitativamente a percepção da cena, e o mesmo vale para o som, que “transforma a imagem com a sua proximidade” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 130). Assim, música e cinema operam como corpos encarnados que materializam tempo e movimento como modos de percepção.

É nesse ponto que o pensamento fenomenológico encontra eco no cineasta experimental Stan Brakhage. Em *O sentido do som silencioso* (2016), ele afirma que a musicalidade da imagem não depende do som real, mas emerge da visualidade imagética. Criticando o advento do som síncrono, defende que o autor defende que ritmo, montagem e o movimento visual já contêm em si dimensões sonoras, capazes de instaurar um “som silencioso” que se manifesta no corpo da imagem fílmica.

Esse “som silencioso”, segundo o cineasta, já estava presente no cinema mudo: nos deslocamentos corporais, cortes e aparições, que evocam sons e atmosferas sem reproduzi-los literalmente. Brakhage observa isso tanto nas invenções de Méliès e Griffith quanto nas montagens de Eisenstein ou nas construções estéticas de Stroheim, nas quais uma espécie de “tema musical silencioso” emerge da imagem, sustentando o desenvolvimento de ideias cinematográficas da mesma forma que os temas estruturam uma sinfonia. Dessa forma, o “som silencioso” não é ausência de sonoridade, mas a inscrição de uma experiência sonora interna ao corpo da imagem. O cinema, nesse horizonte, não apenas representa o real: ele encarna ritmo, tempo e musicalidade em sua própria materialidade visual, no corpo-fílmico.

É justamente nesse ponto que a noção de dispositivo (AUMONT; MARIE, 2003) abre

uma chave para entendermos a articulação corpórea da música e do cinema. Segundo Aumont e Marie (2003), a definição de dispositivo no campo cinematográfico se dá na instauração do espectador em um estado psíquico específico: imobilizado na sala escura, ele vivencia “um retorno a um estado antigo do psiquismo, uma regressão, imagens alucinatórias como reais, num regime próximo ao sonho”, no qual “os limites do próprio corpo do espectador e sua relação com o exterior” se tornam imprecisos. Esse processo revela o cinema como experiência de corporeidade compartilhada entre espectador e obra, no qual pode-se explicar a “ligação do sujeito psíquico com a imagem em geral e mais particularmente a forte identificação exercida pelo cinema”. (AUMONT; MARIE, 2003, pp. 83-84).

Sob essa chave do dispositivo, álbum e filme *Tommy* podem ser compreendidos como dispositivos corpóreos do personagem que os nomeia. A música corporifica Tommy em blocos sonoros que convocam o visível, o tátil e o audível; o filme encarna essas sensações em imagens e movimentos. Ambos instauram regimes perceptivos que permitem ao espectador/ouvinte partilhar a experiência sensível do personagem, ao mesmo tempo em que o dispositivo funciona como simulacro. Nesse sentido, álbum e filme operam como modos de encarnação perceptiva e preparam o terreno para os conceitos heurísticos de *equivalência de escuta* e *equivalência de vertigem*.

3. As notas da sinfonia interna de Tommy: a equivalência de escuta

“Deaf, dumb and blind boy/ He's in a quiet vibration land. /Strange as it seems his musical dreams/ Ain't quite so bad¹.” Esses versos, intensificados pelo arpejo hipnótico e circular de violão e contrabaixo, marcam o primeiro contato com o personagem principal, Tommy, que intitula a ópera-rock de 1969. Porém, mais do que ambientar o ouvinte ou descrever sua experiência sensorial, a música encarna em sua própria materialidade a consciência perceptiva do personagem: instaura um estado perceptivo, a “terra de vibrações silenciosas”. O álbum Tommy já se coloca, assim, como *dispositivo*: dá corpo ao personagem e à sua visão de mundo, tornando possível ao ouvinte acessar a jornada fantástica a que a música convida — não apenas com Tommy, mas através dele. Sua paisagem interna, nascida da privação sensorial pós-traumática, revela-se como mundo cruel e infantil, inocente e lúdico, cheio de sabedoria.

No enredo, Tommy, após vivenciar um trauma familiar, torna-se psicossomaticamente cego, surdo e mudo, mergulhando em uma introspecção radical. Sua percepção do mundo passa a se dar por meio de “sonhos musicais” e “vibrações silenciosas”, que lhe conferem uma espécie de sexto sentido, através do qual vê, sente e compreende a realidade, desenvolvendo-se interiormente até uma evolução espiritual.

