

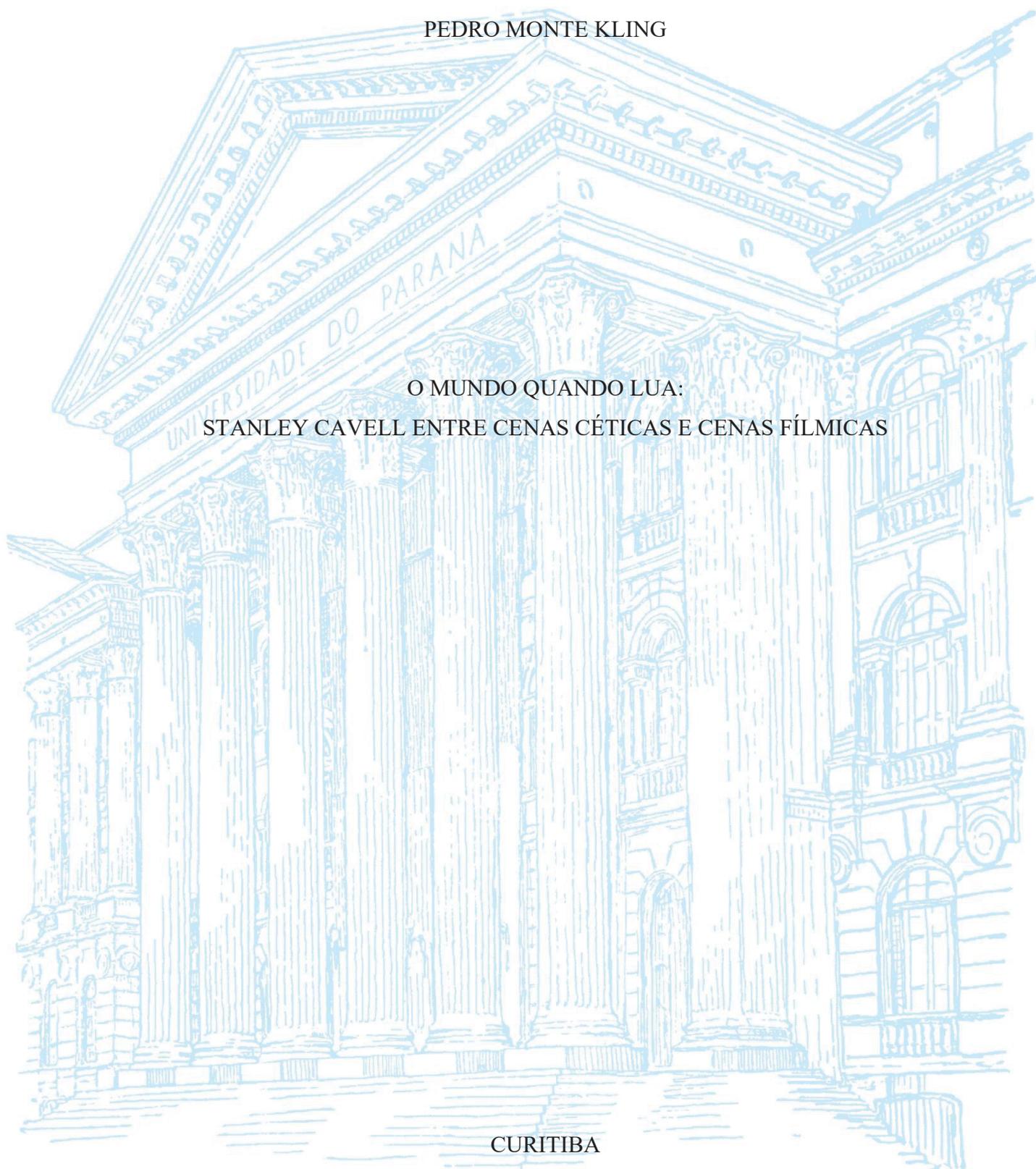
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PEDRO MONTE KLING

O MUNDO QUANDO LUA:
STANLEY CAVELL ENTRE CENAS CÉTICAS E CENAS FÍLMICAS

CURITIBA

2023



PEDRO MONTE KLING

O MUNDO QUANDO LUA:
STANLEY CAVELL ENTRE CENAS CÉTICAS E CENAS FÍLMICAS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Kling, Pedro Monte

O Mundo quando Lua : Stanley Cavell entre cenas céticas e cenas fílmicas. / Pedro Monte Kling. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Walter Romero Menon Júnior.

1. Cavell, Stanley, 1926-. 2. Ceticismo. 3. Ontologia. 4. Cinema. I. Menon, Walter, 1966-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Filosofia. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

ATA Nº009.2023

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA

No dia oito de março de dois mil e vinte e três às 14:00 horas, na sala 603, Departamento de filosofia UFPR, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **PEDRO MONTE KLING**, intitulada: **O Mundo quando Lua: Stanley Cavell entre cenas céticas e cenas fílmicas**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER ROMERO MENON JUNIOR. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUIZ ANTONIO ALVES EVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ANDREA CACHEL (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, WALTER ROMERO MENON JUNIOR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 08 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

24/03/2023 16:00:18.0

WALTER ROMERO MENON JUNIOR

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

10/03/2023 10:17:02.0

LUIZ ANTONIO ALVES EVA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

12/03/2023 12:03:39.0

ANDREA CACHEL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **PEDRO MONTE KLING** intitulada: **O Mundo quando Lua: Stanley Cavell entre cenas céticas e cenas filmicas**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER ROMERO MENON JUNIOR, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 08 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

24/03/2023 16:00:18.0

WALTER ROMERO MENON JUNIOR

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

10/03/2023 10:17:02.0

LUIZ ANTONIO ALVES EVA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

12/03/2023 12:03:39.0

ANDREA CACHEL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)

Rua Dr. Faivre, 405, 6º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-140 - Tel: (41) 3360-5048 - E-mail: pgfilos@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 263624

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 263624

para Di

AGRADECIMENTOS

A Walter, meu orientador, quem conheço só graças ao automatismo das câmeras, por ter topado se aventurar ao meu lado, navegando nesse mar de palavras desconhecidas.

A Vitória e a Mariana, minhas primas-irmãs, a Ana e a Sérgio, meus tios-pais, e a Eva, minha avó-mãe, por falarmos todos a mesma língua, por tornarem simples o sentido dessa palavra às vezes tão capciosa: família.

A Diogo, meu companheiro, por falarmos línguas completamente diferentes, por me ensinar a lê-lo e a ser lido, por tornar simples o sentido da palavra mais misteriosa: amor.

A Cristine, minha mãe, por me ensinar o sentido da palavra mais importante: a primeira.

*True love is not magic
It's certainty
And what comes after certainty?
A world of Mystery*

- Bill Callahan

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo explicitar o diálogo entre a interpretação de Stanley Cavell da epistemologia moderna, centrada na problemática cética, e sua proposta de ontologia do cinema enquanto “imagem em movimento do ceticismo”. O capítulo I estabelece as bases temáticas e metodológicas de Cavell e seu elo indissociável com a filosofia da linguagem comum. O capítulo II apresenta os principais argumentos da crítica cavelliana aos procedimentos da epistemologia moderna, encontrados em *The Claim of Reason*. O capítulo III, através de uma leitura de *Iguana*, filme de Monte Hellman, concerne ao ceticismo sobre as outras mentes e indaga sobre as formas de relação com o mundo para além da noção clássica do conhecimento enquanto certeza. O capítulo IV, espelhado no capítulo segundo, começa a abordar *The World Viewed*, e evidencia os paralelismos e as importantes diferenças entre a imagem da investigação cética e as imagens filmicas. O capítulo V, por fim, atenta para o cinema moderno, quando, para Cavell, os filmes se voltam para a própria essência do cinematográfico, e, portanto, para uma articulação da verdade (da imagem em movimento) do ceticismo.

Palavras-chave: Stanley Cavell. Ceticismo. Ontologia do cinema. Linguagem comum.

ABSTRACT

This study aims to make explicit the relation between Stanley Cavell's interpretation of modern epistemology, centered around the skeptic problem, and his proposed ontology of film as a "moving image of skepticism". Chapter I lays down Cavell's thematic and methodological foundations and his inseparable link with ordinary language philosophy; chapter II presents the main arguments of the Cavellian criticism of modern epistemology's procedures, found in *The Claim of Reason*; chapter III, through a reading of *Iguana*, a Monte Hellman movie, concerns other minds skepticism and raises questions about forms of relating to the world beyond the traditional concept of knowledge as certainty; chapter IV, mirrored in the second chapter, begins to tackle *The World Viewed*, and points to the parallels and important differences between the image of the skeptic investigation and filmic images; finally, chapter V focuses on modern cinema, when, according to Cavell, movies turn towards the very essence of the cinematic, thus towards an articulation of the truth of (the moving image of) skepticism.

Keywords: Stanley Cavell. Skepticism. Ontology of film. Ordinary language.

LISTA DE ABREVIATURAS

CT	<i>Contesting Tears</i>
CR	<i>The Claim of Reason</i>
DK	<i>Disowning Knowledge</i>
LK	<i>Little Did I Know</i>
MW	<i>Must We Mean What We Say?</i>
PH	<i>Pursuits of Happiness</i>
QO	<i>In Quest of the Ordinary</i>
TS	<i>Themes out of School</i>
SW	<i>The Senses of Walden</i>
WV	<i>The World Viewed</i>

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 – Frame de *Tudo Que o Céu Permite* (1955), 28' 49''
- FIGURA 2 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 05' 19''
- FIGURA 3 – MEIRELLES, Victor. *Moema*. 1866. Pintura, Óleo sobre tela, 130 × 196,5 cm
- FIGURA 4 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 19' 40''
- FIGURA 5 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 19' 46''
- FIGURA 6 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 25' 15''
- FIGURA 7 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 59' 28''
- FIGURA 8 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 46' 28''
- FIGURA 9 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 46' 35''
- FIGURA 10 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 47' 34''
- FIGURA 11 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 48' 05''
- FIGURA 12 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 48' 22''
- FIGURA 13 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 48' 34''
- FIGURA 14 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 49' 14''
- FIGURA 15 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 49' 23''
- FIGURA 16 – Frame de *Iguana – A Fera do Mar* (1988), 97' 36''
- FIGURA 17 – Frame de *O Homem Invisível* (1933), 05' 35''
- FIGURA 18 – BLAKE, William. *I Want! I Want!*. 1793. Gravura de *Os Portões do Paraíso*
- FIGURA 19 – Frame de *Viagem À Lua* (1902), 06' 46''
- FIGURA 20 – Frame de *Marinheiro de Encomenda* (1928), 58' 46''
- FIGURA 21 – Frame de *Uma Semana* (1920), 06' 14''
- FIGURA 22 – Frame de *Enigma de Uma Vida* (1968), 67' 15''
- FIGURA 23 – Frame de *Os Assassinos* (1946), 88' 32''
- FIGURA 24 – Frame de *Enigma de Uma Vida* (1968), 61' 08''

FIGURA 25 – FRIEDRICH, Caspar David. *O caçador na floresta*. 1814. Óleo sobre tela, 65,7 x 46,7 cm

FIGURA 26 – Frame de *Enigma de Uma Vida* (1968), 51' 40''

FIGURA 27 – Frame de *O Cair Das Folhas* (1912)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Ler, ser lido.....	14
---------------------------------------	-----------

PARTE I: A solidão de Oberlus

1. CONHECIMENTO E DESAPONTAMENTO.....	22
1.1 Dizer e querer dizer: Cavell, Austin e Clarke.....	23
1.2 O ser tal de algo: Cavell e Wittgenstein.....	32
2. OS OBJETOS COMO LUAS: A CENA CARTESIANA.....	45
2.1 O objeto, ou A materialidade como tal.....	46
2.2 A visão do mundo, ou A Terra como nossa Lua.....	52
2.3 O filósofo, ou O cético como solitário.....	61
3. IGUANAS NA ILHA DOS ABSOLUTOS.....	68
3.1 O achamento desta terra nova.....	68
3.2 Misanthropia do rei, sadismo do saber.....	72
3.3 Até que a morte os separe.....	79

PARTE II: O saber de Trixie

4. OS OBJETOS VÃO À LUA: A CENA FÍLMICA.....	89
4.1 O espectador, ou <i>O Homem Invisível</i> : Cavell e Fried.....	90
4.2 Fotograma, ou <i>A Viagem À Lua</i> : Cavell e Bazin.....	98
4.3 Fotogênese, ou A materialidade transposta: Cavell e Baudelaire.....	112
5. O MUNDO VISTO.....	126
5.1 Por que Lancaster chora?.....	126
5.2 A resposta do tempo ao inefável.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Três caminhos.....	154
FILMOGRAFIA.....	159
REFERÊNCIAS.....	164

INTRODUÇÃO: Ler e ser lido



Figura 1

No prefácio de *The Senses of Walden*, Stanley Cavell se pergunta: “que esperança há em um livro sobre um livro?” (SW, p. XIII, tradução nossa¹). O livro que essa indagação inaugura, é claro, é sobre um livro – o célebre ensaio autobiográfico de Thoreau –, mas não é a essa relação, primeiramente, que a pergunta se refere. Como Cavell argumentará, é *Walden* que é sobre um livro: sobre *Walden*, sobre sua escrita e sua leitura, sobre si. Thoreau é chão para a filosofia cavelliana, para roubar a expressão do *Livro Azul* de Wittgenstein (1992, p. 85). Dele, Cavell herda uma espécie de redação autoconsciente, se faz constantemente preocupado com suas palavras enquanto expressão de si e enquanto convite à conversa. Quando ele fala de livros sobre livros, não tem em mente obras que atentam para outras obras e tentam compreendê-las em termos puramente intelectuais – ele diz de escritas que são sobre escritas, leituras que são sobre leituras, de atos autorreflexivos, de compreender em sentido amplo. Antes de mergulhar

¹ Devido à escassez quase total de traduções da obra de Cavell para o português (seu único livro publicado no Brasil é *Esta América Nova, Ainda Inabordável*, de 1989 e com edição brasileira de 1997), todos os trechos de seus escritos citados ao longo do trabalho serão de tradução nossa. Dado o grande número de referências, dispensaremos essa indicação com relação aos textos de Cavell daqui em diante. Nas páginas finais do trabalho se encontram indexadas as passagens no inglês original para consulta.

nas palavras de Stanley Cavell que serão o foco deste trabalho, é importante refletir sobre o espírito com que foram redigidas.

Cary lê um trecho de *Walden*, o livro sobre si, em *Tudo Que O Céu Permite*. Ela o encontra aberto numa pequena mesa de canto na casa de Mick e Alida, bons amigos de Ron, o homem por quem ela se apaixona. Alida afirma que aquelas páginas são “a bíblia do Mick”, e quando Cary indaga se o mesmo vale para Ron, ela diz achar que ele nunca o leu, que ele “só o vive”. Há diferença?

-

Cavell foi formado no seio da filosofia anglo-saxã, nos anos 40 e 50, rodeado por grandes nomes da filosofia analítica estadunidense. Ali, entretanto, mais e mais, ele ansiava por uma voz para além das que ouvia, por uma filosofia outra, por “tentar reconciliar [seu] pai e [sua] mãe” (QO, p. 3). Ele se refere, com os floreios autobiográficos que lhe são próprios, à filosofia e à literatura, disciplinas distintas desde à negação da poesia na república filosófica de Platão. Historicamente, a fidelidade aos princípios platônicos, entretanto, mostrou-se seletiva. Incluída na mesma república estava um imperativo terapêutico que a filosofia deixou de praticar: “(...) não quero ver a filosofia, enquanto profissão, regredindo à função de terapia (...), mas confesso que a ideia é mais absurdamente ridícula do que eu gostaria que fosse, porque estou entre aqueles que acham que a filosofia é, ou deveria ser, assombrada pelo sucesso de sua fuga dessa obrigação” (QO, p. 12). Em Thoreau e em Emerson – autores rechaçados da esfera do filosófico – Cavell enxerga uma forma diversa de filosofia, que ao mesmo tempo confessa a fuga da responsabilidade terapêutica (e, em alguma medida, tenta retoma-la) e põe em dúvida a responsabilidade de negar da poesia (em alguma medida, tentando afirma-la):

(...) suponha (...) que Emerson e Thoreau sejam ameaças, ou vergonhas, tanto para o que aprendemos a chamar de filosofia quanto para o que chamamos de religião, como se fosse de particular interesse para filosofia os ver como amadores, um interesse, penso que posso dizer, em os reprimir. Isso implicaria que eles propõem, e encarnam, um modo de pensamento, um modo de precisão conceitual, tão minucioso quanto qualquer coisa imaginada pela filosofia estabelecida, mas invisível para essa filosofia por ser baseado em uma ideia de rigor estranha ao seu estabelecimento.

(...) Preciso pelo menos indicar alguma forma de evitar, ou de adiar, uma consideração decisiva e permanente que os filósofos profissionais farão ao se recusarem a ouvir uma articulação da intuição de que Emerson e Thoreau merecem o nome de filosofia - a consideração de que a despeito do que se possa querer dizer com, digamos, precisão conceitual, uma obra como *Walden* não contém nada que possa ser chamado de *argumento*. E se por um lado é possível encarar com tranquilidade o abandono da filosofia de sua dimensão terapêutica, ninguém deveria ficar tranquilo com a possibilidade de a filosofia abandonar a ocupação com o argumento. Mas suponha que o que é expressado pela argumentação na filosofia é uma forma de aceitar nossa responsabilidade total por nosso discurso. Então a abertura que eu preciso depende do

pensamento de que há um outro modo, um outro modo filosófico (porque a poesia terá o seu modo, e a terapia terá o seu modo) de aceitar essa responsabilidade.

A esse outro modo filosófico darei o nome de leitura; outros podem chama-lo de interpretação filosófica (...) (QO, p. 14)

O projeto filosófico cavelliano é, ao menos em parte, ou em vontade, subscritor da *escrita*, desta escrita – os rigores particulares a essa forma de filosofar estão por toda parte nas obras que serão lidas nas páginas a seguir. Um deles concerne a não hierarquia entre textos filosóficos e os de outra natureza, ou entre textos e *a* natureza, por que “a leitura é do que quer que esteja à sua frente” (QO, p. 18). Outro, ao amálgama formado por ler, escrever e ser lido, já que “[Thoreau] interpreta a leitura (...) como um processo de ser lido, de encontrar seu destino na sua capacidade de interpretação de si” (QO, p. 16). Um terceiro, ao uso e a forma mitológicos das palavras e dos textos, quando “o que eu preciso não é uma paráfrase ou uma tradução da palavra "ler", mas uma explicação de porque essa é a palavra que eu quero (...). Devo ler algo particular, de uma forma particular; o texto, por assim dizer, tem um tom e uma forma particulares. A forma é uma narrativa, uma história” (CR, p. 363). Como coloca Stephen Mulhall (1998, p. 176, tradução nossa) – um dos importantes comentadores cavellianos que aparecerão ao longo desta dissertação, ao lado de William Rothman, Espen Hammer e Jônadas Techio –, essa apropriação da escrita thoreuniana é parte dos esforços de Cavell “de reanimar a nossa vida com as palavras (...), uma prática de ler palavras que releva como seus significados específicos são constituídos e mantidos, e que, portanto, leva a uma compreensão mais aprofundada da natureza das palavras e da linguagem”.

Nada admira, portanto, que mitos dos mais variados, do Jardim de Éden (*Pursuits of Happiness*) ao Contrato Social (*Conditions Handsome and Unhandsome*) à Fausto (*The Claim of Reason*), orientem o trabalho de Cavell a todo momento, elucidando a história de nossa vida com as palavras; nada admira que lembranças e sensações privadas informem tanto quanto a razão entre exercícios autobiográficos (*A Pitch of Philosophy*), memórias metafísicas (*The World Viewed*) e memórias fragmentadas (*Little Did I Know*), alicerçando o processo de autoconhecimento que rege seu projeto; e nada admira, por fim, que ao lado de Wittgenstein, Heidegger, Thoreau, Kant e Austin, Cavell trate com igual seriedade os melodramas hollywoodianos (*Contesting Tears*) ou as tragédias e comédias shakespearianas (*Disowning Knowledge*), porque ver é ler, porque se lê o mundo, porque se vive a escrita. Ron nunca abriu o livro, mas é um grande leitor de *Walden* – é ele que ensinara a independência a Mick, e é ele que a ensinará a Cary.