Sua experiência perceptiva, explorada ao longo da narrativa, é imanente, situada aquém de suas vontades e de sua condição de privação sensorial. Tommy encarna uma introspecção-limite que o torna radicalmente expansivo em sua exploração sensorial. Ele está vivo — condenado a sentir e perceber, independente do funcionamento de seus sentidos. Desprovido de pressupostos, conceitos e sínteses racionais, seu contato com a realidade aproxima-se de uma vivência sensorial quase bruta, com pouco espaço para juízo racional. À margem da linguagem e da comunicação simbólica, sua realidade não é vazia, mas um universo de sensações auditivas, visuais e táteis, uma enorme sinfonia de música e vibrações oníricas que reverberam *em* e *pelo* seu corpo. Todo o seu conhecimento e desenvolvimento espiritual alcançado decorrem única e exclusivamente da percepção e da vivência sensível do mundo. A ênfase na experiência perceptiva e na fruição musical pela unidade dos sentidos, presente desde a concepção da obra

¹ Tradução nossa: “Garoto surdo, mudo e cego / Ele está em uma terra de vibrações silenciosas. / Por mais estranho que pareça, seus sonhos musicais / Não são tão ruins assim”.

original, tornou o álbum um dispositivo engenhoso de metalinguagem por onde ocorre a materialização da percepção de Tommy e a instauração de uma experiência musical partilhada com o ouvinte. É aqui que se estabelece o que chamamos de *equivalência de escuta*: o ouvinte partilha — também “limitado” à experiência de fruição musical —, das mesmas paisagens perceptivas instauradas no corpo do personagem.

A faixa “*Amazing Journey*” constitui um dos momentos mais evidentes desse potencial. Sua estrutura formal combina elementos musicais e líricos em seções reconhecíveis (verso, refrão, ponte), sustentadas por progressões harmônicas que acompanham o desenvolvimento narrativo. Nessa trajetória, Tommy percorre um arco de percepção: inicia em um estado de exploração sensorial, no qual se abre às vibrações e sonhos musicais que definem sua experiência; em seguida, depara-se com o encontro decisivo com seu Guia espiritual, que rompe esse primeiro estado e transforma radicalmente sua forma de perceber; por fim, atinge uma transformação interna, marcada pela assimilação dessa vivência em um novo conhecimento sobre si, suas percepções e o mundo — elemento fundamental para o prosseguimento da narrativa. Para tanto, no ponto de vista musical, o recurso do *leitmotiv* é central: motivos recorrentes — temáticos, melódicos ou texturais — funcionam como núcleos de significação articulados dentro da faixa e no conjunto do álbum, sustentando musicalmente o desenvolvimento narrativo. A decomposição motívica da faixa evidencia esse percurso:

- Tema A: instaura a ambientação hipnótica e circular da “*Terra das vibrações silenciosas*”, materializando o estado perceptivo de Tommy;
- Tema A1: variação de A, associada à exploração inicial e ao deslumbramento do personagem;
- Tema B: introduz o presságio de crise e a hesitação diante da jornada;
- Tema B1: resposta a B, onde o personagem, em um impulso de coragem, aceita seguir adiante;
- Tema C: projeta a visão delirante e o encontro com o mentor, marco espiritual e narrativo;
- Tema D: funde e desenvolve os motivos A e B, integrando a experiência e configurando uma síntese reflexiva.

Assim, a faixa se organiza como um microcosmo da jornada perceptiva de Tommy: do estado inicial de suspensão e exploração até a crise, a visão e a integração, instaurando, no processo de fruição musical e através do dispositivo do álbum, uma experiência partilhada entre personagem-título e ouvinte: uma equivalência de escuta.

A canção inicia-se com um arpejo circular de violão, acompanhado pelo contrabaixo, que instaura o motivo principal (Tema A). Esse movimento hipnótico e contínuo configura a “*Terra das vibrações silenciosas*”, materializando musicalmente o estado perceptivo de Tommy e instaurando uma equivalência de escuta: o ouvinte partilha da mesma paisagem sensorial circular. A voz processada com eco amplia essa espacialização, funcionando como *alter-ego* narrativo do personagem.

O interlúdio instrumental introduz a variação A1, mais enérgica, que traduz a oscilação de estados afetivos de Tommy — espanto, maravilhamento, euforia e medo —, revelando seu primeiro contato exploratório com esse universo. Na sequência, a progressão harmônica se reconfigura no refrão (Tema B), marcado pela hesitação. A variação, B1, com solo ascendente de guitarra, funciona como resposta instrumental à

convocação vocal, expressando o impulso de coragem do protagonista.

A ponte conduz ao Tema C, de caráter rarefeito e contemplativo, associado à visão delirante de Tommy e ao encontro com o mentor espiritual. Esse estado suspenso cede espaço a uma fusão dos motivos A e B, originando o Tema D: momento de reflexão eufórica no qual Tommy processa a sabedoria adquirida e formula sua “sinfonia interna”.