Que a maneira filosófica da *escrita* desperta a necessidade de “reanimar a nossa vida com as palavras” explica, em parte, porque Cavell considera que Thoreau e Emerson sublinham, pressagiam o trabalho futuro de Wittgenstein e Austin (QO, p. 25), cujas influências sobre Cavell marcam justamente o ponto de partida deste trabalho. O problema desta pesquisa, como não podia ser diferente, surgiu sob o efeito da escrita cavelliana, de uma pequena frase encontradas no apêndice de *The World Viewed*: a provocante constatação de que seria o cinema “a imagem em movimento do ceticismo” (WV, p. 179). O caminho trilhado para acessar essas poucas palavras se mostrou mais longo do que pode parecer à primeira vista:

O capítulo I, “Conhecimento e desapontamento”, estabelece os alicerces da filosofia cavelliana, suas estratégias metodológicas e inquietações, especialmente quanto a seu projeto epistemológico. O item “Dizer e querer dizer” expõe, em primeiro lugar, o método da *filosofia da linguagem comum*, herdado principalmente de J. L. Austin, cujo objetivo central consiste em desatar nós de artificialidade de certos problemas filosóficos, a partir de um apelo aos usos e sentidos ordinários de nossas palavras e conceitos comuns – isto é, a partir de um retorno à linguagem ordinária. Em um segundo momento, introduz-se a influente figura de Thompson Clarke, que sugere ser necessária uma complexificação dos métodos dos filósofos da linguagem comum. Se estes por vezes se contentavam ao asserir que o que pensadores dizem faz sentido (i.e., é fiel à linguagem comum) ou não faz (i.e., corrompe a linguagem comum), Clarke sugere que, na realidade, os filósofos frequentemente não querem dizer o que dizem, não fazem sentido pleno, apenas algum sentido. Para ele, o argumento cético na modernidade é exemplo máximo dessa tendência.

Cabe esclarecer aqui que o que Clarke, e subsequentemente Cavell chamam de *ceticismo*, de *cético* e de *argumento cético* são coisas consideravelmente mais abrangentes do que comumente visto na teoria do conhecimento. Para ambos, *ceticismo* é a toada de toda a filosofia moderna, e *cético* é aquele que duvida do conhecimento, a despeito de suas conclusões, que podem, mas não precisam ser céticas. Ao longo da obra de Cavell, esses termos são usados em referência, por exemplo, a Descartes, Austin, Hume, Moore ou Wittgenstein, autores que nem sempre (ou raramente) são assim classificados pela academia. Cético, no contexto desta pesquisa, não é aquele que segue a doutrina do ceticismo filosófico – é, antes, um estado volúvel de questionamento.

O item “O ser tal de algo” dá continuidade às discussões acerca da linguagem, dessa vez atentando para Wittgenstein e para a centralidade de suas concepções na filosofia cavelliana, como atestado pelo primeiro capítulo de *The Claim of Reason*. De suma importância é a noção wittgensteiniana de *critérios* – uma noção gramatical, que diz respeito à critérios universais que regem nossa linguagem, e asseguram a relação funcional entre mundo e conceitos. Para a pergunta “os critérios wittgensteinianos, ou gramaticais, são critérios de que?”, responde-se que esses critérios explicam porque (e garantem que) tal palavra dá nome a tal coisa. O correto uso de nossos conceitos (palavras, nomes), para Cavell, depende de um correto apelo aos nossos critérios (gramaticais) comuns.

Quando na filosofia nossos conceitos são empregados de forma a romper com essa responsabilidade, uma série de problemas artificiais surgem, ou melhor dizendo, são criados. Cavell diagnostica em *The Claim of Reason* que é precisamente isso que se dá nas investigações céticas da epistemologia moderna. Esse diagnóstico é o foco do capítulo 2, “Os objetos como Luas”, que se estrutura como uma reconfiguração da análise cavelliana dos procedimentos da tradição. Sobre essa reconfiguração, uma maior elucidação: em seu diagnóstico, que se pretende geral quanto ao ceticismo moderno, Cavell examina argumentos dos mais variados filósofos – Price, Moore, Austin, Descartes, Hume, entre outros. Em todas essas análises, observa-se que elementos e estratégias se repetem. Há sempre algo, algum objeto que é alvo da dúvida (foco do item “O objeto, ou A materialidade como tal”); há sempre uma maneira peculiar do filósofo enxergar tal objeto (“A visão do mundo, ou A Terra como nossa Lua”); e há sempre, evidentemente, um filósofo que duvida (“O filósofo, ou O cético como solitário”). Nas *Meditações*, Descartes (1973, p. 94) vê a lareira e indaga se está sonhando; em *Outras Mentes*, Austin (1985, p. 95) vê o pintassilgo no jardim e indaga se ele é de verdade; Price (1961, p. 2), em *Perception*, vê o tomate e se pergunta como é possível ter certeza que ele é esférico. Cada uma dessas linhas investigativas tem motivações, métodos e conclusões diversas, mas todas são realizadas na toada cética que destacamos há pouco. Este trabalho, assim, tomará a liberdade de categorizar todos esses exemplos imaginados pelos filósofos – que são agrupados, mas não batizados por Cavell – como *cenas cartesianas*, já que a cena inaugural das *Meditações* é a mais célebre e influente delas.

“Iguanas na ilha dos absolutos” – terceiro e derradeiro capítulo da Parte I, centrada nas contribuições de Cavell para a teoria do conhecimento –, consiste em uma leitura de *Iguana*, longa-metragem de Monte Hellman, e passa a abordar as ramificações da problemática cética na obra de cavelliana. Com sua análise sobre os procedimentos da epistemologia tradicional,

fica claro para Cavell que no cerne do ceticismo moderno está uma concepção de conhecimento equivocada, historicamente corrompida – a saber, a ideia de *conhecimento enquanto certeza*. Tomado pela necessidade de substituí-la, Cavell se volta para outros campos, em especial à literatura e à psicanálise, em busca de concepções alternativas que ele eventualmente nomeará de *reconhecimento e aceitação*. Como na Parte IV de *The Claim of Reason*, a leitura de *Iguana* – uma inspirada alegoria cinematográfica do ceticismo moderno – ajuda a iluminar e a identificar a obsessão com a certeza e com o absoluto historicamente, nos ideais nacionalistas e colonizadores (“O achamento desta terra nova”); nas perversões políticas e sexuais (“Misanthropia do rei, sadismo do saber”); e nas relações de gênero (“Até que a morte os separe”).

Ao inaugurar a Parte II, dedicada aos problemas ontológicos acerca da essência do cinema, o capítulo IV, “Os objetos vão à Lua”, observa como tal ontologia pode ser entendida também como uma contribuição às reflexões modernas acerca de nossa relação com o mundo exterior, traçando paralelas e tangentes com as imagens oriundas das cenas cartesianas estudadas no capítulo II. Em “O espectador, ou O Homem Invisível”, uma comparação é traçada entre as relações filósofo/mundo exterior e espectador/filme, baseada principalmente no diálogo entre Cavell e Michael Fried. Evidencia-se que, na ontologia cavelliana, o cinema não é mera ilustração da condição trágica do cético em sua distância frente ao mundo, mas uma reflexão crítica sobre essa condição e sobre a procedência de nossa relação com o mundo a partir da aceitação de nossas limitações humanas. Em “Fotograma, ou A Viagem À Lua”, o debate com André Bazin acerca da natureza das imagens fotográficas cria um contraste entre a visão que o cético tem de seus objetos e a visão que o espectador tem dos objetos filmicos. Enquanto na epistemologia moderna o cético trata seus objetos como Luas, no sentido de serem tragicamente inalcançáveis, o cinema os leva à Lua, os transforma no sentido de explorar o romantismo que sublinha nossa relação com o mundo exterior. Em “Fotogênese, ou A materialidade transposta”, indaga-se sobre o que acontece com os objetos reais quando são capturados pela câmera e projetados na tela, levados à Lua. No que se transformam os homens, mulheres e objetos quando exibidos? O que o cinema revela sobre o mundo, a partir do próprio mundo?

Por fim, o capítulo 5, “O mundo visto”, atenta para as seções finais de *The World Viewed*, largamente preocupadas com o cinema moderno e sua significância. Cavell defende uma concepção de modernidade que crê ser esse o momento em que uma arte descobre seus limites, se choca com suas fronteiras, e define plenamente sua essência. Em “Por que Lancaster chora?”, uma segunda leitura filmica mais extensa é realizada, dessa vez de *Enigma de uma*

vida, de Frank Perry, longa que reflete implicitamente sobre o fim do classicismo e o advento da modernidade cinematográfica. “A resposta do tempo ao inefável”, item que encerra este trabalho, é dedicado exclusivamente ao 19º e último capítulo de *The World Viewed*, em que Cavell identifica no “reconhecimento do silêncio” um traço ontológico essencial da arte cinematográfica, sua forma de preservar a candura de sua própria linguagem; conseqüentemente, de preservar sua relação com o mundo que filma; e enfim, de preservar nossa relação com o mundo vivido.

PARTE I



A solidão de Oberlus

1. CONHECIMENTO E DESAPONTAMENTO

No plano final de *Iguana*, Everett McGill caminha em direção ao mar, a criança que acaba de nascer nos braços, e se afunda nas águas. O que o leva ao filicídio, e talvez a sua própria morte, é em muitos aspectos o que leva também ao súbito ataque cardíaco de Gustav em *Morte Em Veneza*, ao pranto descontrolado de Ned Merrill em *Enigma de uma Vida*, ao retiro nostálgico de Bentinho em *Dom Casmurro*, a epifania irreversível de John Marcher em *A Fera na Selva* – os instantes finais do que podemos inequivocamente chamar de tragédias modernas. Oberlus se rende as ondas porque enxerga que a criação de seu novo mundo fracassou, que os homens de quem fugiu regressaram e continuarão a regressar, que o mundo ao qual ele não pertence ainda vive, está presente, e vendo a si em sua cria, julga que não haverá espaço para essa também, assim a poupa da vida; Gustav morre porque o que enxerga não pode ser obtido, porque as formas e silhuetas estarão sempre no horizonte, porque Tadzio inexistente na realidade; O Ned Merrill de Burt Lancaster só desaba em lágrimas quando toma consciência de que sua casa está não só vazia mas abandonada, que sua mulher e filhas não estão mais lá, que a vida que pensa viver se chama passado; a nostalgia de Bentinho é pela mesma coisa, e tendo agora perdido controle de tudo e de todos, assombrado por uma dúvida profundamente adulta, recria as paredes de sua infância e se lamenta entre elas; e é só ao ver o luto no rosto de outro homem que Marcher compreende que é tarde, tarde demais – que esperando por seu grande acontecimento, tudo que fez, todos os dias, foi esperar e nada mais.

Essas histórias, para além do fato de que serão importantes no contexto desse trabalho, não são particularmente especiais, singulares. São algumas representantes exemplares entre tantas outras iterações de certa aflição, que vem encontrando expressão desde a tragédia shakespeariana, até o romance moderno e a Hollywood clássica. O que todas elas compartilham e investigam é um *sentimento* profundo de deslocamento e frustração, “uma experiência que filósofos caracterizaram, mais ou menos, como o dar-se conta que as minhas sensações podem não ser do mundo a que eu suponho que pertencem” (CR, p. 143, tradução nossa). Todos esses homens estão em completa dessintonia com o mundo que os circunda, e, angustiados com essa condição, o abandonam, de um jeito ou de outro. Esse sentimento e essa drástica decisão final, não seria exagero dizer, compõem um dos objetos de maior interesse para Stanley Cavell desde seus primeiros escritos. É o que atravessa sua interpretação dos transcendentalistas americanos, é o que sublinha seu interesse na psicanálise freudiana, e, em especial para as páginas que seguem, é o que dá sentido à sua análise da história da epistemologia, à sua concepção singular

do ceticismo moderno e ao seu fascínio com o cinema². A origem desse sentimento se encontra no seio da modernidade, das consequências filosóficas da revolução científica pós-renascentista, e, portanto, dos alicerces progressistas e racionalistas do pensamento iluminista. Especificamente, tem que ver com o surgimento de novas questões acerca do conhecimento humano, compondo aquilo que Cavell chama de epistemologia tradicional – questões estas que sustentam uma continuidade entre modernidade e contemporaneidade, e seguem, assim, ainda pertinentes.

Visto que a abordagem metodológica de Cavell com relação a epistemologia é relativamente heterodoxa, e que as interpretações por ele sugeridas e teses por ele defendidas são de adesão minoritária, é necessário, antes de mais nada, localizar o problema cavelliano dentro do panorama epistemológico corrente, i.e., traduzi-lo em termos mais amplamente reconhecíveis. O estudo de Cavell nesse âmbito, pode-se dizer, é um cruzamento de três problemas diferentes, se se aceita a classificação das cinco principais formas de teorização epistemológica³ exposta por Michael Williams em *Problems of Knowledge* (2001, pp. 1-3). Trata-se de um *problema acerca do ceticismo* (se é possível conhecer), que convida um *problema de demarcação* (quanto é possível conhecer), que, por sua vez, se desdobra em um volátil *problema analítico* (o que é conhecer/conhecimento). Não menos importante, a interpretação cavelliana do problema epistemológico é informada sobretudo pelo trabalho de três filósofos: J. L. Austin, Thompson Clarke e Ludwig Wittgenstein.

1.1 Dizer e querer dizer: Cavell, Austin e Clarke

Uma das importantes convicções que sublinha *The Claim of Reason*, a obra basilar do projeto filosófico cavelliano, é a de que o desafio cético moderno, tal qual lançado pelas *Meditações* de Descartes, permanece isento de resolução satisfatória. Isso em si já separava o

² Os transcendentalistas em questão são Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, a quem Cavell se atenta principalmente em *Emerson's Transcendental Etudes* e *The Senses of Walden*, respectivamente, além dos ensaios da primeira metade de *In Quest of the Ordinary* e da defesa do perfeccionismo moral em *Conditions Handsome and Unhandsome*. A psicanálise freudiana, por vezes laciana, embora nunca tenha protagonizado uma obra específica, perpassa principalmente os estudos cavellianos sobre o melodrama hollywoodiano, em *Contesting Tears*, e a mescla de seu primeiro exercício autobiográfico com reflexões acerca das óperas teatrais e o individualismo emersoniano em *A Pitch of Philosophy*.

³ São elas: a teorização acerca do *problema analítico*, acerca do *problema da demarcação*, do *problema do método*, do *problema do ceticismo* e do *problema do valor*.

americano de outros filósofos de sua geração. Cavell consolidou sua formação acadêmica como parte de um grupo de professores que compunham, na virada dos anos 50 para os anos 60, a Filosofia de Oxford, uma escola mais tarde batizada de *filosofia da linguagem comum*. Ávidos leitores de Wittgenstein, discípulos de Gilbert Ryle e, em especial para Cavell, de J. L. Austin, esse grupo (também chamado de oxfordianos) fazia frontal oposição ao *positivismo lógico*, e tinha como objetivo geral libertar a linguagem das amarras da artificialidade de certos problemas filosóficos, a partir de um apelo aos usos e sentidos ordinários de nossas palavras e conceitos comuns. Para muitos dos subscritores dessa ideia, o ceticismo seria um desses problemas, passível de resolução a partir dessas estratégias. *The Claim of Reason* elege principalmente Norman Malcolm como representante da visão desse grupo nomeado de “novos críticos”, e toma o *Outras Mentes* de Austin como uma espécie de modelo desse tipo de argumentação.

Para Cavell, entretanto, o problema cético seria mais forte, e não sairia derrotado quando confrontado com apelos à linguagem comum. Ele seria, ao contrário, fortalecido por eles, uma ideia herdada confessadamente de Thompson Clarke e seu singular *O Legado do Ceticismo*. É somente armado dos procedimentos austinianos, e da articulação desses procedimentos por parte de Clarke, que Cavell se volta para as *Investigações* de Wittgenstein, e enxerga ali algo muito mais complexo e misterioso do que uma mera refutação do ceticismo.

Nas páginas que seguem, algumas perguntas serão de fundamental importância. “O que é que *chamamos* (a que se aplica o *conceito*) de real?”, “O que é que *chamamos* de (no que consiste) uma parte?” e “O que é que (que *tipo de coisa*) *chamamos* de fotografia? E de cinema?” são algumas delas. Essas são perguntas que parecem demasiadamente banais – o verbo que as acompanha (chamar) e a pessoa gramatical em ação (primeira do plural) pedem respostas consensuais. Questionamentos dessa natureza, entretanto, são o alicerce dos procedimentos adotados por Cavell e por outros filósofos da linguagem comum. Como dito, os métodos dos oxfordianos tinham em mente uma ideia da filosofia enquanto corruptora da linguagem, e, portanto, como criadora de problemas artificiais, ou de artificialidades internas aos problemas. Cavell, em particular, defende a filosofia da linguagem comum “não como um esforço de reinstaurar crenças vulgares, ou senso comum, à uma posição pré-científica de eminência, mas de reivindicar o eu humano de sua negação e abandono por parte da filosofia moderna” (CR, p. 154). O distanciamento da linguagem comum, portanto, implica para o americano o distanciamento do eu de si, um afastamento do humano, e atrela indissociavelmente uma dimensão existencialista ao seu projeto filosófico.

O texto-título de *Must We Mean What We Say?*, primeiro livro publicado por Cavell em 1969, é, simultaneamente, uma detalhada exposição dos métodos da Filosofia de Oxford, uma esclarecedora defesa deles contra duras críticas feitas por Benson Mates, e uma constante autorreflexão metodológica. Não se trata, porém, de mera reprodução dos transformadores argumentos de Ryle e Austin – que em meados dos anos 50 lideravam os debates em torno desses novos procedimentos críticos – em textos historicamente inescapáveis como *Ordinary Language* e *A Plea For Excuses*, respectivamente (ROCHA, 2013⁴, p. 20). Como colocam William Rothman e Marian Keane:

Dilatar o veículo da filosofia da linguagem comum até uma autoconsciência explícita é o projeto filosófico particular a Cavell (...). Embora *Must We Mean What We Say?* reconheça repetidas vezes sua dívida com Wittgenstein e Austin, Cavell nunca identifica trivialmente as suas aspirações filosóficas com as deles. Quando (...) Cavell se propõe a caracterizar as implicações filosóficas dos procedimentos de Austin, por exemplo, ele está reconhecendo sua dívida com seu professor, mas está ao mesmo tempo rompendo com ele. Porque o próprio Austin, nota Cavell com pesar, nunca caracteriza os seus próprios procedimentos com o mesmo rigor que ele aplica aos tópicos filosóficos que aborda. Cavell abraça os procedimentos de Austin, mas os dilata até o limite de sua aplicabilidade ao os levar até uma autoconsciência, algo que o próprio Austin nunca fez. (KEANE e ROTHMAN, 2000, p. 263, tradução nossa)

Um olhar mais atento ao primeiro momento do texto em questão tornará mais claras essas alegações. *On the Verification of Statements About Ordinary Language*, o artigo de Mates a que *Must We Mean...* responde, toma a forma de uma comparação entre interpretações supostamente contraditórias propostas por Ryle e Austin, uma discordância que Cavell (MW, p. 2) faz questão de caracterizar como “produzida” por Mates. O conceito sob escrutínio nesse debate é o de *voluntariedade*, de agir voluntariamente: Ryle (2009, p. 56, tradução nossa), em *The Concept of Mind*, afirma que “‘voluntário’ e ‘involuntário’ são usados, salvo algumas pequenas exceções, como adjetivos aplicados a ações que não devem ser realizadas”; mas Austin (1979, p. 191, tradução nossa), usando o mesmo apelo a linguagem comum, afirma em *A Plea For Excuses* que “podemos nos alistar para o exército ou fazer um presente voluntariamente”, um exemplo que parece claramente contradizer a asserção de Ryle, já que ninguém diria, comumente, que “fazer um presente” é algo que “não deveria ser feito”. Mates toma isso como clara demonstração de que recursos aos usos comuns da linguagem não

⁴ A tese de doutorado de Ronai Pires da Rocha, *Em Favor do Comum*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2013, inclui anexada uma tradução de *Must We Mean What We Say?* [Temos de querer dizer o que dizemos?], e é um precioso estudo sobre a formação e o desenvolvimento da filosofia da linguagem comum pelas lentes de seus principais debates internos.

bastariam para a resolução de problemas filosóficos – mais precisamente, que esse recurso não geraria *evidências*.

Cavell destaca, de início, que as asserções de Ryle e Austin sob análise são de categorias distintas. Austin oferece um *exemplo*, uma ocorrência pontual do termo “voluntariamente”; Ryle, por sua vez, propõe uma *generalização*, ou seja, uma definição que deve abarcar, para ser sucedida, todos os exemplos de uso prático. O caso de Austin, portanto, fragiliza a generalização proposta por Ryle, mas Cavell não trata esse fato como desmoralizante para os métodos de seus predecessores:

[...] Seria dogmático ou não-empírico concluirmos simplesmente que Ryle está errado sobre isso, que ele chegou a uma generalização vulnerável a um óbvio contraexemplo? É, ademais, um exemplo que poderia se esperar que o próprio Ryle reconhecesse como contrário à sua generalização (...). O fato de que ele não o fez indica apenas que ele foi demasiadamente rápido em aceitar a generalização, não que ele não possui (boas) evidências a favor dela. Uma das objeções de Mates a Ryle pode ser posta assim: Ryle não tem evidências - ao menos não boas evidências - porque ele não tem legitimidade para embasar uma declaração do primeiro tipo (aquela que apresenta um exemplo do que dizemos) na ausência de estudos experimentais que demonstrem a sua ocorrência na linguagem. (MW, p. 3)

Mates (1958, p. 165) está preocupado, aqui, com o que aconteceria caso a amostragem de opinantes acerca daquilo que se chama de ação voluntária na linguagem comum se expandisse, visto que, com apenas dois indivíduos em debate, não há concordância a esse respeito. Está demandando, portanto, alguma espécie de impraticável levantamento empírico estatístico que comprove aquilo que seria comumente dito, demanda essa que Cavell julga absolutamente descabida, mas principalmente desnecessária em última instância. Seu raciocínio não é difícil de acompanhar: se a fonte da comprovação exigida são os próprios falantes do idioma em questão, por que um falante do idioma, como Ryle ou Austin, precisaria de uma evidência que provém dele mesmo? (MW, p. 4). Mates está sugerindo que entre os dados desse levantamento acerca do conceito de *voluntário* haveria divergências. Mas se está se falando de fluentes em uma mesma língua, asserindo sobre um mesmo conceito, isso não pode ser verdade. É fundamental ao funcionamento da linguagem que ela seja compartilhada, que comunique. Se cada indivíduo carrega um conceito diferente acerca das palavras, é porque não há linguagem em jogo, ou porque falam idiomas distintos. Se alguém, pontualmente, diverge da larga maioria acerca do sentido de *voluntário*, não se trata de uma opinião dissonante, mas de alguém que não domina o conceito, que não poderia conversar sobre ele.