Localiza-se aqui o centro filosófico da faixa e uma das mais importantes reflexões da ópera-rock, que abre Tommy às suas qualidades corporais, de equivalência perceptiva e de dispositivo que este trabalho busca evidenciar. Após a visão (C) e a euforia reflexiva (D), encontramos Tommy articulando seu pensamento. Voltamos a A1, onde o personagem percebe um mundo já agora familiar, mas sob um ponto de vista renovado — no conhecimento adquirido com o Mentor. Tommy conclui filosoficamente: “Nothing to say, and nothing to hear and nothing to see/ Each sensation makes a note/ in my symphony.”²

Ao afirmar que não há nada a dizer, ouvir ou ver, enfatiza que a castração de seus sentidos não o impede de perceber o mundo; ao contrário, acrescenta-lhe uma nova dimensão, onde tudo que sente, todas as imagens e sons com que entra em contato, se metamorfoseiam em música (experiência sonora): uma nota dentro de um todo — que comunga em sua sinfonia interna. O que Tommy formula em sua sinfonia interna é justamente a tradução de uma percepção multissensorial e indivisível, em que cada estímulo (tátil, visual, sonoro) ganha corporeidade musical. Não se trata de pensamento formulado intelectualmente através de sons, mas antes de uma experiência direta do corpo através de uma vivência musical. A evidência da percepção como unidade indivisível (a sinfonia), e não como soma de fragmentos, torna a própria música, em sua materialidade, um campo expressivo que coincide com o corpo fenomenal. O corpo de Tommy é a própria sinfonia. É nessa dimensão que a *equivalência de escuta* se firma: o álbum, enquanto dispositivo, assegura que, quando Tommy vive sua sinfonia interna, o ouvinte já a vivencia no próprio ato de ouvir, fazendo coincidir a percepção subjetiva do personagem e a experiência auditiva do espectador numa mesma forma estética.

Nos momentos finais, o retorno de A funciona como não-desfecho, mantendo o ciclo aberto. O arpejo hipnótico se funde a motivos musicais já apresentados anteriormente na abertura da ópera-rock — “Overture” — e evidenciando a comunicação global com o todo do álbum. Em *fade*, a canção reaparece em uma *coda* que a amarra diretamente à próxima faixa, “Sparks” (“Amazing Journey” constitui com essa faixa uma suíte musical), expandindo a experiência a uma dimensão pré-reflexiva, em que a narrativa verbal se dissolve e resta apenas o mergulho sensorial (“Sparks” é uma música totalmente instrumental) partilhado entre Tommy e o ouvinte

4. Sinfonia do excesso: a equivalência de vertigem

O filme *Tommy* (1975) é inteiramente composto por sequências musicais, eliminando diálogos convencionais e a alternância típica de alguns musicais entre cenas realistas e números oníricos. Essa escolha formal aproxima-se daquilo que Pasolini definiu como “cinema de poesia” e da prática da câmera subjetiva indireta-livre: uma linguagem que não separa o plano do delírio (subjetivo, onírico) do plano do real e concreto, e que se preocupa sobretudo com a construção pelo *im-signo* em vez de uma narrativa de evocação literária. As canções, que ocupam todo o filme, tornam-se os próprios diálogos, e a encenação nunca abandona o potencial imagético e seus desdobramentos perceptivos sobre os sentidos. O espectador é lançado em um fluxo contínuo de

² Tradução nossa: “Nada a dizer, nada a ouvir e nada a ver/ Cada sensação faz uma nota/ em minha sinfonia”.

sensações, no qual a narrativa se constitui pela hipérbole perceptiva. Nesse processo, o filme corporifica Tommy e sua subjetividade perceptiva em sua própria materialidade, funcionando como dispositivo do corpo-Tommy: é pela experiência fílmica que o espectador participa ativamente do mesmo regime, instaurando-se, assim, a *equivalência de vertigem*.

Essa equivalência, ao contrário da equivalência de escuta do álbum — um mergulho na sinfonia interior de Tommy, em que cada sensação se converte em nota —, manifesta-se no filme como excesso imagético e hiperestímulo. Russell adota uma estética maneirista e saturada que concretiza a ideia merleau-pontyana de que “um filme não é pensado e, sim, percebido.” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 136): as sensações emergem como fruição pré-reflexiva, atravessando personagem e espectador. A visão é cegada pelo excesso visual e auditivo, e paradoxalmente se vê menos ao ver demais. Mas ver menos aqui não significa ver pior: a experiência envolve todo o corpo. Tal como Caznok (2008) identifica na música de Ligeti a lógica de um “ouvido vidente”, porque não pensar em *Tommy* então como um *olho ouviente*? — Este no qual o visível, háptico e audível se entrelaçam na mesma vertigem perceptiva.

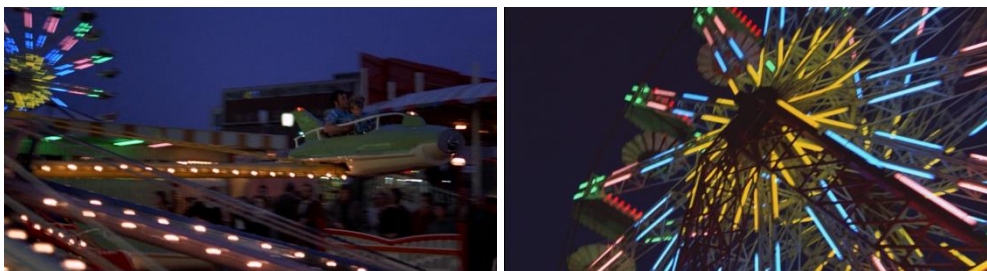
Na sequência de “Amazing Journey”, essa lógica se materializa em um parque de diversões noturno. Enquanto o álbum sugere uma “terra de vibrações silenciosas” por meio de repetições sonoras e atmosferas rarefeitas, Russell a traduz em imagens saturadas: rodas-gigantes, carrosséis, espelhos, globos luminosos e fogos de artifício funcionam como índices de realidade que, pela montagem, se dissolvem em signos oníricos. Vale dizer ainda que a música do filme — rearranjada pelo próprio compositor do material original, Pete Townshend — combina amplamente sintetizadores e instrumentos orgânicos, conferindo-lhe um tom mais artificial e intenso. Além disso, apresenta-se liricamente e conceitualmente mais enxuta: opta-se por não retomar diretamente os conceitos de “sonhos musicais” ou de “terra de vibrações silenciosas”, tão centrais no disco, mas acrescentam-se versos como “Soaring and flying images spin³”, que apontam para uma articulação direta entre música e a lógica imagética da forma fílmica proposta por Russell.

O ambiente do parque de diversões noturno, onde Russell situa os acontecimentos de “Amazing Journey”, é explorado a partir dos objetos e índices de realidade ali presentes e característicos desse espaço — rodas-gigantes, carrosséis, espelhos, globos espelhados, fogos de artifício — que, por meio da transformação incessante através do ritmo da montagem assumem relações oníricas significantes.

Figuras de 1 a 4 - Parque de diversões



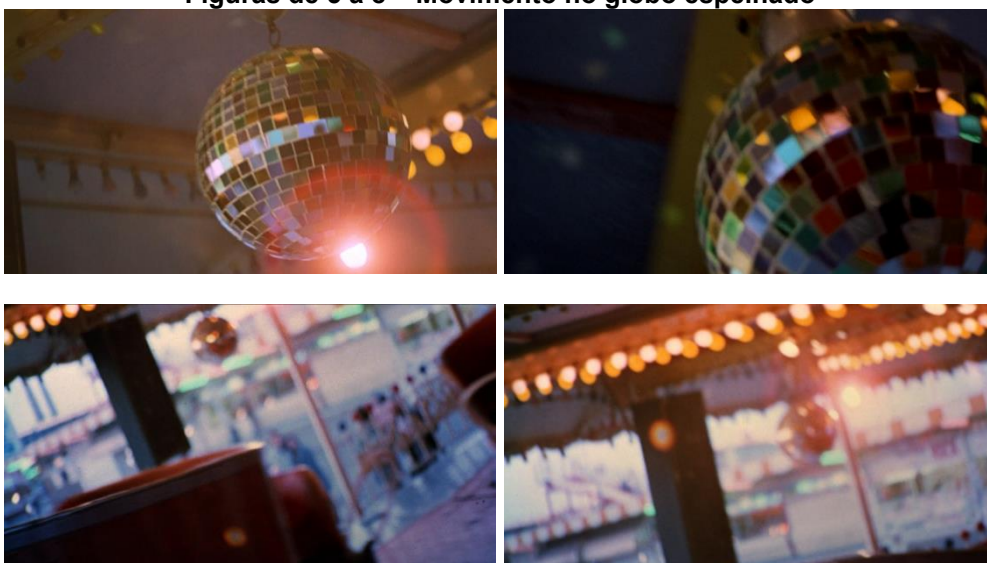
³ Tradução nossa: “Imagens que ascendem e voam giram em espiral”



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

O globo espelhado condensa exemplarmente esse processo: na cena, a câmera assume o ponto de vista de Tommy em um brinquedo do parque, que descreve um movimento elíptico ao redor do objeto. Na percepção do personagem e do espectador, o movimento, as cores e as luzes refletidas pelo globo o transfiguram gradativamente: de um objeto concreto, reconhecível e ligado ao espaço do parque, ele se dissolve em rastros luminosos, cores e texturas espaciais poeirentas. Esse efeito de fusão o desloca para uma ambiência próxima de um “espaço sideral”. Ao perder-se a referencialidade formal do objeto, instaura-se sobre ele uma experiência icônica, uma fruição visual pura.