O que pode haver, e há, são enganos, más formulações, displicência conceitual – é isso, para Cavell, que ocorre com a generalização equivocada de Ryle ao ser confrontada com o exemplo de Austin. A filosofia não é apenas da linguagem comum, mas uma filosofia comum, no sentido da partilha – chega-se aos conceitos coletivamente, mas esses podem ser atestados por qualquer falante da língua: “Uma pessoa normal pode esquecer e lembrar de certas palavras, ou do que certas palavras significam, em sua linguagem materna, mas ela não se lembra da *linguagem*” (MW, p. 4).

Faz sentido, assim, que o confronto do exemplo de Austin com a generalização de Ryle, como nota Cavell (MW, pp. 5-6), não resulte exatamente em uma refutação, mas em um refinamento. A generalização de Ryle imbui a noção de voluntariedade de um peso moral (algo que *não deve* ser feito), mas está implícito nela o caráter de estranheza, de atipicidade que acompanha os usos comuns desse conceito, incluso aqui o caso do presente de Austin⁵. A percepção de Ryle, portanto, é acertada em parte – seu diagnóstico aponta na mesma direção do de Austin, que, não obstante, o faz com maior precisão:

[Ryle] na verdade identificou problema onde o problema estava: o uso filosófico de "voluntário" estica a ideia de vontade a ponto de contorce-la, tornando-a irreconhecível. E seu diagnóstico do problema era apropriado: os filósofos imaginam, por conta de uma imagem distorcida da mente, que o termo "voluntário" deve valer para todas as ações que não são involuntárias (ou não-intencionais), quando, na verdade, ele só vale quando há alguma razão específica para que a questão surja. (MW, p. 6)

Dessa constatação, Cavell deriva o ponto central de seu texto, aquele que ultrapassa Austin. Entre *exemplos* e *generalizações*, ele lembra, deve haver um tipo de asserção intermediária, uma *explicação*, que dê conta dos porquês de falarmos isto e não aquilo – explicações essas que fazem recurso ao contexto dos usos do conceito examinado. Para que se conclua uma generalização, é preciso mostrar que dizemos “ele disse que o presente foi feito involuntariamente” *porque* (está implícito que) “há algo atípico no contexto que envolve o ato de fazer o presente” (e, claro mostrar que essa explicação dá conta de outros contextos). O que implica esse *porque* conjuntivo, causal? Qual é a relação entre essas duas etapas usadas pelo filósofo da linguagem comum, imprescindíveis para o funcionamento de seus procedimentos? Cavell esclarece prontamente o problema. À primeira vista, a relação entre a asserção do tipo

⁵ Em adição aos exemplos sucintos dados por Cavell (MW, p. 6), eis um caso detalhado em que faz sentido aplicar o conceito de voluntariedade ao ato de fazer um presente: imagine um jovem menino, que recentemente descobriu uma habilidade singular para a arte dos desenhos. O aniversário de seu tio se aproxima, um tio que o garoto sabidamente desgosta. Sua mãe, entretanto, insiste que o menino faça um desenho para presentear o tio, e ele o faz a contragosto, resultando em um desenho evidentemente desleixado. Há razões suficientes para que o tio, no dia da celebração, pergunte à irmã se ela o obrigara a desenhar, isto é, se o presente fora feito voluntariamente ou não.

“X é voluntário” (A) e o fato “há algo atípico em relação a X” (B) parece ser, para o filósofo da linguagem comum, uma relação lógica, mas uma objeção justamente surgirá: relações dessa natureza só se firmam entre duas asserções, e aqui se trata da relação entre uma asserção e um fato sobre o mundo. A relação não pode ser lógica, no sentido filosófico usual do termo, portanto, o contexto (o uso) não pode fazer parte do sentido (da lógica) de uma palavra – trata-se aqui de uma completa separação entre pragmática e semântica de uma expressão (MW, pp. 7-8). E, ainda assim, parece também irracional dizer que não há nenhuma relação causal entre A e B:

(...) nós não aceitamos a pergunta "Você fez isso voluntariamente?" como apropriada para toda e qualquer coisa. Se uma pessoa te pergunta se você se veste como se veste voluntariamente, você não irá interpretar que ela está meramente curiosa sobre seus processos psicológicos (...), você irá interpretar que ela está insinuando ou sugerindo que a sua maneira de se vestir é de alguma forma peculiar. Se for usado como refutação a isso que "voluntário" não *quer dizer* "peculiar" (ou "especial" ou "suspeito") e, portanto, que a insinuação ou sugestão é apenas parte da pragmática da expressão, e não parte de seu *sentido* (semântica), minha tréplica é essa: essa refutação é relevante no caso de uma asserção diferente daquela em questão; seria válida *aqui* somente se se pudesse dar conta da *relação* entre a pragmática e a semântica da expressão. Na ausência disso, a refutação é vazia. Pois considere: se nós usamos a fórmula de Mates para computar o valor pragmático de uma expressão - "Ele não diria isso a não ser que..." – então na situação descrita nós a completaríamos com algo como "...a não ser que ele achasse que a maneira como me visto é peculiar". Chame essa insinuação do enunciado de "pragmática"; permanece o fato de que ele não diria (não poderia dizer) o que disse sem insinuar o que insinuou: ele TEM DE QUERER DIZER que minhas roupas são peculiares (MW, p. 8)

“Tem de querer dizer”⁶. Trata-se inegavelmente de uma relação de necessidade, embora obscura, que se dá por meio de *implicações pragmáticas*, as quais constituem a base da comunicação, permitindo conclusões e inferências. Concretamente, um interlocutor pode muito bem indagar “você fez isso voluntariamente?” sem motivo aparente, sem uma ação notável em andamento, mas isso só mostraria, pragmaticamente, que ele não está disposto a conversar (a ser compreendido, a fazer sentido), ou que ele desconhece o sentido das palavras que diz. No primeiro caso, a linguagem é irrelevante, no segundo, está sendo mal utilizada. Cavell é enfático quando diz que “*aprender quais são essas implicações faz parte de aprender a linguagem; (...) elas são uma parte essencial do que nós comunicamos quando falamos. Compreensão íntima é aquela que é implícita*” (MW, p. 11). Esse é o ponto central do texto de Cavell: que a relação entre a semântica e a pragmática das expressões é constituinte de seus sentidos; que,

⁶ Me ocorre aqui que a língua portuguesa, muito mais do que a inglesa, registra naturalmente o problema que inquieta Cavell: que, na linguagem, dizer algo é sempre *querer* dizer algo, isto é, é sempre uma intenção, não necessariamente consumada. A expressão “querer dizer” contém essa verdade inescapável, central para esta dissertação, de que, por vezes, as palavras escapam ao que se pretende expressar, e que isso raramente é claro.

consequentemente, o uso de expressões fora de seus contextos impossibilita a comunicação, e a linguagem, em última instância; e, por fim, e especialmente relevante, que essa corrupção das expressões é um perigoso vício filosófico, isto é, que os filósofos constantemente *não querem dizer o que dizem*. O intuito do filósofo da linguagem comum, portanto, está em

estabilizar quaisquer desequilíbrios, a menor usurpação na mente. Isso requer, inevitavelmente, reintroduzir ideias que se tornaram tirânicas (e.g., existência, obrigação, certeza, identidade, realidade, verdade...) em contextos específicos nos quais elas funcionam naturalmente. Não se trata de podar grandes ideias, mas de fornecer a elas o espaço exato dentro do qual elas podem se mover sem serem corrompidas. Igualmente, nosso desejo de reabilitar ao invés de negar ou expulsar tais ideias (através de frases como, "Nós nunca podemos saber com certeza..."; "A mesa não é real (realmente sólida)"; "Me dizer o que devo fazer é sempre me dizer o que você quer que eu faça...") não vem de um altruísmo sentimental. É uma questão de autopreservação: afinal, quem o filósofo está punindo quando é a mente em si que ataca a mente? (MW, p. 17)

Que filósofos conhecem melhor a imagem dessa confusão mental, de paradoxos e outros problemas irresolúveis, do que os defensores de conclusões céticas da modernidade e seus opositores? Das ideias tiranizadas citadas por Cavell, quase todas dizem respeito a inquietudes epistemológicas – é nelas que o problema se revela mais nitidamente. O cético – aquele que indaga se podemos conhecer algo de fato – é tomado por questões acerca da existência, da verdade, da realidade, da certeza. Austin tem uma conhecida resposta a eles, que será mais detalhadamente analisada no Capítulo II. De sobrevo, por ora, o argumento central de seu *Outras Mentes*, como sintetiza Jônadas Techio (2021a, p. 104, tradução nossa), é que as indagações e os conceitos centrais encontrados nas investigações epistemológicas tradicionais – bem como as relacionadas à voluntariedade nas investigações morais – são “simplesmente injustificados, não motivados, não naturais, ou alguma combinação dos três, e, portanto, devem ser descartados como absurdos filosóficos”. Para Cavell, como se verá, o problema é muito mais complexo – não se trata exatamente de um uso sem sentido da linguagem, de coisas que não podem ser ditas, mas de um uso que não faz sentido pleno, de coisas que *não querem dizer o que dizem*. Essa ideia, intrínseca ao projeto cavelliano, é estimulada pelas de Thompson Clarke, autor do obscuro, desafiador *O Legado do Ceticismo*.

Clarke abre seu texto com uma pergunta provocativa e extremamente original: “o que o cético examina: nossas crenças mais fundamentais ou o produto de um longo filosofar sobre o conhecimento empírico realizado antes de ele entrar em cena?” (CLARKE, 2021, p. 58). É difícil mensurar a influência dessa única questão na obra de Cavell. Nela estão contidos dois elementos fundamentais para as páginas a seguir: a noção de um filosofar traumático,

corruptivo, e o produto dele, o “retrato filosófico de nossa condição” (TECHIO, 2021a, p. 106). A resposta à questão proposta não é e não pode ser, em *O Legado do Ceticismo*, direta. O cético se encontraria desorientado entre esses dois exames, conscientemente quando se trata de nossas crenças fundamentais, inconscientemente quando se trata do produto do filosofar.

Segundo Clarke (2021, p. 65), há em jogo dois domínios linguísticos diferentes: certas observações e indagações pertencem ao domínio do *simples*, outras pertencem ao domínio do *filosófico* ou do *puro*, e, importante, há algumas observações e indagações – que Clarke chama de “ambíguas” –, que podem ser entendidas de um modo simples ou de um modo filosófico. O domínio do simples é aquele em que habita G. E. Moore, onde reina o senso comum: “é o cotidiano, as questões particulares, as afirmações, dentre outras coisas, que ocorrem em contextos específicos e elaborados da vida cotidiana” (CLARKE, 2021, p. 59). O do filosófico, por outro lado, diz respeito a questões que “satisfazem uma necessidade intelectual profunda, não satisfeita por suas versões simples” (CLARKE, 2021, p. 62). Como coloca o professor Techio, o interesse central de Clarke está em entender a natureza dessa necessidade:

"Aos olhos do cético", diz Clarke, "simplicidade é restrição", no seguinte sentido: nosso uso simples das palavras é ditado por nossos (vários) propósitos práticos específicos, e cada um desses propósitos requer uma *delimitação* do que *nós* queremos dizer com elas em cada contexto particular; mas as palavras também possuem um sentido per se, que é em si *irrestrito, independente de contextos, puro*, e filosofar é precisamente usar as palavras (...) desse "modo desimpedido", ignorando propósitos práticos específicos, sendo movido simplesmente por seu sentido intrínseco. Nessa perspectiva, então, fazer perguntas filosóficas é simplesmente perguntar "como as coisas realmente são" (...) (TECHIO, 2021a, pp. 107-108)

Não se trata aqui de níveis hierárquicos de validade ou valoração – observações e questões simples não são piores ou menos precisas do que suas observações e questões filosóficas correspondentes, elas meramente servem funções distintas, e devem ser entendidas como tal, como “banais” (STROUD, 2020, p. 363), relegadas ao domínio do cotidiano.

Crucialmente, observações e indagações céticas são, para Clarke, parte do grupo de asserções ambíguas, isto é, podem inerentemente ser entendidas de modo simples ou de modo filosófico. Uma noção de conhecimento, posta no domínio do filosófico (do sentido puro, independente dos contextos, dos usos), precisaria ser “uma unidade autossuficiente, (...) independente dentro de um esquema conceitual (...), capaz de se sustentar sozin[h]a, (...) separável (...) de nossas práticas, do que quer que constitua o caráter essencial do simples” (CLARKE, 2021, p. 63). É, note-se, precisamente a ideia de uma semântica separável de uma

pragmática que Cavell está combatendo em sua resposta a Mates. Perguntas puras, portanto, precisam ser feitas por interrogadores “forasteiros”, localizados “longe dos conceitos e dos itens”, que sejam “meros observadores averiguadores que, geralmente por meio dos nossos sentidos, averiguamos, quando possível, se os itens preenchem as condições legisladas pelos conceitos” (CLARKE, 2021, p. 63).

É um distanciamento dessa natureza que gera uma “constituição humana conceitual”, como Clarke (2021, p. 63) chama, do tipo que sustentou e sustenta, por exemplo, a influente concepção clássica do conhecimento, isto é, a noção de que *conhecimento* exige *invulnerabilidade*. No domínio do simples (dos empregos cotidianos, das “restrições” práticas), esse requisito é compreensivelmente enfraquecido. Não parece haver problema aqui: se a investigação filosófica se dá isolada em seu domínio, não haverá qualquer problema de conflito conceitual. Mas a transgressão do cético, fatalmente, está em não sustentar esse isolamento:

(...) a obrigação "de 'excluir' toda contrapossibilidade" (...) é simplesmente consequência do "sentido invariável de 'saber'", dada uma "perspectiva padrão" de nossa constituição "humana conceitual". (...) O problema é que o cético não é plenamente consistente com essas suposições (tácitas) – ele tenta "misturar tipos não misturáveis", com "um pé no filosófico e o outro no simples". Portanto, embora o argumento do cético seja voltado para responder uma questão filosófica (...), as possibilidades que ele submete a teste são "extraídas da fonte do simples" (TECHIO, 2021a, p. 109)

É justamente essa mistura de “tipos não misturáveis” (CLARKE, 2021, p. 65) que se dá, por exemplo, quando o filósofo se pergunta como podemos saber que estamos acordados ou dormindo. Clarke (2021, pp. 61-62) coloca o exemplo de um cientista que se faz de cobaia em um seu experimento, e, ao acordar, afirma: “Eu sei, claro, que não estou sonhando agora mas lembro-me de que, enquanto dormia, realmente pensei que estava de fato acordado, e não sonhando”. Como aponta Barry Stroud (2020, p. 363), seria ultrajante para o cético dizer que o cientista resolveu a questão filosófica de como podemos saber que estamos acordados e não dormindo – ele está, evidentemente, respondendo à noção *simples* de conhecimento/saber. Mas os exemplos dos epistemólogos tradicionais – Descartes, Hume, Moore e tantos outros – são justamente desse tipo, cenas retiradas do cotidiano, do domínio do simples. Como poderiam as asserções do cientista (e de outros habitantes do cotidiano imaginados pelos cétricos), portanto, estarem sujeitas a rigorosidade conceitual do domínio do filosófico?

Essa é uma conclusão inquestionavelmente próxima àquela que chega Cavell em *Must We Mean What We Say?*, de fato sua maior inspiração, a despeito de algumas divergências

pontuais. Austin, Ryle e a filosofia da linguagem comum, como dito, estavam em confronto direto com Schlick, Carnap e outros positivistas lógicos do Círculo de Viena. Estes eram defensores da ideia de uma Linguagem Ideal, uma criação puramente lógica, uma ferramenta racional para a resolução de problemas filosóficos que a linguagem comum e suas imperfeições não poderiam dar conta (uma radicalização dos procedimentos da tradição moderna, podemos dizer). Os oxfordianos, em reação, denunciavam a artificialidade e a instrumentalização da linguagem corrompida, e pregavam um retorno ao comum (o oposto, um rompimento com a epistemologia moderna). *O Legado do Ceticismo* coloca Clarke na mediação dessa problemática, não propondo uma solução, mas apresentando um diagnóstico: que é preciso entender o ceticismo, a epistemologia moderna como um tudo, como um exercício instável, ora fiel ao domínio do simples, ora fiel ao domínio do filosófico. Deve-se localizar Cavell nesse mesmo espaço intermediário, mas tendo isto em mente: Clarke termina seu texto botando em dúvida a viabilidade racional desses dois domínios (o legado do ceticismo envolve a revelação desse artifício filosófico). Na concepção cavelliana, inspirada por essa sugestão clarkiana, não há domínios da linguagem, formas simples e formas filosóficas de questionar – há apenas a linguagem, há apenas o questionar. Quando, portanto, o cético se vê tomado por confusões mentais, não é porque diz algo no domínio do simples quando quer dizer algo no domínio do filosófico, mas *porque não quer dizer o que diz*.

1.2 O ser *tal* de algo: Cavell e Wittgenstein

Para entender essa diferença – para entender por que, para Cavell, não pode haver domínios isolados de uma mesma linguagem, e como isso não implica em uma mera falta de sentido das asserções da tradição – é preciso atentar para a concepção de linguagem que rege os escritos cavellianos, concepção essa que é herdada de Ludwig Wittgenstein, em especial do Wittgenstein tardio⁷. É em *The Claim of Reason* que é exposta essa concepção, bem como a

⁷ É comum encontrar o nome de Cavell atrelado a um conhecido grupo de filósofos, encabeçado por James Conant, Cora Diamond e Alice Crary, que defendem uma interpretação de Wittgenstein muito particular, materializada na coletânea *The New Wittgenstein*. Cavell é uma grande influência para o grupo, mais em espírito do que em concretude. Por um lado, se encontram nos seus esforços compartilhados de uma leitura antidogmática da obra do austríaco. A tese central desses autores concerne uma suposta continuidade entre o jovem Wittgenstein e o Wittgenstein tardio, e não uma ruptura definitiva, como é lido pela vasta maioria. Entretanto, Cavell notavelmente mal cita o *Tractatus Logico-Philosophicus*, e nada escreveu de fôlego sobre o jovem Wittgenstein, ou sobre sua relação com as *Investigações Filosóficas*.

interpretação propriamente cavelliana dos procedimentos epistemológicos da tradição e, enfim, o diagnóstico da condição de dessintonia e isolamento com a qual se abriu este estudo. Cavell parte das *Investigações Filosóficas*, em especial da eleição do que ele considera ser seu conceito central – a fonte de todos os problemas corruptivos da filosofia, a origem de tais tragédias tão expansivas e inescapáveis: o de *critérios*. Antes de avançar na direção dessa argumentação, é importante ressaltar que o assunto dos critérios em Wittgenstein é distinto daquele contido no conhecido “problema do critério” da teoria do conhecimento, apresentado por Sexto Empírico (2007, pp. 72-92), pilar do ceticismo clássico, em seus *Esboços Pirrônicos*. Ali tratava-se de investigar quais condições precisariam ser satisfeitas para que algo fosse tido como *verdade*, como *conhecimento*, como *justificado*. Uma noção de critério análoga a de *padrões* e *fundamentos*, e direcionada a um recorte conceitual epistemológico específico. Os critérios que interessam aqui são critérios *gramaticais*, uma noção que, como será visto, serve outros propósitos, e tem abrangência universal.

Wittgenstein nunca estabelece uma definição formal para esse conceito, e Cavell, na realidade, nem o classifica dessa forma, mas como uma “ideia recorrente” (CR, p. 6). É a partir da análise dessas várias recorrências – o critério “...para se dizer que isso foi um erro” (§51), ou “...para nos lembrarmos com acerto” (§56), ou “...de que alguém lê” (§159), ou “...da igualdade de duas representações” (§377) (WITTGENSTEIN, 2017) – que ele se propõe a compreender sua importância dentro da obra wittgensteiniana. Cavell tem a firme convicção de que a forma como os critérios de Wittgenstein foram assimilados ao longo dos anos está baseada em um equívoco incipiente: que “tanto da parte dos que defendem Wittgenstein quanto dos que o atacam, é tido que seus critérios devem ser o meio pelo qual a existência de algo é estabelecida com certeza”, mas que, em sua visão, “os critérios não podem fazer isso e não têm esse propósito” (CR, pp. 6-7).