Figuras de 5 a 8 – Movimento no globo espelhado

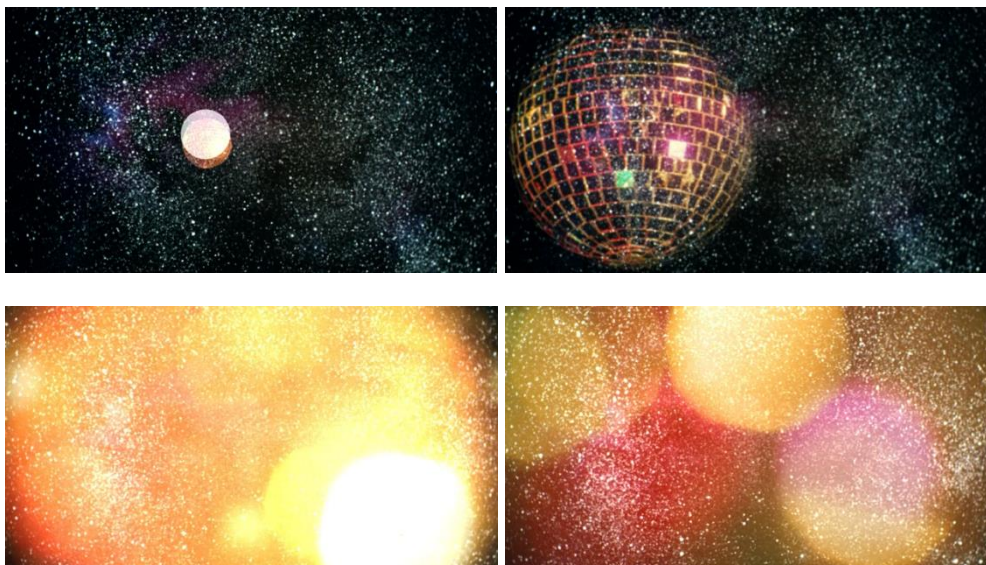


Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Nesse sentido, a cena do globo espelhado materializa de forma exemplar a passagem de um signo indicial, ligado a um objeto reconhecível, para uma experiência icônica e pré-reflexiva, em que a distinção entre figura e fundo se desfaz. O espectador, assim como Tommy, não apreende mais a forma em sua estabilidade, mas é lançado em um fluxo de manchas cromáticas e luminosas que instauram uma experiência perceptiva que transcende a representação e se impõe como presença qualitativa imediata.

Figura de 9 a 14 – Transformação e explosão do *disco ball* em cores e luzes





Fonte: *screenshots* do filme *Tommy* (1975)

A metamorfose do globo espelhado ilustra o grau máximo de dissolução perceptiva alcançado por Russell: um objeto cotidiano convertido em pura experiência imagética, instaurando a vertigem que marca a percepção de Tommy. Essa vertigem, porém, não se reduz a um efeito estético arbitrário nem dissolve a narrativa, mas integra-se ao processo de construção do personagem e ao avanço da trama.

A experimentação visual e a associação de imagens constituem o meio formal pelo qual o filme se comunica narrativamente. Assim como na faixa do álbum, *Tommy* percorre três etapas: a imersão e a exploração inicial de uma ambiência onírica; o encontro com o Mentor; e a transformação interna que o conduz à síntese — “Each sensation / Makes a note / In my symphony⁴” (trecho preservado na versão cinematográfica e cantado justamente no momento em que o globo espelhado se transfigura em sensação pura). No filme, porém, essas etapas se apresentam como experiência perceptiva pré-reflexiva, mediada pela musicalidade das imagens — pela montagem, pelo movimento e pela transformação contínua do que é posto em cena.

A noção de “som silencioso”, formulada por Brakhage, introduz a ideia de um tema visual inerente às imagens em movimento — uma espécie de leitmotiv transposto para o cinema. Ao comparar o estilo de Georges Méliès ao de um compositor, Brakhage (2016, p. 1) observa que o cineasta compunha pelo deslocamento dos personagens no quadro e pelos efeitos de montagem de aparição e desaparecimento, criando uma “harmonia do inesperado sempre sendo esperado”. De maneira análoga à estrutura musical, que se organiza pela evocação, repetição e transformação de motivos, Russell mobiliza essa lógica composicional em seu filme, aproximando-se do que Brakhage descreve como um “percussionista em uma selva de objetos de cena [...]” (BRAKHAGE, 2016, para. 1).

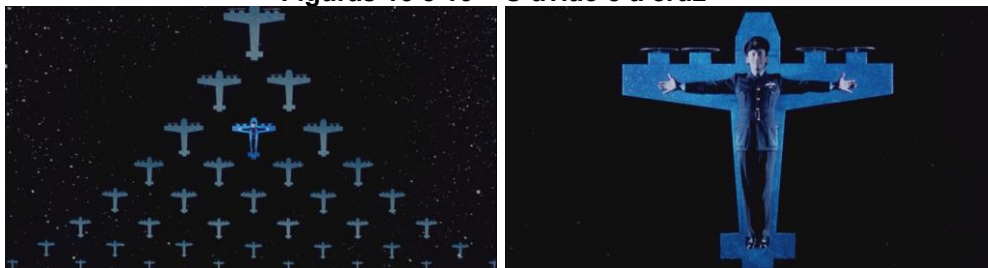
Além de sua função icônica e formal — pensados como leitmotiv visuais, recorrentes e variáveis em ritmo análogo ao musical —, os motivos assumem também uma dimensão simbólica. Nesse nível, os índices de realidade ganham densidade afetiva e psicológica: cada motivo organiza a percepção e remete a personagens, estados de espírito ou marcas da memória de Tommy, atravessando tanto “*Amazing Journey*” quanto o filme em sua totalidade.

Essa dimensão simbólica se condensa de modo especial em dois motivos com forte potencial de metamorfose dramática: o avião e o espelho. Introduzido já nas primeiras

⁴ Tradução nossa: “Cada sensação / Cria uma nota / Em minha sinfonia”

seqüências, o avião remete à figura paterna ausente, funcionando como signo de sua morte. Ao longo do filme — e particularmente em “Amazing Journey” —, esse motivo sofre variações expressivas: de emblema de luto e ausência, transforma-se em signo de afeto paterno, assume a conotação da cena de assassinato e, por fim, adquire uma dimensão messiânica, associando-se à cruz e à figura espiritual do Capitão Walker, que surge no filme como o guia (o Mentor) que aparece nos sonhos de Tommy.

Figuras 15 e 16 – O avião e a cruz



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Na cena do parque, em um brinquedo de formato aerodinâmico, vemos a Sra. Walker e seu amante trocando olhares apaixonados, enquanto Tommy permanece ignorado e introspectivo. O motivo do avião surge nesse contexto como signo do desdém: o casal, alheio, permanece impune dentro do brinquedo cujo formato remete ao avião e intensifica a sensação de indiferença diante do assassinato.

Um corte seco aproveita a continuidade do movimento e o formato do brinquedo para deslocar a imagem: de repente, já não estamos mais no parque, mas dentro de um avião de verdade, onde Tommy aparece sorridente ao lado do pai. Nesse instante, o motivo adquire uma tonalidade lúdica e afetiva: o avião passa a simbolizar a presença paterna e a função culturalmente atribuída à paternidade de introduzir o filho em práticas como dirigir ou pilotar.

Figura 17 – O desdém de Sra. Walker e Frank



Fonte: screenshot do filme *Tommy* (1975)

Figura 18 – Capitão Walker ensina Tommy a pilotar



Fonte: screenshot do filme *Tommy* (1975)

Em continuidade a esse desenvolvimento motivico, o avião retorna transformado: já não se liga apenas ao desdém dos amantes, mas ao próprio ato do homicídio. Tommy e seu pai aparecem dentro do avião, cercados por faíscas cintilantes; em seguida, um corte

seco nos transporta de volta ao parque, onde a tela de um videogame mostra aviões cartunescos sendo atingido por faíscas explodindo no ar. O brinquedo é manipulado por Tio Frank, com Tommy introspectivo em seu colo, numa imagem que parodia e degrada a experiência paterna anterior. O avião converte-se, assim, em signo do assassinato: Frank, através do jogo, bombardeia o Capitão Walker — e, por extensão, atinge também Tommy.

Figuras 19 e 20 – O videogame



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Em contraposição às ocorrências trágicas que cercam Tommy, o motivo do espelho desloca o conflito para o campo da percepção: já não se trata apenas do que acontece ao seu redor, mas do modo como ele passa a compreender-se como indivíduo e a construir-se a partir da experiência especular.

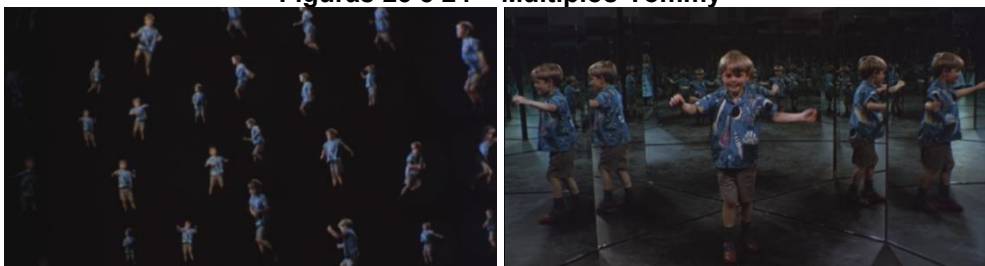
O filme mostra que, mesmo “cego”, Tommy não apenas consegue se ver refletido como também se torna obcecado por sua imagem. Em uma casa de espelhos deformantes, encontra nos reflexos uma forma de percepção e comunicação: primeiro vê sua figura distorcida, de cabeça para baixo; depois, diante da profusão de espelhos, sua imagem deixa de gerar apenas um duplo e passa a se multiplicar em variações sucessivas, como se se confrontasse com múltiplas versões de si. Essa proliferação de “Outros-Tommy” instaura um processo de alteridade no qual começa a se reconhecer como indivíduo, uma unidade indivisível.