Na tentativa de comprovar essa tese, Cavell afirma que uma correta interpretação da noção ou da ideia wittgensteiniana de critério é consideravelmente dependente da noção ordinária da palavra, do seu uso cotidiano, embora as duas noções não tenham definições plenamente correspondentes (MULHALL, 1998, pp. 77-78). Suas funções gerais – grosseiramente, de agrupar características ou especificações que permitam certa identificação –, permanecem as mesmas, mas no contexto das *Investigações* a noção tem certas particularidades reveladoras. Três dessas discrepâncias entre a noção wittgensteiniana e a noção ordinária são destacadas: a primeira concernindo a relação próxima entre critérios e padrões, a

segunda aos objetos aos quais juízos e valores são atribuídos, e a terceira relacionada as autoridades que definem ou modificam os critérios. Aqui, duas delas são de extrema relevância.

No caso da segunda discrepância, não é difícil enxergar como os objetos diferem em cada uma das noções de critério, porque os objetos nos quais Wittgenstein está interessado não são do tipo que geralmente está submetido a aplicação de critérios em usos da linguagem comum. Em casos ordinários, critérios são utilizados para, por exemplo, atribuir valores ou julgar desvios de regras em esportes (a correta atribuição de uma nota a um salto em uma competição de patinação artística, ou a identificação de alguma obstrução no meio de um ponto em uma partida de tênis, dependem da aplicação dos critérios corretos), bem como em julgamentos legais (a atribuição da pena justa, a melhor tipificação de certo crime). Os objetos de Wittgenstein não fazem parte desse grupo:

Os candidatos de Wittgenstein aos juízos são diferentes de mergulhos, cachorros, governos, e alunos no sentido de que não suscitam ou permitem alguma óbvia questão de status ou avaliação; seus ‘objetos’, e os conceitos sob os quais nós os submetemos através dos critérios, são cadeiras, dores de dente, exemplos de seguimento de regras, acreditar, ler, atenção a forma de um objeto, e assim por diante – eles são simplesmente os objetos e conceitos comuns do mundo. Tanto no sentido comum quanto no Wittgensteiniano, os critérios são específicos a objetos; mas no sentido comum nós partimos de um tipo conhecido de objeto e então aplicamos critérios para avalia-lo, enquanto nos exemplos de Wittgenstein nós usamos critérios para aprender que tipo de objeto é qualquer coisa. (MULHALL, 1998, p. 79, tradução nossa)

A aparentemente contraditória inversão que Mulhall aponta é o que Cavell quer destacar quando observa que “os critérios deveriam ser as bases (...) sobre as quais certos juízos poderiam ser feitos (...), mas em Wittgenstein parece que a nossa habilidade de estabelecer critérios dependeria de um acordo prévio em julgamentos” (CR, p. 30). Essa condição é melhor esclarecida com a compreensão da terceira discrepância, que diz respeito as fontes de autoridade. Como dito, os objetos analisados por meio de critérios na linguagem comum são de um grupo muito específico, passíveis de serem racionalmente valorizados, julgados e classificados objetivamente. Consequentemente, as autoridades que podem legitimamente aplicar tais critérios são, também, distintas, muito bem representadas na figura do juiz. Tanto na prática esportiva quanto na legal, por exemplo, a figura do juiz acumula conhecimento excepcional de regras específicas, adquirido e aperfeiçoado ao longo de muito tempo, e é isso que lhe confere autoridade.

Dado, porém, que os objetos que Wittgenstein investiga são nada mais, nada menos que “os objetos e conceitos comuns do mundo” (MULHALL, 1998, p. 79, tradução nossa), o apelo

a qualquer tipo especial de autoridade perde completamente o sentido⁸. Os “conceitos do mundo” aqui se contrastam com os conceitos do mundo jurídico, ou do mundo do salto ornamental, ou do mundo da mecânica quântica, ou do mundo da epistemologia tradicional, entre outros. Saber se o grito emitido por um jogador, durante dado ponto, conta ou não como uma obstrução e, portanto, se deve ou não ser punido, depende do conhecimento e aplicação de critérios altamente qualificados, um conhecimento de dado conjunto de regras exclusivo de um mundo distinto daquele da vida comum. Saber, por outro lado, se o grito de um homem na fila do banco é um grito de desespero ou um grito de alegria, independe de tais qualificações. Trata-se de saber *o que chamamos* de um grito de desespero e de um grito de alegria, o que *todos nós* chamamos. Tudo que é preciso é, digamos assim, saber falar, fazer uso de nossas palavras, compartilhar sentidos em comunidade. A consequência, então, é que no caso dos critérios gramaticais/wittgensteinianos, *todo e cada indivíduo* se torna autoridade (“não tenho nada para me guiar além de minha convicção, minha sensação de que faço sentido” (CR, p. 20)), e, portanto, que todo e cada indivíduo passa a falar por todos os outros.

Tomando o problema epistemológico dos critérios, o de Sexto Empírico, como ponto de referência, a distinção se dá assim: o filósofo interessado em mostrar que o que ele diz *é verdade* apelará para um critério de verdade (por exemplo, um critério correspondentista, em que é verdade aquela asserção que corresponde a um fato observável do mundo). Seu interesse, portanto, é usar um critério (conhecido) para julgar algo (ainda indefinido) como verdade (ou não). O filósofo interessado na gramática, por outro lado, atentara para o uso corriqueiro da *palavra* verdade, para seu sentido, que todos os falantes da língua compartilham, e se perguntará que tipo de coisas *nós chamamos* de verdade. O seu interesse, então, é usar um conceito (conhecido, por exemplo o conceito de verdade) para explicitar o implícito, i.e., os critérios (ainda indefinidos) que regem o uso do conceito sob análise. É exatamente esse exercício, note-se, que Ryle e Austin realizam quando refletem sobre o que chamamos de voluntário – o que fazem não é nada além de uma busca pelos critérios gramaticais que regem o uso do conceito de voluntariedade.

⁸ Me foi apontado pelo professor Luiz Antonio Alves Eva na banca de qualificação do presente trabalho que esta afirmação pode nem sempre ser verdadeira. Uma criança, por exemplo, precisa apelar para um falante competente da língua para aprender o significado de novas palavras, e esse não deixa de ser um tipo especial de autoridade. Vale esclarecer, portanto, que Cavell está se referindo aqui a apelos a tipos especiais de autoridade entre indivíduos que já são falantes competentes da língua. Embora não haja espaço para adentrar nessa discussão, é importante lembrar que o processo de aprendizagem da linguagem não é ignorado por Cavell: é foco da primeira metade do capítulo VII de *The Claim of Reason*, e resguarda importantes peculiaridades.

Se as investigações gramaticais realizadas por Wittgenstein não partem de objetos específicos, que devem ser avaliados para certo propósito, qual é, afinal, a utilidade da busca por critérios wittgensteinianos? O que eles fazem? Por que precisam ser acionados no cotidiano? Vimos há pouco que Mulhall diz que se trata de “aprender que tipo de objeto é qualquer coisa.” (MULHALL, 1998, p. 79, tradução nossa). Mas o que *isso* quer dizer? Espen Hammer, indo além, diz que “o apelo aos critérios revela até que ponto nós concordamos *em* juízos – a forma refinada, como vimos, de estarmos *em sintonia*”, e que ele “está intimamente ligado com o recordar de fatos extremamente ordinários da natureza e da cultura” (HAMMER, 2002, pp. 35-36, tradução nossa). O que é comumente chamado de terapia wittgensteiniana se mostra evidentemente aqui: a pretensão das *Investigações* claramente não diz respeito a teses objetivas. O que o apelo aos critérios providencia não é o acordo final quanto aos nossos julgamentos, mas a descoberta das próprias *condições* de nossas concordâncias (e discordâncias), do fato de que compartilhamos um idioma, palavras, conceitos, critérios – em última instância, do fato elementar de que compartilhamos.

“Critérios oficiais”, diz Cavell, “são evocados quando juízos de valor precisam ser declarados; critérios wittgensteinianos são evocados quando nós “não sabemos como prosseguir”, quando estamos perdidos quanto às nossas palavras e ao mundo que elas antecipam” (CR, p. 34). Oberlus, Ned, Bentinho, Marcher e Gustav não sabem como prosseguir ao fim de suas tragédias. Na cena do *Morte Em Veneza* de Luchino Visconti – inexistente na novela de Thomas Mann em que é baseado, concebida para o filme –, em que Gustav (nessa versão um compositor, como o Gustav Mahler que o inspirara) debate avidamente com Alfred, colega e também músico, acerca da natureza de seus ofícios. Um argumentando pela pureza espiritual do belo, o outro pela influência dos sentidos, a cena é uma versão das mesmas investigações que interessavam Wittgenstein. Perdidos quanto a suas palavras e ao mundo, ambos recontam seus critérios para dizer o que dizem, para ser quem são, tentam descobrir que tipos de coisa chamamos de “arte” e de “belo”, na esperança de reafirmar (no caso de Alfred) ou de recuperar (no caso de Gustav) o sentido de seus ofícios, de suas vidas. Alfred encerra seus argumentos sentado ao piano, os dedos nas teclas; Gustav só consegue replicar de pé, longe de seu instrumento, cada vez mais distante. É em um momento similar que Carmen acusa Oberlus ao dizer que ele “não *se comporta* como uma pessoa” e é imediatamente desafiada: “o que você quer dizer é que eu não *me pareço* uma pessoa”. O que está em questão, evidentemente, não é o “belo” ou a “arte”, os objetos que assombram Gustav, mas sim aquele que assombra Oberlus, o conceito de “humano”. Mas fato é que, mesmo após tais tentativas de

recuperarem o sentido de suas palavras, ambos falham, suas tragédias não são evitadas. Quando Tadzio, na beira do mar, é reduzido a forma, Gustav vislumbra o que *ele* sempre desejou, a pureza do belo, mas morre ali, de imediato; quando Oberlus vê a si na criança em seus braços, vê o que *ele* considera o inumano, a monstruosidade, e caminha com ela mar adentro.

Tendo compreendido a noção wittgensteiniana a partir de suas discrepâncias e proximidades com a noção usual, Cavell se faz uma importante pergunta: se somos todos partidários de nossos critérios, se todos temos autoridade sobre eles, se falamos por outros indivíduos em nossa comunidade, como é possível que nós, por vezes, falhemos em saber quais os critérios corretos? As questões que deram início a esse capítulo, acerca das tragédias de Oberlus, Gustav e outros, são questões próximas a de Cavell, se não a mesma.

Crítérios (gramaticais), sendo as peças substanciais de nossa linguagem, e a linguagem, sendo substancial à vida, levam a inevitável conclusão de que estamos tratando de elementos inerentemente humanos. Cavell repete constantemente que a “filosofia se preocupa com aquelas necessidades que nós não podemos, sendo humanos, não saber. Exceto que nada é mais humano do que as negar” (MW, p. 90). A ideia de uma simultaneidade do *saber* e do *negar* certas condições essenciais remete, para Cavell, a imagem de certa dissimulação, de uma tensão entre obviedades conscientes e censuras inconscientes, que terminam por causar uma espécie de *delírio do conhecimento*. Para entendê-lo mais a fundo, é preciso voltar a tese inicial de Cavell, e atentar não para o que os critérios fazem, mas para o que não fazem e não podem fazer. O que não podem fazer, lembra-se, é serem “o meio pelo qual a existência de algo é estabelecida com certeza” (CR, p. 6), e esse posicionamento é importantemente aliado a ideia de que Wittgenstein, nas *Investigações*, tem como objetivo central responder a uma ameaça filosófica específica:

[...] O permanente valor dessa visão está em sua consciência de que o ensinamento de Wittgenstein é controlado a todo momento por uma resposta ao ceticismo, ou, como preferirei dizer, por uma resposta a ameaça do ceticismo. Essa visão toma a motivação de Wittgenstein com relação ao ceticismo como uma de demonstrar a sua falsidade. (...) Ao contrário, a sina, ou limitação dos critérios revela, eu gostaria de dizer, a *verdade do ceticismo* – embora isso possa demandar, evidentemente, uma reinterpretação do que o ceticismo é, ou o que ele ameaça. (CR, p. 7, grifo nosso)

É dessa forma que a sombra dos procedimentos e conclusões céticas se faz uma presença constante na obra cavelliana. Grande parte de seu empreendimento se dá na direção de tal reinterpretação do ceticismo filosófico, tarefa que ele enxerga como ocupação também das *Investigações Filosóficas*. A conclusão cética seria, antes de mais nada, uma manifestação da

corrompida ideia que historicamente formamos de nossa relação com o mundo. No filosofar, essa corrupção acaba expressada por conclusões céticas; na dramaturgia, por conclusões trágicas. É comumente dito que Cavell parece descobrir que a forma ficcional da tragédia seria sobre o ceticismo, i.e., uma ilustração artística de um problema filosófico, mas essa formulação perde algo essencial. O caso é que tragédia literária e ceticismo filosófico são sobre a mesma coisa, expressões plurais de uma mesma aflição⁹.

Para Wittgenstein e Cavell, a “corrompida ideia de nossa relação com o mundo” é mais claramente visível nas investigações acerca de questões de existência, com as quais a filosofia moderna se tornara obcecada. No contexto de *The Claim of Reason*, é no decorrer da análise dessas questões que evidências dessa corrupção são encontradas. Cavell dedica algumas páginas para expor como Rogers Albritton e Norman Malcolm, os dois autores que ele toma como exemplos da interpretação equivocada dos critérios de Wittgenstein, estão a todo momento caindo em sutis, mas fatais contradições teóricas em suas leituras. Malcolm, em primeiro lugar, falha em distinguir a noção de critérios gramaticais de uma noção mais geral de *sintomas*. Nesse sentido, ela se assemelha equivocadamente da ideia ordinária de critérios, na qual a aplicação de certo juízo ou a atribuição de certo valor não são missões complexas, e dependem apenas da correta identificação de certo elemento. Por exemplo: notando uma massa ou um caroço no pescoço de seu paciente, caso o médico realize os devidos testes e detecte os devidos indicadores, não lhe restarão dúvidas sobre se o tumor é ou não de um carcinoma. Mas os critérios gramaticais evidentemente não funcionam dessa forma, porque seus referentes não são sempre claros, caroços não são sempre tumores, e, mais drasticamente, não há testes que assegurem respostas em contextos ordinários.

Tomando das *Investigações* o exemplo conhecido das expressões de dor, o problema central da visão Malcolm/Albritton parece estar na concepção de que uma “pessoa que *satisfaz* os critérios de dor necessariamente sente dor” (HAMMER, 2002, p. 39, tradução e grifo nossos). Cavell nota que para que os argumentos desses filósofos funcionem minimamente, “uma lacuna é aberta entre a (aparente) presença de um critério e a sua *satisfação*” (CR, p. 41), lacuna essa que surge quando os critérios estão inegavelmente presentes (i.e., quando os

⁹ Em *The Uncanniness of the Ordinary*, Cavell explicita a questão da seguinte forma: “(...) se alguma imagem da intimidade humana, chame de casamento, ou domesticação, é o equivalente ficcional daquilo que os filósofos da linguagem comum compreendem como o comum, chame isso de imagem do cotidiano enquanto o doméstico, então a ameaça ao comum que a filosofia chama de ceticismo deve aparecer nas formas favoritas da ficção de ameaças a formas de casamento, nomeadamente, em formas de melodrama e tragédia.” (QO, p. 176). Esse ponto será retomado com maior atenção no capítulo 3.

elementos que satisfazem o critério estão presentes), mas a existência do objeto ainda assim não é garantida. É o que ocorre nos fingimentos, nos estados de histeria, nas atuações – em casos como esses, segundo a interpretação de Cavell dos argumentos de Malcolm e de Albritton, os critérios estariam *presentes*, mas não teriam sido *satisfeitos*. A vagueza desse argumento é notável para Cavell, e, em especial para casos relacionados a outras mentes, como o da dor, parece privar “a noção de critério do que deveria ser, na interpretação Malcolm/Albritton, todo o seu propósito”¹⁰, i.e., “saber com certeza que o critério está satisfeito, que aquilo *a que* ele se refere está *lá*” (CR, p. 41).

O que os critérios e nossa linguagem compartilhada podem assegurar, assim, não é a presença (existência) *da* dor, mas sim *do conceito de* dor – seja em fingimento ou em genuína expressão de sofrimento, nós conservamos o conceito (CR, p. 68). Sabemos, como competentes falantes de um idioma, como membros de uma comunidade linguística, que *o que chamamos* de dor está relacionado à gritos de agonia, mãos pressionadas contra certa parte do corpo, talvez às lágrimas, talvez não: são expressões e elementos (critérios) que compõe a *identidade* de nosso conceito de dor. Saber se estão sendo gerados genuinamente ou não (se a dor *existe* ou não) é uma tarefa que foge às capacidades de nossos critérios e de investigações gramaticais como um todo. Cavell ilustra a sutileza dessa diferença compondo uma mesma frase de definição para as duas interpretações (a da visão Malcolm/Albritton e a sua) dos critérios wittgensteinianos, a única diferença estando nas distintas e decisivas ênfases: “os critérios são “critérios para o ser tal de algo”, não no sentido que eles nos dizem da existência de uma coisa, mas de algo como sua identidade, não de seu *ser* tal, mas de seu ser *tal*” (CR, p. 45).

Embora rivais, o subscritor da visão Malcolm/Albritton e o filósofo das conclusões céticas partem de um mesmo lugar, do mesmo problema de assegurar a existência de outras mentes ou do mundo exterior¹¹. Albritton e Malcolm dizem que o apelo aos critérios resolve nossas angústias e assegura nosso conhecimento; o cético diz o contrário, que os critérios atingem suas limitações muito antes. É evidente que, nesse aspecto, Cavell está em acordo com

¹⁰ Casos relacionados a outras mentes são os mais inescapáveis, mas problemas do mesmo tipo surgem em casos relacionados ao mundo exterior, da mesma forma. Arthur Danto produz alguns exemplos acurados em *A Transfiguração do Lugar Comum*, que pode muito bem ser descrito como uma investigação acerca dos critérios de definição da arte. Destaca-se em especial aquele, introduzido no segundo capítulo, da indistinguibilidade entre *La Cravate* e uma hipotética gravata pintada de azul por um garoto qualquer, “da maneira mais uniforme possível, com uma tinta da mesma marca (Sapolin) usada por Picasso, ‘pra ficar legal’” (DANTO, 2005, p. 81). Seguindo as distinções propostas por James Conant em *Two Varieties of Skepticism*, o exemplo de Danto pode também ser mais especificamente classificado como um de ceticismo cartesiano sobre a arte.

¹¹ É nesse sentido, ao menos em parte, que Cavell (CR, p. 46) deve ser lido quando diz que “(...) ceticismo e (o que Kant chama de) dogmatismo são feitos à imagem um do outro, não deixando nada para escolha”.

a réplica cética, com a ideia de que nossa linguagem não responde à todas as questões, que a questão da existência (e da realidade, e da certeza) permanece sem solução. O recorrente argumento cartesiano¹² dos sonhos é especialmente relevante aqui, no qual problemas de identidade parecem não ser importantes. Há, afinal, na linguagem comum, algum critério para a diferenciação empírica entre sonhos e realidade? Se não há, não seria isso parte de certa ontologia do sonho (em si, um critério para a coisa que comumente chamamos de sonhos)? A solução de Descartes nas *Meditações* convergia com seu maior objetivo, o de provar a existência de Deus, respondendo a suas dúvidas hiperbólicas metafisicamente. O desafio de grande parte dos debates epistemológicos posteriores, que tem suas origens nas dúvidas cartesianas, entretanto, foi o de saná-las sem tais recursos metafísicos, em especial no contexto da filosofia analítica anglo-saxônica.

A expressão cavelliana, citada anteriormente (vide p. 25), da “verdade do ceticismo” parece agora um pouco mais clara. Está relacionada, por um lado, com certa vitória retórica do cético, com o fato de que certos desafios postos por ele não podem, de fato, ser respondidos. Por outro lado, tem que ver com certa frustração, dado que o cético, ao concluir o que conclui, se mantém insatisfeito com os fundamentos de nossa linguagem, com o fato de que “os critérios com os quais alinhamos linguagem e mundo, longe de refletirem a realidade em um sentido absoluto, apenas expressam nossa sintonia” (HAMMER, 2002, p. 42). Nada disso basta para o cético, nada disso é *o que chamam* de conhecimento. Ao declarar, fatalmente e em todo o seu desapontamento com a inépcia de nossos critérios, que nós *não* sabemos (se estamos acordados, se a cadeira é real, se o outro sente dor...), todo o resto (“nossa sintonia”) é sacrificado em nome da conclusão de que o conhecimento humano *falhou*. O diagnóstico final de Cavell, aqui, é que o cético tem algo importante a nos ensinar sobre nossa relação com o mundo – a saber, que a forma como historicamente pensamos o conhecimento humano tem de estar equivocada:

(...) o apelo de Wittgenstein aos critérios, embora tenha sua importância calcada no problema do ceticismo, não é, e não pretende ser, uma refutação do ceticismo. Não, ao menos, na forma como havíamos pensado que uma refutação precisaria ter. Isto é, ele não nega a tese final do ceticismo, que nós não sabemos com certeza da existência do mundo exterior (ou de outras mentes). Ao contrário, Wittgenstein, como eu o leio,

¹² Como me foi corretamente apontado pela professora Maria Adriana Camargo Cappello, bem como Wittgenstein, segundo Cavell, fora erroneamente interpretado por alguns de seus leitores, a persistente ideia de Descartes como uma espécie de epistemólogo ou cético exemplar é também equivocada. Seu projeto, como dito, é antes de mais nada um projeto metafísico. Como deve ficar mais claro no capítulo seguinte, o ponto de partida de Cavell em sua investigação dos procedimentos da epistemologia tradicional não está na obra cartesiana como um todo, mas tão somente na dúvida cartesiana (representada aqui pelo que chamaremos de ‘cena cartesiana’), que se tornou modelo de questionamento epistemológico nos séculos seguintes, frequentemente se emancipando de seu propósito original nas *Meditações*. Essa apropriação seletiva é, também, sintoma dos desejos de satisfação da ideia de conhecimento como certeza.

na verdade afirma essa tese, ou a toma como *inegável*, e então desloca o seu peso. O que a tese agora significa e algo como: Nossa relação com o mundo como um todo, ou com os outros em geral, não é uma de saber, onde saber se constitui como estar certo (...) (CR, p. 45)

Mas também, e igualmente pertinente, que o próprio cético parece cego frente àquilo que ele mesmo revela – que ele toma sua conclusão como a *descoberta* de um novo e revolucionário fato filosófico, e não como o clarear de nossas condições mais elementares e universais:

(...) Então também é verdade que nós não *falhamos* em saber tais coisas. Então o problema é: Por que o cético toma – como ele pode tomar – o que ele descobriu como um extraordinário, e até então despercebido fato? Ou talvez nós pudéssemos perguntar: Por que ele toma a sua descoberta como uma *tese*? A resposta para tal pergunta demandará uma exposição detalhada do aparente progresso do cético da descoberta que nós por vezes não sabemos o que dizemos saber, até a conclusão de que nós nunca sabemos; ou uma investigação de sua aparente suposição que nosso conhecimento do mundo como tal está em jogo no exame de afirmações particulares de saber. O que permanece aqui de primeira importância é que a descoberta do cético (aparente descoberta) repudia ou enfraquece a validade dos nossos critérios, nossa sintonia uns com os outros.” (CR, pp. 45-46)

O que desperta perplexidade nessa constatação é a concepção de que nossos critérios e acordos são, de algum modo, *insuficientes*. A ideia de que a essência de nossa linguagem e a obtenção do conhecimento estariam, de alguma forma, em conflito, é para Cavell absurda em igual medida da ideia de que o conhecimento daria conta de assegurar questões de existência no nível da certeza. As questões para Cavell, ao constatar tanto os acertos quanto os equívocos tanto do epistemólogo quanto do cético¹³, se tornam investigar (1) por que a noção de “conhecimento como certeza”, equivocadamente compartilhada pelos dois lados, é tão persistente e tentadora, o que demanda elucidar o seu funcionamento; e (2) qual é a noção a substituí-la, i.e., qual é, afinal, a natureza de nossa relação com o mundo e com o outro. A exposição necessária para elucidar a primeira delas é no que consiste o capítulo seguinte deste trabalho; a segunda, por sua vez, nunca é respondida objetivamente por Cavell, apenas especulativamente e por caminhos heterodoxos. Antes de avançar, portanto, é importante fornecer não uma definição, mas uma localização, ainda que sucinta, da “noção substituta” dentro cenário mais amplo das teorias do conhecimento.

¹³ Mantendo o exemplo da dor, a verdade do discurso do epistemólogo é dizer “eu *posso saber* que outro sente dor”, mas seu equívoco é afirmar que “eu *posso ter certeza* que outro sente dor *a partir de tais e tais critérios*”; no caso do cético, a verdade está em afirmar que “não é possível *ter certeza* que o outro sente dor”, e o equívoco reside na generalização “*é sempre impossível saber* que o outro sente dor”

A tese de doutorado de Cavell – que viria a compor as três primeiras partes de *The Claim of Reason* –, bem como os primeiros ensaios de *Must We Mean What We Say?*, foram escritos em meados dos anos 60, quando a epistemologia americana lidava com a enorme agitação teórica causada pela publicação do hoje célebre *É a crença verdadeira justificada conhecimento?* de Edmund Gettier, em 1963. Trata-se do mais conhecido desafio lançado na direção da concepção clássica/demonstrativa de conhecimento, sustentada desde Platão até meados do século XX, segundo a qual conhecer demanda uma *crença verdadeira justificada*. É essa concepção que Cavell atrela à noção de conhecimento enquanto certeza, noção essa que Williams (2001, p. 19) esclarece não se tratar meramente de uma sensação subjetiva (psicológica) de confiança, mas de uma certeza objetiva, que contrasta o infalível (conhecimento) e o falível (mera crença).

A concepção clássica é posta em xeque pela história inventada por Gettier em seu breve artigo, que parece ilustrar claramente o caso de uma crença, justificada e verdadeira, que não consiste em conhecimento. Bifurcações na doutrina se dão, assim, para tentar solucionar o problema de Gettier: uns (*externalismo*) propõem que se abandone completamente o requisito da justificação, tornando o conhecimento a simples correspondência entre crença e fatos exteriores; como resposta, outros (*internalismo*) argumentam que justificar a crença é essencial, mas que é preciso maior rigorosidade para fazê-lo – o *fundacionismo* epistêmico, recuperado de Aristóteles, por exemplo, prega a necessidade de “crenças básicas” que sustentariam justificações sem que se caia em regresso infinito; contra os internalistas, e tomando um caminho diferente dos externalistas, a concepção dominante na epistemologia contemporânea, em especial a analítica, é a do *falibilismo*, isto é, uma concepção que, diferentemente da clássica/demonstrativa, abre mão da certeza e admite a possibilidade do erro. Cavell se encontra em alguma medida desconectado dessa conjuntura. Filósofos como os descritos há pouco estão todos lidando com uma noção que é essencialmente epistêmica. Cavell, ao propor alternativa da noção clássica de conhecimento, não está simplesmente abrindo mão da certeza ou da justificação, como falibilistas e externalistas, mas questionando o próprio protagonismo da noção, i.e., sugerindo que nossa relação com o mundo não é regida por ela – ainda mais, que essa noção (filosófica) de conhecimento não engloba tudo que o conceito (comum, ordinário) de conhecimento engloba.

Em *Knowing and Acknowledging*, um dos textos de *Must We Mean...*, Cavell aponta que, na epistemologia tradicional, os usos da noção de conhecimento

são aqueles relacionados com a ideia de certeza; neles, "Eu sei" se contrasta com "Eu acredito" (...). [Mas] "Eu sei que estou com dor" não quer dizer "Tenho certeza que eu estou com dor" [...]

É consideravelmente óbvio, mas pouco ressaltado, que "Eu sei que eu estou com dor" (...) é uma *expressão de dor* (...). E ela toma a forma ("Eu sei que eu...") de um *reconhecimento* (...). Enquanto reconhecimento (admissão, confissão) ela é perfeitamente inteligível. [...] (MW, p. 236)

O conceito cavelliano de reconhecimento, note-se, é derivado do uso comum do conceito de conhecimento – às vezes, ele nota, (o que chamamos de) conhecer/saber é reconhecer (identificar e admitir, confessar, expressar) e não asserir certeza. Sua hipótese, portanto, é que talvez este, e não o da noção clássica, seja o sentido medular de conhecimento, um sentido que a filosofia teria esquecido, ou corrompido.

[O filósofo] diz que somente o outro *sabe*, não que somente o outro *pode reconhecer*. Mas qual é a diferença? Não é como se estar na posição de reconhecer algo fosse *menos* do que estar na posição de saber. Pelo contrário: reconhecer que estou atrasado implica que sei que estou atrasado (que é o que minhas palavras dizem); mas se sei que estou atrasado, eu não necessariamente reconheço que estou atrasado – se não fosse assim as relações humanas seriam completamente diferentes do que são. Pode-se dizer: Reconhecimento vai além de conhecimento.

Ainda assim, isso não muda o fato de que se ele diz "Eu sei que eu estou com dor" ele não estará expressando certeza, e é disso que o cético precisa – Talvez ele não esteja expressando *certeza*; mas por que não se pode dizer, o que suas palavras dizem, que ele está expressando *conhecimento*? E não é disso que o cético precisa? (MW, p. 237)

A noção clássica de conhecimento está relacionada a uma ideia de objetividade, na forma da certeza; a noção de reconhecimento é composta, ao menos em parte, de um vetor subjetivo. O professor Jônadas Techio (2016) lembra que os esforços de Cavell aqui pretendem desafiar a insistente imagem que se forma em investigações sobre as outras mentes – imagem essa que é produto da noção clássica –, do humano enquanto ser composto por um âmbito interno (mente) e um externo (corpo), desprendidos um do outro. “O 'exterior'”, ele diz, “seria identificado com o (mero) comportamento, i.e., com o (mero) movimento mecânico de nossos corpos (...), na categoria de coisas materiais ou físicas; o 'interior' (...), como privado e escondido, ou, no máximo, como indiretamente observável – algo, portanto, que estaria além, atrás ou dentro de nossos corpos” (TECHIO, 2016, p. 119). Instruído por Wittgenstein (2017, p. 238 – “O corpo humano é a melhor imagem da alma humana”), Cavell pensa no externo não

como aquilo que oculta o interno, mas justamente como aquilo que o expressa (aquilo que *pode* o expressar, pois pode reconhecer – admitir, confessar – ou negar, ser reconhecido ou ser negado, conhecido ou desconhecido). “Ao invés de um problema teórico (metafísico e/ou epistemológico), [a questão das outras mentes] é agora vista como uma dificuldade essencialmente prática: o que pode "esconder" a mente do outro não é o seu corpo enquanto tal, mas minha atitude em direção a ele, minha recusa de deixar que sua expressividade me impacte, que demande uma resposta de mim” (TECHIO, 2016, p. 119).

Buscar por certeza é buscar pelo encoberto, retira-lo das sombras, confirmar sua existência. Ao encarar o problema das outras mentes como um de busca por conhecimento nesse sentido, o filósofo trata o corpo do outro como trataria um cofre, um baú, trancados, e a mente do outro como os segredos que ali se escondem. A imagem que se constrói é assim distorcida em todos os seus elementos – aquele que quer conhecer é cego, e enxerga o outro como enxergaria um objeto; aquilo que se quer conhecer é tratado como o que não é; e a relação entre conhecedor e conhecido, conseqüentemente, é erguida sobre pilares ocos. Cavell propõe que enxerguemos o outro *como* outro, o humano *como* humano, e que peçamos por um conhecimento que dê conta disto. A argumentação em *Knowing and Acknowledging* gira em torno do problema das outras mentes, portanto, da imagem que se forma da relação com o outro, mas o diagnóstico cavelliano é válido também para o problema do mundo exterior e da imagem que se forma de nossa relação com ele, como será mostrado no capítulo seguinte.

“Nada é mais humano”, diz Cavell, “do que o desejo de negar a própria humanidade” (CR, p. 109). A tragédia de *Iguana* começa com um ato inequívoco: com a sua declaração de guerra contra toda a sua espécie. Ele, humano, contra a humanidade. A filosofia, a sua maneira, travou uma batalha parecida. A história dessa guerra é a história das (humanas) negações filosóficas do humano, de nossas pretensões de certeza, de nosso desapontamento com nossos critérios. É a história de parte da epistemologia tradicional, que começa como termina a história de Gustav, a de Ned Merrill, a de Oberlus, de Bentinho, de John Marcher e tantas outras – com um homem, solitário, que assiste ao mundo que está prestes a perder: “eu, (...) aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos...” (DESCARTES, 1973, p. 94)

2. OS OBJETOS COMO LUAS: A CENA CARTESIANA

O tomate de Price; o envelope e as mãos de Moore que o seguram; quaisquer coisas que Hume entrevia antes de se distrair com o jantar e o jogo de gamão; o pedaço de cera de Descartes. Esses exemplos, paradigmáticos, embora partam de vontades e objetivos diversos, compartilham certos traços, seguem uma mesma lógica segundo Cavell. O da segunda parte de *The Claim of Reason* é esmiuçar os passos dessas investigações, que tomaram conta da epistemologia tradicional até meados do século XX¹⁴, para melhor entender seus mecanismos. O que se propõe aqui não é somente um recorte, mas também uma reconfiguração, uma reorganização desses escritos, de forma que eles se prestem mais explicitamente aos capítulos seguintes e às metas gerais do trabalho.

Dados os objetivos deste trabalho, de pôr em diálogo uma interpretação da epistemologia moderna e uma ontologia da imagem cinematográfica, propõe-se encarar os exemplos do cético também como *imagens*, e as indagações que deles seguem como seus *movimentos*, sua *mise-en-scène*, por que não? Esses exemplos são, como tantos outros, frutos de *projeções* da *imaginação*, o que implica, em primeiro lugar, que a relação deles com a realidade não é clara como pode parecer, e, em segundo, que suas origens são necessariamente individuais, privadas. O foco, portanto, será no que aqui nomearemos de *cena cartesiana*, nos seus elementos e funcionamentos, e no que é derivado dela. Essa perspectiva não entra em atrito com as teses de Cavell, muito pelo contrário, já que a ideia central e final de sua argumentação, como veremos, é que tudo na investigação cética provém da ação que inicia a nossa cena, a saber, a asserção simples da existência de algo. Para que ela seja feita, é evidentemente necessária uma “coisa” a ser investigada, uma forma de vê-la, e alguém que a vê e indaga sobre ela. Um objeto, uma visão do mundo, um filósofo.

¹⁴ Isso não implica dizer, é evidente, que a investigação que aqui nos interessa foi o único tipo de investigação epistemológica da filosofia moderna, e nem sequer o único tipo de ceticismo. James Conant, em *Two Varieties of Skepticism*, argumenta que a variedade cartesiana foi apenas uma das duas principais linhas de inquirição da modernidade, sendo a outra a variedade kantiana. Em poucas palavras, a primeira consistiria em um ceticismo sobre o conhecimento, e a segunda sobre as condições do conhecimento: “a forma mais habitual de formular o contraste entre essas duas problemáticas é como conhecimento vs. condições do conhecimento. Portanto é frequente ouvir algo do tipo: o Cartesiano quer chegar ao conhecimento; o Kantiano quer chegar à base da possibilidade do conhecimento.” (CONANT, 2012, pp. 4-5, tradução nossa)

2.1 O objeto, ou A materialidade como tal

Em 1946, John Langshaw Austin escreveu um influente texto em resposta a John Wisdom intitulado *Outras Mentes*, no qual estruturou uma espécie de refutação do ceticismo moderno através de uma crítica aos procedimentos da epistemologia tradicional – se não isso, ao menos uma deflação, uma redução de suas consequências. Sua estratégia é bastante direta, e muito representativa do que viria a ser estabelecido como filosofia da linguagem comum. Seu primeiro passo é a identificação do radical comum a todas as indagações (sobre o mundo exterior, sobre outras mentes, sobre a arte...), a questão que mais profundamente interessa ao interrogador – “*como você sabe...?*” – para depois “refletir sobre o tipo de coisa que na realidade acontece” quando essa questão é posta, e qual o “tipo de assunto a respeito do qual nos é feita a pergunta” (AUSTIN, 1985, p. 88).

Esse exercício leva Austin a alguns exemplos, situações imaginadas que devem funcionar dentro dos jogos de linguagem ordinários, e que devem ser compreensíveis para qualquer falante do idioma. Dentre eles está o célebre exemplo do pintassilgo no jardim, um objeto sobre o qual *faz sentido* perguntar “*como você sabe (que é um pintassilgo)?*” em dados contextos, que ditam o próprio aspecto da pergunta. Austin está particularmente interessado em dois possíveis significados da indagação: no sentido de “*como você chegou a estar em condições de saber?*” ou “*como você pôde identificar?*”, e no sentido de “*como você está em condições de saber aqui e agora?*” ou “*como você pode identificar aqui e agora?*”. Quando pede pelas *condições de saber e identificar*, a pergunta está interessada no aspecto historicizado do conhecimento, no acúmulo de informações e memórias de cada indivíduo, no repertório de alguém acerca do objeto (AUSTIN, 1985, p. 90). Para identificar um pintassilgo é preciso saber algo sobre pássaros, diferenciá-los, saber suas características, e esse conhecimento deve ter sido adquirido previamente, seja de forma direta (um ornitólogo tem razões objetivas para dizer que se trata de tal pássaro e não de outro) ou de forma indireta (alguém que nada sabe sobre pássaros pode vir a identificar através de uma fonte de autoridade, tendo lido um artigo recentemente, ou conversado sobre pintassilgos com seu amigo, o ornitólogo).

Quando pede pelas condições de saber e identificar *aqui e agora*, a pergunta se volta também para o aspecto imediato do conhecimento, para os sentidos. Trata-se, além de conhecer características, de estar em condições de vê-las (a cabeça vermelha compartilhada por todos os pássaros desse gênero), de ouvi-las (o canto particular dos pintassilgos), isto é, de uma

combinação de repertório com boas condições físicas. Essas justificativas para a asserção de conhecimento podem ser aceitas ou não, podem estar corretas ou não. Se pintassilgos não tiverem cabeça vermelha, então essa justificativa não é válida e quem a utiliza *não sabe* o que é um pintassilgo, não sabe reconhecê-lo, algo está *equivocado* em seu repertório. Ainda assim, mesmo se for verdade que pintassilgos possuem cabeça vermelha, resta a questão da *suficiência* dessa característica para identificá-lo – se outros pássaros também a possuem, de nada ela serve (sozinha) para a tarefa de reconhecer, algo *falta* ao repertório de quem o avista. O máximo que pode ser afirmado é que o pássaro no jardim *talvez seja* um pintassilgo, mas não há *certeza*. É sobre isso que fala Austin (1985, p. 92) quando diz que “o suficiente quer dizer o suficiente: não quer dizer tudo (...) Não significa, por exemplo, suficiente para mostrar que não é um pintassilgo empalhado”.

Surge, assim, um terceiro, talvez aqui o mais importante, sentido da pergunta “*como você sabe (que é um pintassilgo)?*” – nomeadamente, o sentido de “como você sabe que é um *pintassilgo real?*”. Austin tem consciência de que a pergunta do cético, quando feita, tende a este sentido, e, portanto, é preciso atentar para as situações ordinárias em que ele ocorre. Até aqui, nas análises austinianas, “o conceito de conhecimento é bem explicitamente voltado à determinação da identidade das coisas e não ao estabelecimento da existência delas” (CR, p. 50), e isso permanece essencialmente dessa forma no seu tratamento da questão da realidade. A leitura de Cavell desse trecho de *Outras Mentes* é que quando Austin diz “eu certifico ser um pintassilgo real de maneira essencialmente similar àquela por mim utilizada quando me certifiquei de que era um pintassilgo” (AUSTIN, 1985, p. 95), o que ele estaria tentando esclarecer seria o fato de que “a diferença entre real e imaginário, entre existência e ausência, não é uma diferença criterial” (CR, p. 51). Pontualmente, essa interpretação parece equivocada.

Central para Austin, aqui e sempre, é que uma questão (neste caso, a questão acerca da realidade) precisa ser posta em uso. É evidente que “mas é um (algo) real?” não é uma indagação proibida, que nunca ocorreria em casos ordinários – ela ocorre, mas essa dúvida deve (precisa) ter uma “*razão para surgir*” e deve ser resolvida “por meio de *procedimentos reconhecidos* (...) apropriados ao tipo de caso particular” (AUSTIN, 1985, p. 94). As menções a esses procedimentos apontam para uma conclusão oposta à que Cavell chega, de que para Austin não haveria “critérios para o ser real de algo, ou um X real” (CR, p. 50). Em certas passagens, é inegável que há: “existem procedimentos reconhecidos de distinção entre o sonho e a vigília (de que outro modo poderíamos saber empregar ou opor estas palavras?)”; e “um pintassilgo pode ser empalhado, mas não há insinuação de que seja uma miragem, o oásis pode

ser uma miragem, mas não há insinuação de que seja empalhado” (AUSTIN, 1985, p. 94). Como se poderia realizar tais procedimentos de distinção sem critérios?¹⁵ As “maneiras essencialmente similares” citadas por Austin naquela passagem são justamente a maneira de distinguir um pintassilgo real de um pintassilgo falso e a maneira essencialmente similar a esta de distinguir um pintassilgo de um canário.