Figuras 21 e 22 – A casa de espelhos



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Figuras 23 e 24 – Múltiplos-Tommy

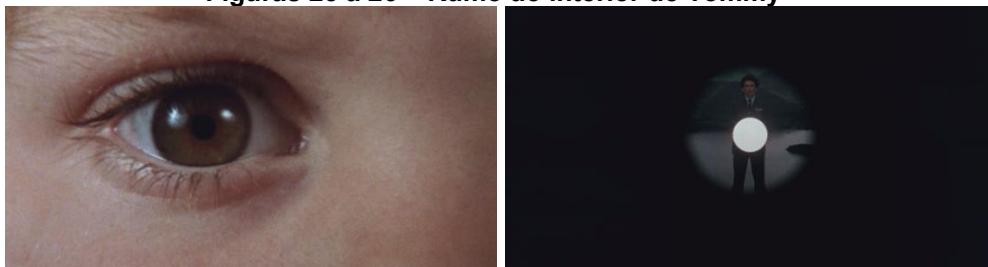


Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Nessa etapa, a imagem especular — sobretudo a casa de espelhos — materializa um espaço interior e onírico análogo ao do álbum, mas aqui a percepção nasce do contato

direto com os reflexos e as imagens indicais. O excesso de duplicações torna-se vertiginoso; longos zooms in desdobram camadas e instauram um fluxo contínuo rumo a uma profundidade sem fim, sugerindo a interiorização *ad infinitum* rumo do personagem. Nesse regime, Russell faz da concretude dos objetos o princípio construtivo do abstrato: o quadro corporifica ideias em signos visuais que condensam a experiência espiritual de Tommy e envolvem igualmente o espectador.

Figuras 25 a 26 – Rumo ao interior de Tommy



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Por advir de uma interiorização propiciada pelo espelho, a cena reforça o caráter do duplo: Tommy olha e vê a si mesmo, mas também encontra a figura do pai, numa sobreposição especular que transforma sua experiência perceptiva em possibilidade de transcendência e de acesso a um conhecimento essencial e profundo. O que possibilita esse reconhecimento é justamente o cúmulo especular: a multiplicação do “eu”, somada ao duplo instaurado entre ele e o pai, faz emergir o Mentor como *alter ego* de si mesmo ao olhar no espelho. Nesse processo, guia, pai e múltiplos se entrelaçam como diferentes reflexos de uma mesma interioridade, conduzindo Tommy à autodescoberta por meio da experiência de vertigem.

Figura 27 – Capitão Walker como guia espiritual



Fonte: screenshot do filme *Tommy* (1975)

O encontro com o pai como Mentor marca a virada dessa vertigem em orientação: o que antes era dispersão especular torna-se um novo olhar, no qual a experiência perceptiva se apresenta como conhecimento de si e do mundo. Essa síntese reflexiva, já indicada no álbum, é aqui traduzida pelo regime imagético do filme, que organiza a multiplicidade em direção a uma unidade.

O Mentor consolida-se então no motivo visual recorrente do duplo, da imagem especular e do globo luminoso que carrega. Essa recorrência se reafirma após algumas sequências intermediárias, no retorno desses mesmos motivos na passagem correspondente à música “Sparks”. No álbum, “Sparks” compõe uma suíte contínua com “Amazing Journey”; no filme, Russell preserva essa lógica de continuidade — mesmo com o intervalo narrativo entre elas —, retomando e expandindo os motivos imagéticos instaurados na primeira aparição do Mentor. Agora transpostos para a figura de Tommy adulto, eles se condensam na esfera luminosa, que opera simultaneamente como *alter ego* (o figurino remetendo à luminosidade carregada pelo pai) e como guia. É nesse movimento que Tommy se deixa conduzir até o ferro-velho, onde encontra a máquina de pinball e descobre, por meio dela, a etapa seguinte de sua jornada.