Esse procedimento depende de ambos os aspectos do conhecimento apontados anteriormente, tanto o imediato quanto o que podemos agora expandir e chamar de aspecto temporal (o que inclui tanto a obtenção de repertório acumulado no passado, quando a verificação do objeto em um momento futuro ao da dúvida/indagação). Se estou a andar por dias no deserto, exausto, acompanhado de uma amiga de aventura, há razão para que surja dúvida acerca daquilo que vemos um pouco à frente, e ela me pergunte se é um oásis real ou uma miragem (mas não, forçosamente, se estamos sonhando). Podemos então caminhar até lá, tirar os sapatos e colocar os pés na água, porque é critério da água real que ela molhe, ou que eu sinta sua temperatura, bem como é critério tanto de um oásis como da miragem de um oásis que nele haja água. Se não podemos, por qualquer motivo, chegar até lá, então ficaremos, *aqui e agora*, sem saber o que é que vemos.

Esta incoerência na leitura de Cavell não impede que ele destaque corretamente o maior problema da resposta austiniana ao ceticismo. Na investigação de Austin, a dúvida ou a incapacidade de saber nunca são *generalizadas*, isto é, duvidar que (ou não saber se) se vê um oásis ou uma miragem não se transforma em duvidar de tudo, em não saber nada. O argumento se encerra antes que o salto obrigatório para se chegar a uma conclusão cética de pretensão universal seja concretizado, negando que “porque eu *algumas vezes* não sei ou não posso descobrir, não posso *nunca*” (AUSTIN, 1985, p. 95). O que se vê é apenas “uma conclusão cética *localizada* que não se generaliza” (TECHIO, 2021a, p. 105, tradução nossa), enquanto o epistemólogo tradicional, por outro lado, generaliza a todo momento. Para Cavell, não é que o argumento austiniano prova a impossibilidade ou a artificialidade da generalização, mas sim que ele a evita devido a uma eleição de exemplos contestável:

Os exemplos de Austin diferem criticamente dos exemplos dados na epistemologia tradicional. Austin escolhe um caso em que, como ele diz, se providenciou (se pôde

¹⁵ É indiscutível que há uma considerável vagueza por parte de Austin nessa passagem, em especial quanto aos critérios de distinção entre sonho e vigília, que nunca são expostos. Dado o argumento proposto há pouco, é possível conjecturar que aqui o aspecto temporal carrega bastante peso – a distinção, na vida cotidiana, é comumente feita na vigília, em retrospecto, isto é, é preciso sonhar para mais tarde saber que se sonhou. Em todo caso, o importante aqui não é exatamente a especificação desses critérios, mas a afirmação de Austin de que eles existem.

providenciar) o suficiente para mostrar que não há "qualquer espaço para uma descrição adversária, alternativa". Esse é um caso em que o problema do conhecimento consiste em, e inicialmente apenas em, uma descrição correta (identificação, reconhecimento). Os objetos escolhidos como "testas de ferro" pelo epistemólogo clássico nunca são desse tipo; eles não confrontam o problema do conhecer nesse nível; esse não é o "problema do conhecimento" que lhes diz respeito. (CR, p. 52)

Quando fala de exemplos, Cavell se refere primeiramente aos *objetos* que são alvo de dúvida. O objeto que costura todo o texto de Austin é o pintassilgo, mantido em menor ou maior escala em todas as subdivisões de *Outras Mentes*, incluindo aquela acerca da existência, e Cavell vê nisso um impedimento. Os objetos da epistemologia tradicional – os supracitados tomates, envelopes e pedaços de cera, também cadeiras e vasos e jarras – diferem do pintassilgo-europeu num aspecto determinante: quanto a eles “simplesmente não há problema de reconhecimento ou identificação ou descrição” (CR, p. 52). Cavell batiza essa categoria de *objetos genéricos*, que se opõe a de objetos *específicos*, na qual o pintassilgo e outros exemplos de Austin estariam incluídos por demandarem saberes especializados, por terem características distintas, e por não serem naturalmente reconhecidos por qualquer membro da comunidade linguística. “Por acaso tenho uma habilidade de reconhecer tomates (envelopes, mesas, etc.) que é superior à sua?”, indaga Cavell, e é evidente que não: “a *posição de nenhuma pessoa*, quanto a identificação deles [os objetos genéricos], é *melhor do que a de qualquer outra*” (CR, p. 56).

A expressão preferida por James Conant para essa classe é *objetos banais* (CONANT, 2012, p. 25, tradução nossa), e Barry Stroud, cuja interpretação especificamente dessa classe de objetos¹⁶ em seu importante *A Significação do Ceticismo Filosófico* é bastante similar à de *The Claim of Reason*, os chama de *objetos habituais* (STROUD, 2020, p. 81). A dificuldade de nomeá-los é atribuída por Cavell ao fato de que esses nomes servem para definir a própria função desses objetos, o que eles significam, qual é o papel que eles têm dentro da investigação (CR, p. 53), e nem os nomes dados por ele no passado (objetos simples e objetos básicos), nem o nome clássico que geralmente recebem, servem para cumprir essa função:

¹⁶ A leitura de ambos (Cavell e Stroud) dos procedimentos da epistemologia moderna deve muito a Thompson Clarke, a quem tanto *The Claim of Reason* quanto *A Significação do Ceticismo Filosófico* são dedicados, e, portanto, se assemelham enquanto diagnósticos da tradição. Entretanto, chama-se atenção para o fato de que as concordâncias entre ambos são apenas pontuais. Stroud é autor de *Reasonable Claims: Cavell and the Tradition*, uma das mais notórias respostas a *The Claim of Reason* e que carrega uma severa crítica a ideia cavelliana de uma reconfiguração de nossa ideia de conhecimento, crítica essa parcialmente reproduzida no capítulo final de *A Significação do Ceticismo Filosófico*. O artigo *Taking skepticism seriously: Stroud and Cavell*, do professor Jônadas Techio, apresenta uma síntese precisa desse debate, bem como uma contestação das críticas de Stroud.

a expressão tradicional para eles é "objetos materiais", e o plano de fundo do meu desejo de renomeá-los é minha impressão de que "materiais" nesse contexto também sugere não um tipo de objeto (tomates ou gravetos, em oposição, digamos, a sombras ou chamas), mas o espírito com o qual o objeto é posto em dúvida. (...) Meu termo "objeto genérico" será proveitoso, portanto, se chamar a atenção para esse problema, o problema, pode-se dizer, da fenomenologia da materialidade. Quando aqueles objetos se apresentam para o epistemólogo, ele não está tomando um como oposto a outro, interessado em suas características enquanto particulares a ele e nada mais. Ele preferiria, por assim dizer, ter um irreconhecível *algo* ali se pudesse, uma qualquer-coisa, uma aquiloismo. O que se mostra para ele é uma ilha, um corpo rodeado por ar, uma terra pequenina. O que está em jogo para ele no objeto é a materialidade como tal, a externalidade como um todo. (CR, p. 53)

A importância dos objetos genéricos passa pela necessidade, imposta ao epistemólogo, de um exemplo especial, que consista no *melhor caso* para atestar o conhecimento. “Se eu sei alguma coisa, sei *isso*” (CR, p. 145). Essa necessidade começa por demandar traços mais óbvios: nenhuma das cenas cartesianas se passa em salas mal iluminadas, nenhum dos objetos está radicalmente distante do filósofo, que por sua vez nunca tem um caso grave de miopia e está sem óculos. Nesses casos haveria evidente razoabilidade no surgimento de dúvidas, mas estas teriam explicações *específicas, localizadas*. Quanto a saber se é ou não um pintassilgo no jardim, não ser capaz de enxergá-lo e não saber reconhecê-lo carregam a mesma gravidade pontual, e a investigação novamente falha na missão de se generalizar.

Se se toma como verdadeiro a afirmação da *Primeira Meditação* de que tudo que se recebe “como mais verdadeiro e seguro” (1973, p. 93) provém dos sentidos, então devemos pensar nos exemplos da tradição, nos seus objetos genéricos, como casos em que não há intermediação entre sentir (ver, ouvir, tocar) e identificar. Em outras palavras, casos em que, fenomenologicamente, em condições físicas ideais, sentir e identificar devem ser universalmente¹⁷ simultâneos, automáticos. Isso não é verdadeiro para os objetos específicos como os de Austin, por vezes pela falta de universalidade, por outras pela falta de imediatez. Para um especialista no design dinamarquês de meados do século XX, ver e reconhecer, nas linhas limpas de Hans Wegner e no “Y” característico do encosto, uma cadeira Wishbone provavelmente serão ações simultâneas, mas um leigo no assunto nem mesmo dominará esse conceito, não conhecerá esse nome. O ornitólogo, por sua vez, mesmo em condições ideais,

¹⁷ Apesar da adoção desse termo, nem todo exemplo servirá sua função para todas as pessoas. A escolha do objeto é sem dúvida dependente das formas de vida que regem dado contexto. Uma escarradeira certamente valeria como objeto genérico no século XIX, mas certamente não o seria hoje. Não obstante, a universalidade em questão reflete o fato de que para toda forma de vida, há um objeto genérico que realizará seu papel. Nesse sentido, o filósofo precisa, digamos assim, conhecer seu público.

talvez precise olhar atentamente para as cores do pássaro antes de se assegurar de que é um pintassilgo no jardim, o imediato não basta.

Ao ensinarmos a uma criança suas primeiras palavras, é costumeiro que apontemos para objetos desse tipo, o que atesta seu caráter basilar não apenas na investigação do filósofo, mas dentro dos jogos de linguagem ordinários. Ninguém com boas intenções ensinaria o conceito de Norueguês da Floresta antes de ensinar o conceito de gato. Há, podemos dizer, uma espécie de hierarquia conceitual que se revela nesse processo do aprendizado de palavras sobre o qual Cavell discorre, imaginando a cena em que uma garota aponta para uma peça de roupa de pele e a chama de “gatinho”: “gatinhos – o que chamamos de “gatinhos” – ainda não existem no mundo dela, ela não obteve as formas de vida que os contêm. Não existem mais ou menos como cidades e prefeitos não existirão em seu mundo até muito depois de abóboras e gatinhos existirem.” (CR, p. 172). De certo, gatos e abóboras serviriam como objetos genéricos da investigação tradicional. A garota que Cavell imagina não domina esses conceitos, mas ela também não é, ainda, uma *falante competente* da língua sobre a qual a pretensão de universalidade do filósofo recairia¹⁸. E, de certo, cidades e prefeitos nunca estiveram nas páginas da epistemologia moderna, porque não se pode facilmente apontar para essas coisas e nomeá-las, muito menos de imediato – há, por assim dizer, um espaço maior entre mundo e essas palavras.

Pretensão de universalidade, a disposição a generalização e a ideia de um melhor caso para o conhecimento sugerem que o objeto genérico tem uma função muito maior do que inicialmente aparenta. Seu papel nada tem a ver com a de *um* objeto, nada tem a ver com o seu ser um *objeto*. O interesse da investigação nele é um interesse nessa única adjetivação (“genérico”, no seu caráter genérico em si), e não em seus outros incontáveis adjetivos possíveis, o que confere a ele uma capacidade representativa. É para isso que Cavell chama a atenção quando renega o título “objeto material”, porque não se trata de opor materialidade e imaterialidade, mas de representar *o próprio fato da materialidade* (o “irreconhecível *algo*”) – o objeto genérico da cena cartesiana *é* (representa e precisa ser) o mundo exterior. O pedaço de

¹⁸ A necessidade da epistemologia tradicional, que parece surgir com essa reflexão, de remover indivíduos que não dominam a (uma) língua desse processo aponta para uma questão interessante. Nomeadamente, que ao conceber o conhecimento como comumente o concebemos, como certeza, e como correta relação entre asserções e fatos, então a possibilidade de que crianças que ainda não dominam nossos conceitos básicos conheçam qualquer coisa sobre o mundo parece se esvaziar, e ainda assim, parece intuitivo pensar o contrário. A criança não sabe como apertar um dedo? Como pedir a chupeta? Não sabe que o cachorro preso no quintal é perigoso, antes mesmo de possuir o conceito de cachorro? O problema parece sustentar a hipótese cavelliana de que nossa relação com o mundo tem outra natureza.

cera de Descartes não pode ser o nariz rompido de uma efigie esculpida; o livro na estante do escritório de Hume não pode ser *Meditações sobre Filosofia Primeira*; o envelope de Moore não pode ser uma correspondência oficial do governo britânico. Para cumprir plenamente sua função, o objeto precisa ir além do que é, dar conta de mais. O tomate de Price nunca seria um tomate italiano, porque “toda a existência está espremida no tomate do filósofo quando ele o rola em direção a sua questão assoberbadora” (CR, p. 236).

2.2 A visão do mundo, ou A Terra como nossa Lua

E então ali, no canto da sala, a poucos metros de distância, à luz do dia, está um objeto genérico, e nele o destino do mundo como um todo. Como, por quais caminhos, o objeto chega a encarnar tamanha gravidade? Como, de que forma, a investigação chega a impor aos tomates e mesas e cadeiras toda a existência espremida? *Como, com quais olhos, o filósofo vê o objeto?* Para responder a essas perguntas Cavell observa mais atentamente os passos, os argumentos e a retórica dos procedimentos da tradição, com o objetivo de identificar o momento exato em que o salto para a generalização é realizado. O esquema de oito passos proposto a seguir é uma combinação, com ligeiras adaptações, das estruturas da investigação cartesiana apresentadas por Techio¹⁹ (2021a, p.115) e por Conant (2012, p. 25), e inclui a adição de um importante estágio preliminar que é por vezes deixado de lado por alguns comentadores²⁰. Trata-se de uma sistematização das etapas comuns a grande parte das investigações e argumentações da tradição, ou, no termo proposto por este trabalho, das subdivisões da cena cartesiana. Nem todos esses passos serão explorados a fundo, e a exposição a respeito deles não se dará de forma linear, mas é importante ter em mente a seguinte estrutura geral:

¹⁹ O passo a passo apresentado no artigo de Techio, importante dizer, é uma estruturação da forma como Cavell compreende a investigação, um trabalho, portanto, de apenas sistematizar o pensamento de outro autor. Conant, por outro lado, propõe uma estrutura original, que não obstante é inegavelmente influenciada pelos argumentos de *The Claim of Reason*.

²⁰ Embora não incluam esse estágio inicial, essa crítica não se direciona a nenhum dos dois textos aqui utilizados. O de Techio, porque sua estruturação é apresentada com intuito de ser comparada com a investigação austiniiana, e, portanto, só abrange o recorte que interessa a esse propósito; o de Conant, porque, como dito na nota acima, não se consiste em uma mera organização dos pensamentos cavellianos, mas de sua própria visão acerca da variedade cartesiana de ceticismo.

- (0) O *sentimento*: o filósofo é tomado pela impressão, que emerge de uma situação ordinária, de que há algo errado com o conhecimento.
- (1) A *asserção*: uma alegação de conhecimento quanto à existência de um objeto genérico é feita: “aquilo é uma caixa” (no sentido de “aquele objeto existe”, ou “há um objeto na minha frente”).
- (2) O *pedido pela base*: uma base para a alegação é demandada: “mas como você sabe?”.
- (3) A *base*: a base para o conhecimento é dada em resposta, recorrendo as condições para a percepção: “porque eu vejo” ou “através dos sentidos”.
- (4) A *justificativa para a dúvida*: uma razão para duvidar da base é dada, mostrando que ela é insuficiente para qualquer alegação formatada como a feita em (1): “mas você não o vê todo”.
- (5) A *conclusão/descoberta*: conclui-se que “então, eu não sei nada”.
- (6) O *desapontamento*: a investigação termina em um estado de desapontamento, vindo da impossibilidade de mostrar como o que se descobriu como possível pode ser realmente factual.
- (7) A *instabilidade*: a descoberta cética não pode ser convertida em prática; ela é instável praticamente.

“A experiência deve, *sub specie humanitatis*, fazer sentido” (CR, p. 62). Cavell diz isso enquanto analisa *Outras Mentes*, mas o imperativo austiniano e wittgensteiniano do fazer sentido é igualmente um imperativo cavelliano, expressado na atenção especial dada por esses autores a *razoabilidade da dúvida*. O principal argumento de Austin contra os céticos modernos é que, se as cenas cartesianas fossem parte da experiência cotidiana, dúvidas acerca da existência de objetos genéricos nunca seriam razoáveis, não surgiriam, iriam contra os instintos da linguagem comum. Cavell vê graves problemas com essa linha de argumentação, alegando que há uma incompreensão mútua entre os defensores da tradição e seus críticos:

minha insistência de que há um problema quanto a isso é direcionada tanto ao filósofo da linguagem comum quanto ao defensor da tradição. Porque é provável que aquele diga: “é simplesmente óbvio que a questão não surge; o filósofo está sendo obstinado ou cego em sua insistência em levantá-la.” Mas isso é completamente dogmático, desprovido da convicção da análise da linguagem comum de situações comuns. Por outro lado, é provável que o filósofo tradicional ofereça a seguinte defesa: “é apenas óbvio que a questão precisa ser levantada: não importa que não é uma questão que seria indagada normalmente. Pelo contrário, isso mostra a complacência do senso comum, a inadequação da linguagem ordinária.” Mas isso é tão dogmático quanto a posição da qual ele se defende. (CR, p. 57)

Cavell deriva dessa dupla crítica (“direcionada tanto ao filósofo da linguagem comum quanto ao defensor da tradição”) que se a pretensão da filosofia da linguagem comum é romper a barreira que tantas vezes separa o ordinário do filosófico, as palavras da vida e as palavras da Filosofia, então esse método não pode ser unilateral. Isto é, ela não deve se limitar à sua estratégia mais notória de atentar para os frequentes usos corrompidos da linguagem pela tradição e denuncia-los, mas deve também atentar para certos traços da epistemologia moderna, igualmente frequentes, que se dão através de uma relação legítima com o ordinário, com as experiências comuns, e exalta-los. A razoabilidade é um desses traços, explicitado diversas vezes na demanda das *Meditações* por situações das quais se possa duvidar razoavelmente (DESCARTES, 1973, p. 94). Para Cavell, não haveria convicção nas dúvidas da investigação, i.e., não haveria como alcançar a razoabilidade que as considerações do filósofo carregam, se elas não fossem minimamente fieis às “considerações comuns e cotidianas que qualquer pessoa que pode falar e pode saber qualquer coisa irá reconhecer como relevante para a asserção (“crença”) sob escrutínio” (CR, p. 131).

Dado que não saímos pelo mundo, na nossa vida cotidiana, duvidando da existência de objetos genéricos, de onde então vem a relação da dúvida com o ordinário? Há algo comparável à cena cartesiana na vida comum? Sim e não. O passo (0) que inicia o processo investigativo da epistemologia tradicional, como dito, é aquele em que o filósofo é tomado pela impressão, que emerge de uma situação ordinária, de que há algo de errado com o conhecimento²¹:

(...) a pergunta originária do filósofo - e.g. "(Como) sabemos (podemos saber) alguma coisa sobre o mundo?" ou "O que é conhecimento; no que consiste o meu conhecimento do mundo?" - (...) é uma resposta a, ou expressão de, uma experiência real que toma conta dos seres humanos. Não é "natural" no sentido encontrado na demanda por "razoabilidade": não é uma resposta para perguntas feitas em contextos práticos comuns, formatada na linguagem que qualquer mestre de uma linguagem aceitará como comum. Mas é, posso dizer, uma resposta que expressa a experiência natural de uma criatura complicada o bastante ou com responsabilidades bastantes para, antes de tudo, possuir linguagem. (CR, p. 140)

Cavell (CR, pp. 140-142) prossegue exemplificando tais experiências naturais: a vez em que, chegando em casa, viu na mesa um pedaço de papel com o nome de um hotel onde estava ficando um amigo, e um número de telefone. Firmou, então, a crença de que o número no papel

²¹ Como formulado em *In Quest Of The Ordinary*: “o início do ceticismo é a insinuação da ausência, de uma linha, ou limitação, portanto a criação do querer, ou desejo; a criação (...) da interpretação da finitude metafísica enquanto carência intelectual” (QO, p. 51)

era *com certeza* o número do hotel, o que se provou falso; ou a vez em que, ouvindo uma estação de rádio que tocava clássicos do jazz, teve *certeza* de que a gravação que ouvia era da banda da Benny Goodman, e minutos depois foi surpreendido pela informação dada pelo apresentador de que se tratava da banda de Artie Shaw ou a de Tommy Dorsey, pouco importa. É algo como o momento em *A Outra Volta Do Parafuso* em que a governanta descobre que seus pequenos pupilos, dos quais tinha *certeza* da inocência pura, não só sabiam da presença, mas se encontravam frequentemente com os fantasmas de Jessel e Quint, no qual a experiência da revelação é por ela descrita como “sinistra” e julgada como impossível de ser explicada “de modo inteligível” (JAMES, 2020, pp. 56-57). Ocorrências como essas, nas quais nossas crenças mais seguras são derrubadas, são reconhecíveis por qualquer pessoa que “pode falar ou saber qualquer coisa”, e têm um funcionamento que indubitavelmente se aproxima da experiência que afeta o filósofo, direcionando-o para a investigação. Essa experiência, é claro, é aquela com a qual estes escritos foram iniciados, no capítulo inicial – a experiência humano-filosófica do “dar-se conta que as minhas sensações podem não ser do mundo a que eu suponho que pertencem” (CR, p. 143).

Dois pontos, que Cavell não explicita, merecem ser destacados com relação a esses exemplos. Primeiro, que se trata de melhores casos de conhecimento *individuais*, por assim dizer, em parte porque os objetos sobre os quais se indaga são objetos que fazem o papel de genéricos para quem experencia tais situações, e que, portanto, contam como situações em que ‘se eu sei alguma coisa, sei *isso*’ (Cavell, por exemplo, fora um grande estudioso de música antes de se tornar filósofo, e como ele mesmo atesta, tinha autoridade para reconhecer Goodman no rádio). A investigação tradicional motivada pelo sentimento que nasce dessas ocorrências, entretanto, tem a pretensão não só de generalidade, mas de universalidade, portanto há aqui a primeira de muitas tensões da cena cartesiana. Em segundo, e não menos importante, que não é tão simples saber se as dúvidas que emergem nesses casos são dúvidas quanto à existência ou quanto à identidade desses objetos, um outro contraste, nesse estágio já bastante realçado pelo presente texto. A gravação que vinha do rádio foi identificada incorretamente, sem dúvida. Mas então a gravação de Benny Goodman que se tinha na memória não existe, fora algum tipo de invenção. Outro dos exemplos dados por Cavell é de um envelope, seguramente visto em cima da mesa, mas que segundos depois não está lá. Trata-se de uma questão de informação insuficiente – não vi (reconheci) que alguém o roubou, que o vento o assoprou para debaixo da porta; ou se trata de uma enganação dos sentidos? Talvez eu tenha pensado que vi algo que não estava lá.

O que leva o cético a imaginar um melhor caso para o conhecimento é a experiência prévia de que há algo de errado com o conhecimento. A investigação tradicional, então, parece ter um claro objetivo. Sua conclusão precisa *provar* aquilo que foi *sentido*, i.e., provar que há algo de errado com o conhecimento. A convicção do filósofo na sua experiência individual precisa se tornar convincente para todos, e seus exemplos são sua tentativa de recriar tal experiência de forma que ela possa ser compreendida de forma generalizada. Tanto a cena cotidiana (da música no rádio, do número de telefone) quanto a cena cartesiana (dos tomates e mesas) compartilham as mesmas características centrais: “um ameaçador fato ou *sensação* inicial de que há algo errado, algo que *precisa* ser considerado; a *recapitulação* de uma situação (...); a sensação de que algo nesse único incidente carrega uma moral sobre o conhecimento como um todo” (CR, p. 141). A razoabilidade, se podemos assim chamar, contida nessas cenas é de natureza diferente daquela demandada por críticos da investigação tradicional, ou ao menos não se satisfaz com ela. A primeira tem que ver com sentimentos e impressões humanas, a segunda, com usos e sentidos práticos de conceitos e critérios do cotidiano comum. O filósofo, portanto, quando está prestes a iniciar sua investigação, se encontra na beira do penhasco que separa linguagem e mistério, identidades e existências – está na fronteira onde as palavras morrem, mas o humano é compelido a continuar.

Nessa encruzilhada – nessa tentativa de ser fiel tanto à razoabilidade oriunda do uso adequado de nossos conceitos quanto àquela que vem da aceitação de nossas “vivências interiores” e nossas “sensações imediatas e privadas” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 123) – é que o cético se vê desapontado (6) com nossos critérios, como vínhamos falando. Não apenas a conclusão (5) da investigação se assemelha à impressão (0) que a inicia (de que nada se sabe sobre o mundo), mas também a instabilidade (7) na qual o filósofo mergulha ao final de seus procedimentos também é em algum nível prenunciada. Tudo na investigação tradicional parece, portanto, fadado a ser realizado de uma forma “nem inteiramente natural nem inteiramente não natural; o que quer dizer (...) nem inteiramente aceitável nem inteiramente inaceitável; o que, de novo, talvez signifique: nem completamente sem sentido, nem com sentido totalmente claro” (CR, p. 194). Nenhum passo da investigação deixa essa tensão mais exposta, mais evidente, do que a justificativa (4) para a dúvida.

É nesse ponto dos seus procedimentos que o filósofo tenta desafiar a base para o conhecimento (“por meio dos sentidos”), na tentativa dar motivo razoável à dúvida que deverá colocar em questão todo o conhecimento. Em algumas dessas justificativas, como a que analisaremos a seguir, o epistemólogo precisa lançar mão do que Cavell chama de *projeção*,

um traço da linguagem que permite que nossas palavras e conceitos sejam ressignificados em um novo contexto²². Essas projeções precisam, como nos casos ordinários, ser chanceladas pelos falantes da língua, a única fonte de autoridade possível para julgar a validade de nossos critérios. É precisamente isso – a validade ou não da projeção do filósofo (a naturalidade ou não) – que Cavell testa quando elege uma das justificativas clássicas da epistemologia tradicional²³: o “mas você não vê *tudo*” ou “mas você não vê *tal parte*” dito em resposta a base (3) “porque eu vejo”, concernindo a um objeto genérico. Os conceitos projetados em questão aqui são os conceitos correlacionados de *parte*, de *parte de trás*, e de *ver parte de algo*:

[Cavell] escolhe como exemplo a asserção de que uma pessoa não pode afirmar saber que um objeto à sua frente existe com a justificativa de que ela pode vê-lo, porque ela na verdade não o vê por inteiro. Essa asserção pressupõe que há uma parte do objeto que está escondida, portanto o cético nos deve uma especificação de qual parte é essa; e uma forma usual de fazer isso é afirmar que é a parte de trás do objeto que é ocultada da visão. O modo do cético de especificar a parte relevante parece fornecer tudo que ele precisa para produzir uma dúvida universal acerca dos sentidos, porque ele parece bem sucedido ao especificar a parte dos objetos que estará sempre oculta, independentemente da posição específica do observador. (MULHALL, 1998, p. 95, tradução nossa)

Embora aparente ser suficiente, a especificação do cético – sua tentativa de transformar uma asserção que tem *algum sentido* em uma que tenha *claro sentido* (CR, pp. 194-195) – não basta para realizar a tarefa monumental que lhe é pedida. Em casos ordinários, expressões do tipo “mas você consegue ver *tudo*?” ou “mas você não está vendo aquela *parte*” são usadas, e *fazem claro sentido*, quando o objeto em si está escondido, quando algo bloqueia nossa visão, quando uma parte importante do objeto em questão não está visível. Mas o exemplo do filósofo, foi dito, é um que envolve o cenário de condições ideais, isto é, um caso em que nada obstrui a visão, nada esconde o objeto. Ou, ainda, se apontando para uma bola no canto da quadra um colega afirma categoricamente que se trata de uma bola Wilson 2, usada por ele, e não uma Head Pro, usada por mim, *faz claro sentido* que eu diga “mas você não vê a parte de trás (onde fica a logomarca)”. Mas o exemplo do filósofo, de novo, não envolve bolas Wilson 2 ou Head

²² A noção de projetar palavras é derivada por Cavell em um capítulo dedicado à visão wittgensteiniana da linguagem. A capacidade de transformação de nossos conceitos seria, segundo ele, fruto dos simultâneos caracteres de *tolerância* e *estabilidade* das palavras, i.e., que elas devem permitir projeções contanto que não deixem de ser o que são (CR, pp. 185-186).

²³ Nem todo caso (nem toda justificativa para a dúvida) irá requerer, necessariamente, uma projeção no sentido aqui sugerido por Cavell – o argumento cartesiano do sonho, possivelmente o mais simples e mais sólido argumento do ceticismo moderno, não parece necessitar da projeção de conceitos, à primeira vista. Não obstante, a escolha de Cavell pelo argumento da invisibilidade da parte é tão somente um exemplo representativo, e talvez o que melhor ilustre a tensão entre naturalidade e não-naturalidade dos procedimentos tradicionais, algo que não se limita nem à justificativa (4), nem à má projeção de palavras, como será argumentado ao fim deste capítulo.

Pro, talvez nem mesmo bolas de tênis, mas simples bolas²⁴, uns de seus poderosos objetos genéricos.

Se não há quaisquer desafios para que se enxergue o objeto com a maior precisão possível, e se o objeto em questão não tem quaisquer marcas características (i.e., quanto a ele não há problema de identificação/reconhecimento), então o que é que está longe do alcance da visão? O filósofo chama de “parte de trás” aquilo que, *em dada posição* do observador e *em dado instante*, se encontra virado para o lado oposto do seu campo de visão. O argumento decisivo do cético é que, *deste* lugar e *neste* momento, é impossível enxergar a “parte de trás”, e, ainda mais importante, que de *qualquer lugar* e em *qualquer momento* a “parte de trás” seguirá invisível (CR, p. 202). O que isso significa, entretanto, é que, materialmente, a parte em questão nunca é a mesma, ela deve mudar com cada movimento. Cavell toma esse fato como evidência clara de que *nenhuma parte é verdadeiramente estabelecida*, de que não há no exemplo do cético (o que chamamos de) parte, que a projeção dos conceitos de *parte* e de *ver parte* não pode ser válida. Sobre um objeto genérico, em condições ideais para que ele seja apreendido pelos sentidos, a justificativa do filósofo terá sempre apenas *algum* sentido. Será sempre natural, porque “nós podemos entender o que as *palavras* querem dizer sem entender por que você as diz”, mas já que “sem entender o motivo de você as dizer, nós não podemos entender o que *você* quer dizer” (CR, p. 206), ela será sempre igualmente não-natural.

No mundo visto pelo cético – um mundo que precisa dar conta tanto do conhecimento de existências quanto do emprego de conceitos fiel aos nossos critérios –, então, é como se todos os objetos fossem atravessados a todo momento por um plano coronal, que se move perpendicularmente aos seus olhos. Mas ver a metade virada para o observador é o que sempre se chamou de *ver*, e ver toda essa metade, o que sempre se chamou de *ver tudo*. Então o cético se vê em conflito com seus próprios conceitos comuns, “ele não quer dizer o que ele pensa que quer dizer através de palavras cujo sentido é compartilhado por todos os mestres da língua” (CR, p. 193). Nessa série de bidimensionalidades, toda posição é A Posição. O que ele chama de “parte de trás” nunca é vista, nunca é visível. Como coloca Cavell (CR, p. 202), “essa imagem cética é uma em que todos os nossos objetos são luas. Na qual, de qualquer maneira,

²⁴ Isso não quer dizer, evidentemente, que nunca faz claro sentido falar da “parte de trás” ou da “parte de baixo” de uma bola genérica. Para isso, entretanto, é necessário um contexto específico, em que a bola genérica desempenhe uma função específica, e, portanto, se faça passar, em algum nível, por um objeto específico. Cavell sugere uma situação (CR, p. 200), por exemplo, em que se precisa determinar o peso de bolas de diferentes cores, sem o auxílio de uma balança, o que é feito colocando-as na água e comparando o quanto de cada bola se submerge, um contexto no qual é plenamente possível ouvir coisas como “a parte de cima” ou “a parte de baixo”.

nossa posição com relação a objetos significativos é *enraizada*”. E, se os objetos em questão são objetos genéricos, que precisam conter em si o destino de toda a existência, de todo conhecimento, então é o mundo exterior em si que se torna nosso astro iluminado.

Não apenas o mundo é confinado por essa nova prisão geométrica, mas isso também “sugere que o que os filósofos chamam de “os sentidos” são eles próprios concebidos nos termos dessa ideia de uma posição geometricamente fixada, desconectada do fato de que são possuídos e usados por uma criatura que precisa *agir*” (CR, p. 202). A recusa do movimentar, da ação, do deslocar, é função não apenas de um *enraizamento espacial* (como vínhamos realçando com partes e planos e dimensões), mas igualmente de um *enraizamento temporal*. O mundo visto pelo cético é também um sem passado e sem futuro, em que todo instante é O Instante, uma série de presentes. Se o cético se mantém imóvel, mas o vento balança seu objeto genérico, a bola, para lá e para cá, até que ela retorne exatamente à posição em que estava, mas agora com a outra metade virada para ele, isso estará longe de satisfazê-lo, porque sua “parte de trás” se transforma, permanece invisível. Ele não consegue, nunca conseguirá, ver as duas metades *ao mesmo tempo*.

Essa característica talvez sirva para resolver a divergência quanto à interpretação dos critérios austinianos, que foi levantada anteriormente (vide pp. 35-36). Seguindo com a interpretação de que Austin defende a viabilidade de critérios para diferenciar existente de não existente (o oásis ou a miragem), real de não real (estar sonhando ou estar acordado), então esses critérios estão intimamente relacionados com o caráter temporal da noção austiniana de conhecimento. Quando fala dos procedimentos para distinguir sonho e vigília, relacionados ao emprego dessas palavras, a vagueza de Austin (1985, p. 94) parece sugerir certa obviedade nesses critérios. Sobre os sonhos, não há nada menos controverso do que afirmar que, na maioria das vezes, quando acordamos, temos consciência de que (sabemos que) acabamos de sonhar – tão evidente quanto afirmar que “aqui está minha mão (...) e aqui está a outra” (MOORE, 1985, p. 132). Esse conhecimento só é adquirido na vigília, é verdade, e é esse precisamente o argumento do cético, mas isso não quer dizer que *não sabemos* (não podemos, não temos critérios para) distinguir entre sonho e vigília, apenas que não sabemos se estamos sonhando *enquanto* sonhamos, *naquele* instante, no eterno presente do mundo visto pelo cético. Que experienciamos sonhos como se fossem reais é meramente um fato sobre sonhos²⁵, é um

²⁵ Para o cético, é claro, nada resolveria lembrar desta obviedade sobre a essência dos sonhos. Mas que isso nada resolveria é, em si, sintoma do diagnóstico de Cavell. O cético quer obter conhecimento imediatamente, a todo instante, de todas as posições – trata-se de uma concepção de conhecimento que vai além dos limites do humano

critério daquilo que chamamos de sonho, como também é o fato de que eles só ocorrem enquanto dormimos. A experiência de sonhar para sempre é uma em que o tempo se congela; se jamais acordamos é porque estamos mortos, é porque nosso tempo cessou.

Ao tentar ser fiel tanto aos seus (nossos) critérios, que dizem respeito à identidade das coisas, quanto às suas impressões e sensações humanas, que dizem respeito à existência das coisas, o cético é confrontado com um dilema irresolúvel:

[...] ou o modelo que baseia a forma como nós devemos, e ele deve, entender suas declarações falha em se aplicar ao seu objeto original, torna-se um modelo de nada – a menos que *façamos* com que se aplique distorcendo nossa vida entre os objetos (e distorcendo assim nosso “conceito de um objeto *üiberhaupt*”?) ou construindo uma ideia sobre “os sentidos” que os remove do corpo; ou então ele se aplica fielmente ao seu original, caso em que não traz nenhuma implicação quanto à validade de nosso conhecimento como um todo – ninguém iria aí supor que, porque não podemos ver *aquela* objeto todo, assim também nunca vemos o “todo” de *qualquer* objeto. (CR, pp. 202-203)

Se o modelo funciona no objeto original, é porque ele é ou agora faz o papel de um objeto específico, que tem traços singulares, partes distinguíveis. O dilema é que o filósofo precisa de um objeto genérico e de condições ideais para que sua conclusão se generalize; mas ele igualmente precisa que suas palavras tenham sentido claro, portanto, que tenham um uso e um contexto específicos, para que sejam coerentes, e ambas as coisas se mostram incompatíveis. Uma asserção concreta sobre a existência de algo simplesmente não tem razão de ser em um contexto de condições ideais e envolvendo objetos genéricos: ninguém duvida da existência da mesa (do tomate, da bola) em plena vista. O cético evita esse dilema colocando o mundo à distância, visto de fora, o que quer dizer que ele tenta fazer com que tanto os seus conceitos quanto os seus objetos se sustentem *sem a sua própria participação* na experiência, mas isso não é possível para nenhum dos dois casos. Aqui, uma pergunta importante emerge: se o mundo é agora visto de fora, distante, se a Terra é agora a sua Lua, então onde está o filósofo? No decorrer das transformações de sua investigação, o que ele próprio se tornou?

e do mundo, e trata-se, como será dito mais adiante, de querer conhecer o mundo não como um homem, mas como Deus.

2.3 O filósofo, ou O cético como solitário

Ainda no canto da sala, distante, à luz do dia, está o objeto genérico, nele o destino do mundo como um todo, metade visto e metade invisível, e algum lugar, neste instante e desta posição, o filósofo o olha. Sua frustração com as limitações da visão humana, dos sentidos como um todo, da nossa verdadeira relação com as coisas exteriores, significa que seu desejo ulterior é o de ver seu objeto *de todos os lados, a todo momento*. Na sua tentativa de arrebatá-lo, o oposto se sucede – ele o deixa, “(...) como quem capta o esplendor / de um novo astro no céu, em solidão tamanha”²⁶ (KEATS, 2009, p. 165). Cavell fala dessa condição do cético de formas variadas, a batiza de diferentes nomes, por diferentes motivos. Dessas descrições – dessas imagens, como convém interpretá-las neste trabalho –, três se mostram especialmente relevantes: aquela que evidencia a relação do filósofo com a comunidade, aquela que evidencia seu desapontamento com a linguagem, e aquela que evidencia seu desejo pela onisciência e onipresença. Todas essas descrições possuem uma importante característica em comum, que será central para o fechamento da interpretação cavelliana do ceticismo moderno.

Parte da leitura de Cavell das *Investigações Filosóficas* envolve a ideia de *convenções* que regem nossos jogos de linguagem, a aplicação de nossos critérios. Essa noção é de extrema importância para o projeto wittgensteiniano, segundo Cavell, porque:

[...] na visão de Wittgenstein a lacuna entre mente e corpo é fechada (...) com a apreciação e aceitação de formas de vida humana particulares, “convenção” humana. Isso implica que a aceitação de uma lacuna se origina de uma tentativa, ou desejo, de escapar (...) daquelas formas de vida compartilhadas, de se livrar da responsabilidade da manutenção das mesmas. (CR, p. 109)

A atenção dada a esse estranho desejo de se eximir da mais humana das responsabilidades é importante, porque Cavell se firma constantemente contra a persistente ideia de que, embora nossas regras e critérios sejam, em algum nível, fixados, estáveis e consensuais, isso não implica que sejam *meramente* convencionais. Nossas regras e critérios não são forças compulsórias, frente às quais perdemos autonomia – se são fixadas, estáveis e consensuais, é porque assim se tornaram em consonância com nossas formas de vida, em acordo com a comunidade de fala (CR, p. 110). Isso está claramente ligado a duas ideias apresentadas anteriormente: a da fonte de autoridade sobre os critérios gramaticais como qualquer falante

²⁶ Keats, no original: “Then felt I like some watcher of the skies / When a new planet swims into his ken”.

competente da língua, e aquela da capacidade intrínseca a linguagem de projetar seus conceitos, o que deve ser validado pela aceitação da comunidade, pelo uso bem-sucedido.

Algumas convenções, em alguns jogos, são de certo meramente convencionais. Que em 1972 partidas de tênis começaram a ser jogadas com bolas amarelas é uma dessas convenções, uma nascida da necessidade trazida pelo advento da televisão a cores, na qual era impossível acompanhar a velha e tradicional bola branca. O jogo, entretanto, antes e depois, teve sempre o mesmo nome, foi sempre a mesma coisa. O mesmo não poderia ser dito se fosse proposta uma nova regra que previsse que um ponto só seria perdido se a bola quicasse três, e não mais duas vezes. A convenção do quique duplo não é meramente convencional, é uma convenção inerente ao jogo, parte de sua essência (CR, pp. 119-120).