Figuras 28 e 29 – O Duplo



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

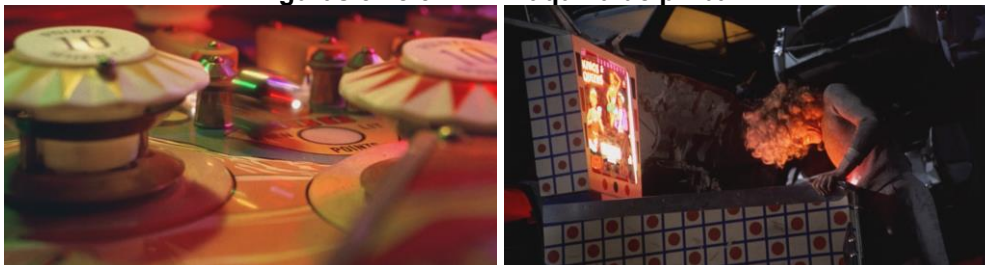
No álbum, a habilidade de Tommy no pinball é atribuída à sua relação transcendental com a música e as vibrações; no filme, porém, essa relação se constrói sobretudo a partir das características visuais e sensoriais do jogo — luzes, cores e sons mecânicos —, retomadas desde “Amazing Journey” como síntese da forma vertiginosa pela qual ele percebe e compreende o mundo em sua essência imagética

Figura 30 – Tommy conduzido ao ferro-velho



Fonte: screenshot do filme *Tommy* (1975)

Figuras 31 e 32 – A máquina de pinball



Fonte: screenshots do filme *Tommy* (1975)

Assim, a análise de “Amazing Journey” — e de seus ecos em *Sparks* — mostra como Russell mobiliza em rede os motivos visuais — globo espelhado, avião, reflexos especulares e esfera luminosa — para instaurar a equivalência de vertigem. Pela saturação visual, pelo maneirismo formal e pelas variações motívicadas, o filme dissolve o indicial em pura experiência imagética. Essa lógica materializa a subjetividade de Tommy — sua interiorização, confusão e lampejos de revelação — e envolve o espectador no mesmo regime vertiginoso, em que o olhar é conduzido pelo exagero e pela desmedida. Nesse duplo movimento, o filme se constitui como dispositivo: mais do que narrar a trajetória do personagem, faz da própria materialidade fílmica um simulacro corporal — um corpo-Tommy — que dá a ver e sentir a equivalência sensorial de sua experiência.

Considerações finais

A análise de *Tommy*, em suas versões de 1969 e 1975, evidenciou como a obra se

constitui como corpo estético que encarna e partilha a experiência da percepção. No álbum, a equivalência de escuta projeta o ouvinte na paisagem sensorial de Tommy, corporificada em notas de uma sinfonia. No cinema, Ken Russell institui outro regime de equivalência: a equivalência de vertigem, que reconfigura a experiência perceptiva em termos imagéticos, instaurando saturação, hiperestímulo e excesso que moldam a visão de mundo de Tommy e arrastam também o espectador. O percurso dos motivos visuais — globo espelhado, avião, reflexos especulares e esfera luminosa — em contraponto aos motivos musicais do álbum mostrou-se central para compreender como a lógica motívica do cinema organiza, transforma e substitui imagens, sustentando uma experiência perceptiva singular.

A leitura fenomenológica e intersemiótica da música e do cinema evidencia essas linguagens não apenas por sua capacidade expressiva, mas como dispositivos capazes de corporificar sensações e instaurar regimes perceptivos compartilhados, em que obra e espectador se confundem, assim como se confundem os sentidos e os limites entre artes distintas. Esse olhar, contudo, não se encerra aqui: se *Tommy* mostra como a equivalência sensorial pode assumir formas diversas em suportes diferentes, outras obras e mídias ainda podem ser exploradas para ampliar o entendimento do corpo estético como integridade perceptiva encarnada. Resta investigar como diferentes gêneros, mídias e experimentações artísticas retomam ou transformam essa lógica, abrindo espaço para que novas vertigens — visuais, sonoras ou intersemióticas — continuem a ser pensadas.

Referências

AMAZING Journey. Compositor: Pete Townshend. In: TOMMY. Intérprete: The Who. Reino Unido: Polydor Ltd., 1996. 1 CD. Faixa 4 (3 min 25 s). Remasterização da edição original de 1969.

AMAZING Journey. Compositor: Pete Townshend. In: TOMMY: Original Soundtrack recording. Interpretes: Vários Artistas. Reino Unido: Polydor, 1975. 2 CD. Faixa 6 (3 min 38s).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BRAKHAGE, Stan. O sentido do som silencioso. *Foco – Revista de Cinema*, n. 8/9, set./out. 2016. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/journalsoundbrakhage.htm>. Acesso em: 26 jul. 2025.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Por uma obra de arte total. In: CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 9-14.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018. Recurso digital. Formato: epub. p. 117-139.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: _____. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

TOMMY. Direção: Ken Russell. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1975. 1 DVD (111 min), son. color.

TOMMY. Intérprete: The Who. Reino Unido: Polydor., 1996. 1 CD (77 min). Remasterização da edição original de 1969.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. pp. 12-25.