A convenção que rege a aplicação dos critérios do que chamamos de *parte de um objeto* ou de *ver parte de um objeto* não é, como já dito indiretamente, meramente convencional. É ditada pelas formas de vida em que esse conceito é empregado, pelos jogos nos quais a *parte* é um elemento relevante. Faz sentido claro, é uma projeção válida, dizer “não sabia que a *parte de dentro* da pitaia tinha outra cor”, quando quero opor a casca rosa à polpa branca, mas faz no máximo algum sentido dizer que “não consigo ver a *parte de dentro* da folha de sulfite”, quando o que quero dizer é que átomos são invisíveis a olho nu, uma projeção que, se válida, demanda explicação. O que o cético tenta fazer, portanto, ao nos convencer da existência da “parte de trás” de seu objeto genérico, é moldar nossas convenções compartilhadas para que sirvam à sua vontade. “O que acontece quando tudo que se quer fazer é falar, e as palavras falham com você?”, como Cavell (CR, p. 110) coloca com a devida dramaticidade. Se o cético persiste tentando nos convencer daquilo que convencionou sozinho, então só há uma resposta possível:

pensar em uma atividade humana enquanto regida por meras convenções, ou tendo convenções que podem ou não ser trivialmente modificadas, dependendo do gosto ou decisão de um ou outro indivíduo, é pensar em um conjunto de convenções como tirânicas. (...) É próprio de uma convenção que ela esteja aberta para mudanças *em convenção*, na reunião daqueles sujeitados a ela, no comportamento dos quais ela vive. Portanto, negar a liberdade de reunir é total prioridade da tirania política. (CR, p. 120)

Essa primeira imagem, portanto, é a do cético enquanto tirano. Cavell não chega a fazer esse salto (do conjunto de convenções tirânicas até aquele que as impõe), mas ele certamente é sugerido. Niklas Toivakainen (2021) argumenta que, bem como a aspiração de total poder – representada no *Górgias* de Platão pela figura do tirano –, seria uma tentativa de negar a vulnerabilidade humana, também o desejo cético pelo ilimitado – pelo absoluto –, se transmuta

em um desejo por *poder* ilimitado e absoluto, por afirmação e reconhecimento. Vem ao caso relembrar aqui a breve, mas importante, passagem de *The Claim of Reason* que expõe a refutação cavelliana da conhecida crítica de Hume ao contrato social. Cavell (CR, p. 32) toma a teoria do contrato como mais uma forma de perceber a “sintonia das palavras de um ser humano com as de outro”, e, portanto, como uma espécie de equivalente social às convenções gramaticais.

o que o contrato declara, por assim dizer, não apenas é que eu irei, contanto que o governo cumpra sua parte do acordo, obedecê-lo. Na realidade eu muito provavelmente irei obedecer a um usurpador ou tirano, e em grande parte é isso que há para ser obedecido por mim (...).

[...] O que eu consinto, ao consentir com o contrato, não é com a mera obediência, mas com a afiliação a uma polis (CR, p. 23).

Na linguagem, igualmente, há um contrato, tão ou ainda mais mitológico, no qual se firmam nossas convenções. O que *esse* contrato garante, por assim dizer, não é que nossos critérios estão dados, tiranicamente impostos, fixos no sentido de serem autônomos de quem faz uso deles. O que eu consinto, ao consentir com esse contrato, também não é mera obediência, mas adesão às nossas regras compartilhadas, às nossas formas de vida, às minhas e às suas palavras. Se elas foram forjadas em comunidade, a tirania não tem lugar nem na sociedade, nem na linguagem.

A roupagem do céptico enquanto tirano se relaciona com bastante proximidade à segunda imagem evocada, em grande parte já explorada ao longo deste capítulo. Trata-se da imagem do céptico enquanto aquele que fala fora dos jogos de linguagem, uma formulação que Cavell constrói a partir das *Investigações*, das quais ele cita explicitamente os §§ 38, 47 e 132. Neste último, o que vínhamos destacando quanto à vontade do filósofo de modificar nossas convenções é expresso por Wittgenstein (2017, p. 76) pela ideia de que, no filosofar, “pode parecer que consideramos ser nossa tarefa reformar a linguagem”, e que “as confusões que nos dão o que fazer originam-se, por assim dizer, quando a linguagem está em ponto morto, não quando ela trabalha”.

Especialmente pertinente é a atenção dada ao §47, parte da sequência §§46-51 que trata da problemática do metro-padrão de Paris, não por acaso uma passagem permeada pela tensão entre questões de identidade e questões de existência. Cavell entende esse parágrafo como a apresentação de mais um diagnóstico do ofício filosófico:

(...) nós buscamos por “simples absolutos” (e complemento, quaisquer absolutos: responsabilidades, ações, sentidos, certezas, enxergáveis) quando tentamos (ou precisamos, ou acabamos por) falar absolutamente, isto é, fora dos jogos de linguagem.

Isso sugere porque a série de considerações do filósofo ("Você não vê o verso, ou o interior: o *máximo* que você vê é...") *termina* onde termina; porque, tendo sido forçado a "falar absolutamente", ele é levado àquela invenção. Apenas um "enxergável absoluto" o satisfaria como resposta para a questão "O que você realmente vê?", uma vez que os critérios para o uso dos conceitos de "ver tudo" e "ver uma parte" se tornam inacessíveis. (CR, pp. 226-227)

O cético tem outra escolha, outra forma de responder à pergunta sobre o que fazer quando as palavras não dão conta do que quer ser dito. Essa escolha é, talvez, o oposto radical da tirania – não o da imposição de nossas “convenções privadas”, mas a reclusão. O cético então não se transmuta em um tirano dos sentidos, mas em um *desconhecido* de sua comunidade; não um aspirante à afirmação e reconhecimento totais, mas destinado a jamais ser afirmado ou reconhecido. Exilado, agora desprovido do dom da conversa, se torna temeroso, pensa que “a palavra morre, ao ser dita”, cego para o fato de que “(...) é aí que ela vive / de novo”²⁷ (DICKINSON, 2018). É precisamente esse ponto que quer iluminar a interpretação singular de Cavell do argumento da linguagem privada, uma das mais célebres passagens das *Investigações Filosóficas*. Segundo ela, Wittgenstein não estaria demonstrando a impossibilidade de uma linguagem dessa natureza, como é majoritariamente lido, mas sim que a privacidade é “uma perene possibilidade humana” (TECHIO, 2020, p. 80, tradução nossa). Outra maneira de formular o que o professor Techio diz com essa descrição é que se a privacidade absoluta é uma possibilidade, então sua fantasia (CR, p. 347) é, já, um fato, e uma força motriz dos procedimentos da epistemologia tradicional.

Àquele que vê o mundo de cima, que tudo apreende, que vê os objetos em todas as suas partes, a todo momento, àquele cuja palavra tem o poder de criar e transformar, damos o nome de Deus. É a prova de sua existência que responde o dilema cartesiano, que acalma sua dúvida hiperbólica; é a ideia racional de um que resolve o dilema kantiano, que dá sentido ao todo ilimitado, à unidade absoluta; e estamos agora preparados para dizer que é o desejo de sê-lo que nos oferece uma terceira imagem do dilema cavelliano. Quando fala de ‘toda a existência espremida no tomate do filósofo’, Cavell continua com a seguinte reflexão:

[...] a experiência é uma que eu poderia agora descrever como a de olhar para o mundo como se fosse outro *objeto*, tal como certos envelopes, tomates, pedaços de cera, sinos, mesas, etc. Se isso é cobiçado, é uma cobiça não por generalidade (se isso quer dizer

²⁷ Dickinson, na íntegra e no original: “A word is dead when it is said / some say – / I say it just begins to live / That day.”

por *generalização*) mas por *totalidade*. É uma expressão do que eu quis dizer quando afirmei que queremos conhecer o mundo como imaginamos que Deus o conhece. (CR, p. 236)

A persistência do conceito de Deus em três das grandes obras filosóficas acerca dos limites e potências do conhecimento humano não é, evidentemente, mero acaso. A passagem do Deus onipotente das *Meditações*, a Ideia de Deus da primeira *Crítica*, até a vontade de tornar-se Deus de *The Claim of Reason* parece ser uma trajetória progressiva da ânsia moderna pela totalidade. Quando Descartes falara de seu Deus perfeito e infinito, seu objetivo era dar uma solução puramente metafísica a uma angustia epistemológica, provar a existência de alguma substância para além de mim, acima de mim. A evidência disso é o fato de que “(...) ainda que a ideia de substância esteja em mim, pelo próprio fato de ser eu uma substância, eu não teria, todavia, a ideia de uma substância infinita, eu que sou um ser finito” (DESCARTES, 1977, p. 115). Kant, contra Descartes e embasado em sua prova oposta, da impossibilidade da existência de Deus, argumentara que é precisamente pela finitude de nossa natureza que a razão carrega em si a capacidade de pensar a ideia de infinito, a Ideia de Deus que “a razão ordena a considerar todas as conexões do mundo segundo princípios de uma unidade sistemática, portanto *como se* todas elas surgissem de um único ser que a tudo abarca como sua causa suprema e todo-suficiente.” (KANT, 2015, pp. 515-516). As fronteiras da razão passam então a ser delimitadas não ante à perfeição ontológica da substância eterna, mas ante à própria razão, que dá conta de racionalizar os seus limites, do fato de que “há capacidades e responsabilidades e desejos que revelam o mundo, mas que não se exaurem na capacidade de conhecer as coisas” (CR, p. 54). Por fim, a vontade de ser Deus, nesses mesmos termos, e se o cético se deixa levar pelo “desespero frente à nossa finitude” (CR, p. 237), seria um desejo de aperfeiçoar a razão, ao nível da substância perfeita cartesiana – transformá-la de forma a romper suas barreiras, de *conhecer* tudo que ela pode *pensar*.

Todas essas imagens sugeridas compartilham um fatídico atributo, que Cavell ressalta passageiramente, mas na seção decisiva de sua análise dos procedimentos tradicionais: o tirano, o criador de linguagens privadas e Deus estão todos, invariavelmente, sozinhos, bem como está o epistemólogo em seu escritório, a duvidar da existência de seus objetos genéricos. Esse fato, do filósofo solitário, é tanto consequência quanto motivação de sua investigação, bem como sua conclusão é a descoberta do que ele já havia intuído. O remate da análise cavelliana se concentra no passo, dentre os oito que esquematizamos, que parece, à primeira vista, o mais irrelevante. Como nota o professor Techio (2021a, p. 115, tradução nossa), “epistemólogos (...)”

tradicionalmente atacaram (4), e em menor escala (2). Influenciado por Austin, Cavell (CR, p. 115) está mais interessado em avaliar (1) – a própria noção de asserções cognitivas envolvendo objetos genéricos”. O uso nem plenamente natural e nem plenamente não-natural, que se revela de forma mais explícita na justificativa (4) é na realidade uma constância ao longo de toda a investigação. Os dois argumentos finais de Cavell, conseqüentemente, dizem respeito a essa asserção inicial (1) e à sua influência na conclusão cética (5).

Nos passos derradeiros de sua análise, já consciente da instabilidade perene dos procedimentos tradicionais, Cavell se ocupa da reflexão acerca das condições de uma asserção, de uma *asserção concreta*. O filósofo inicia seus procedimentos com uma asserção acerca da existência de um objeto genérico (“há uma bola no jardim”, “aquela mesa é real”), uma asserção que é, no contexto da investigação, *estranha*, que trata as coisas e os fatos mais insignificantes como extremamente notáveis. Nossa capacidade para julgar as coisas do mundo como notáveis ou não é fruto de nossa sintonia, da existência de nossa comunidade, das formas de vida que compartilhamos. Um mundo em que todas as coisas se tornam notáveis é “um mundo no qual nós [ficamos] impassíveis com as constatações do outro, como se nascidos entediados” (CR, p. 211). É, portanto, um mundo em que observar e constatar se tornam atividades sem utilidade alguma.

A asserção (1), é claro, é uma dessas constatações sobre um fato insignificante, daí sua estranheza. O epistemólogo argumentaria que a única fonte dessa estranheza é que é absolutamente *óbvio* que “há uma bola no jardim” (se eu a vejo em condições ideais), mas isso não seria razão suficiente para que uma asserção desse tipo não pudesse ser proferida. Cavell não discorda dessa colocação, mas a complementa. É evidente que há situações em que a asserção é dita, e com sentido claro. Se meu irmão volta da rua com uma bola furada em mãos, e indaga se há outra na casa, não haverá dúvida sobre *o que eu quero dizer* quando afirmo “há uma bola no jardim”. No contexto do filósofo, entretanto, não há motivação clara, plenamente natural, para a enunciação da asserção, já que “‘porque é verdade’ não é uma razão ou base para dizer nada, não constitui o motivo do seu dizer algo; [e] (...) deve, na gramática, haver razões para o que você diz, ou uma motivação no seu ato de dizer, se o que você diz pretende ser compreensível” (CR, p. 206). O problema está, como faz (precisa fazer) o cético, em querer que “suas palavras tenham sentido independentemente do que ele quer dizer com elas em um determinado contexto” (TECHIO, 2021a, p. 117, tradução nossa). Trata-se de uma impossibilidade gramatical, de um contexto indefinido em que nenhuma asserção concreta é

introduzida; e de uma asserção não-concreta não se pode, evidentemente, duvidar. Isso leva Cavell a uma nova formulação do dilema cético:

O "dilema" em que a investigação tradicional sobre o conhecimento está envolvida pode ser formulada desta forma agora: ela deve ser a investigação de uma asserção concreta se o seu procedimento pretende ser coerente; ela não pode ser a investigação de uma asserção concreta se a sua conclusão pretende ser geral. Sem essa coerência ela não carregaria a obviedade que parecia carregar; sem essa generalidade sua conclusão não seria cética. (CR, p. 220)

Os passos que seguem na investigação, assim, são frutos da árvore envenenada que inicia os procedimentos. Nada neles carrega o peso que parecem carregar, e, portanto, a conclusão (5), de que nada sabemos sobre o mundo, não sustenta o título de descoberta, como deseja o cético, porque “o que suas conclusões encontram no mundo é algo que ele mesmo colocou lá, uma invenção, e não existiria senão por seus esforços” (CR, p. 223) – o que explica, ao menos em grande parte, o desapontamento (6) com suas conclusões, e a instabilidade (7) dessas. Essas invenções, é claro, são as partes de objetos genéricos, a ideia de um saber isento de tempo, a notabilidade dos fatos insignificantes. “Tomamos o que fixamos ou construímos como *descobertas* sobre o mundo, e tomamos essa fixação como reveladora da condição humana, ao invés da nossa fuga ou negação dessa condição, a partir da rejeição das condições humanas do conhecimento e ação (...)” (CR, p. 216)

A imagem que resta do filósofo, enfim, é de uma criatura cega para suas próprias condições e suas próprias invenções, e, sem enxergar seu verdadeiro dilema, se coloca em outro, que se alimenta da instabilidade de seus procedimentos: ou abraça suas conclusões, e de alguma forma faz as pazes com a impossibilidade do (que ele considera) conhecimento; ou segue a investigar, na esperança de solucionar os seus problemas, de aperfeiçoar a razão, de ir além de si. Atirado do barco da experiência, o epistemólogo nada, ora em direção à embarcação, onde a certeza do mundo incerto o aguarda, ora em direção ao horizonte, na incerteza de vislumbrar uma terra de certezas, um novo mundo, o qual consiga *possuir* totalmente, *sentir* sem enganações, *conhecer* verdadeiramente.

3. IGUANAS NA ILHA DOS ABSOLUTOS

Poucas imagens são tão representativas do princípio das fantasias solitárias que listamos ao final do capítulo anterior, quanto aquela do arpoeiro de Everett McGill, olhando pela pequena janela circular da cabine do pequeno baleeiro, e zarpando sorrateiramente da embarcação de seus algozes, à deriva nas águas do Pacífico. A história de *Iguana*, filme de Monte Hellman, se passa em algum momento no início do século XIX, o mais longo dos séculos, em que o ocidente se viu consolidando impulsos de longa data – dos impérios antigos, aos feudos medievais, às expansões mercantis, às colônias intercontinentais –, impulsos expansivos, bandeirantes, conquistadores. Séculos antes de Oberlus pôr os pés na areia da deserta Ilha Espanhola, sul das Galápagos, Colombo pisara nas Antilhas, Cabral avistara o Monte Pascoal, o Mayflower ancorara no Cabo Cod.

3.1 O achamento desta terra nova

A história desses homens, que passaram de exploradores a evangelizadores, de donatários a monarcas ao longo dos séculos, não é a dos descobrimentos, mas das descobertas, como insiste Todorov, “que o *eu* faz do *outro*” (2011, p. 3). Os relatos de Colombo deixam claro que ele passa gradativamente do “assimilacionismo, que implica uma igualdade de princípio, à ideologia escravagista, e, portanto, à afirmação da inferioridade dos índios” (TODOROV, 2011, p. 64). Os missionários de *Annam*, por sua vez, “descobriam a vida dos outros” e assim “aprendiam sobre si mesmos” (BATAILLE, 1995, pp. 56-57). Colombo, do primeiro ao último dia, esteve na América às ordens da Coroa Espanhola, a propalar os seus anseios; dois séculos mais tarde, com a execução de Luís XVI e o triunfo da Revolução, os missionários franceses são esquecidos entre os vietnamitas, e só lhes resta conviver – descobrimento e autodescobrimento.

Esse extenso período histórico, de obrigatórios e frequentemente frustrados exercícios de alteridade, parece revelar, de certo hiperbolicamente, algumas respostas para as perguntas feitas ao final do Capítulo I, que concerniam a natureza de nossa relação com o mundo. Um problema fatal na suposição de que essa relação se dá através do conhecimento (enquanto certeza) é que, se Cavell estiver correto em suas colocações, então essa é uma visão de mundo na qual o *eu* se ausenta. Quer-se olhar sem ter que ver; quer-se o objeto todo sem ter que se movimentar; quer-se a certeza da vigília sem ter que acordar; quer-se o mundo como se servisse

a quem o indaga. É uma perspectiva tentadora, se pudermos resumir em poucas palavras, porque nos isenta de quaisquer *responsabilidades*, e é precisamente sobre esse ponto que recai a contraproposta cavelliana do conhecimento enquanto *reconhecimento* – a ideia de que da tarefa de conhecer o mundo exterior, ou as outras mentes, não se exclui uma parcela essencial de *autoconhecimento*. "Minha condição", diz Cavell, "não é exatamente que preciso colocar a vida do outro lá; e não exatamente que preciso a deixar lá também. Eu (preciso) *responder* a ela, ou me recusar a responder. Ela me chama; ela me convoca. Eu preciso reconhecê-la"²⁸ (CR, p. 84).

A expansão europeia, enquanto projeto, passava longe de preocupações como essas. O mundo que buscavam era o mesmo que busca o epistemólogo, aquele que o serve, que se apresenta para ele com todas as faces e possibilidades – buscavam Espanhas e Portugais e França Antártica²⁹, extensões de suas terras, cheias de recursos a serem usurpados, um Novo Mundo em que nada houvesse de novo senão o progresso e aperfeiçoamento do Velho. Se ali houvesse outros homens, que fossem braços ou clones, “homens de cera, prontos a receber uma forma” (CASTRO, 1992, p. 27). Os franceses bem vestidos frente aos canibais descalçados, os mármore lusitanos frente as murtas tupinambás, todos seguiram o brutal caminho de Colombo, o da *negação*, da ausência de reconhecimento. Nos latifúndios do capital mercantil, evangelismo e escravagismo, espécies de negação da natureza, são epítomes de negação do outro.

Quando emerge das águas, Oberlus desaba à beira do mar, exausto da fuga. A encenação que Monte Hellman escolhe para seu desmaio é algo como um reflexo grosseiro da *Moema* de Victor Meirelles, ambas imagens germinais, a dele de uma Colônia, a dela de uma Nação; ele em harmonia com as tempestuosas imperfeições de sua terra³⁰, ela com as perfeitas belezas de sua; ele de braços e com as deformidades expostas, ela de peitos abertos e com o mais sublime dos corpos em evidência; ele a figura viva da morte agourada, ela a figura morta daquilo que perdura. Quando se levanta na praia, é o mundo a que Colombo almejava que Oberlus

²⁸ A citação segue: “[...] Eu estou tão fadado a isto quanto ao meu corpo; é igualmente natural para mim. Na vida cotidiana as vidas dos outros não estão nem cá nem lá; elas flutuam entre suas próprias inexpressividades e a minha imprecisão em responder a elas. Sinceridade não é o problema. Ou melhor dizendo, sinceridade não é nada (não é a inspiração para a confiança, deles em mim ou minha em mim mesmo) sem a coragem para e o desejo pela precisão. O ceticismo pretendia encontrar o outro, revelar os outros com certeza. Ao invés disso ele os isola.”

²⁹ “França Antártica” fora o nome com o qual Nicolas Durand de Villegagnon batizou a brevíssima colônia francesa estabelecida Baía de Guanabara em meados do século XVI, antes de serem derrotados pelos portugueses na Batalha de Cabo Frio, em 1575. É notadamente como Montaigne (2010, p. 141) se refere ao Brasil em seu célebre ensaio *Dos Canibais*.

³⁰ No romance, Vasquez-Figueroa (1989, p. 12) a descreve: “Era uma ilhota rochosa e desolada, sem uma árvore capaz de oferecer uma sombra decente, sem um riacho nem fontes; corte de amor e escandaloso ninho de todas as aves marinhas do Pacífico. Dormitório de lobos marinhos que seesteavam às centenas em cada enseada, cada praia, e até no topo das escarpas, de onde subitamente se lançavam ao mar em saltos inconcebíveis”.

vislumbra: o seu. É na Ilha Espanhola que encontra, é provável pela primeira vez, algo que mereça o nome de morada, de lar. Hellman também o enxerga, o mundo de seu personagem – demora seus planos abertos sobre os recifes e rochedos, formações de pedras e erosões centenárias que tanto se assemelham a deformidade de Oberlus, a fonte de sua segregação, a origem de seu segundo nome. A ilha sempre fora sua.



Figura 2



Figura 3

Sua primeira ação é o abrasar de duas chamas distintas. A primeira é acesa quando Oberlus descende ao coração daquele lugar, mesclando suas cores com as das rochas, seu corpo com as fendas, até descobrir uma gruta resguardada – ali queimará o fogo que fará girar engrenagens, o núcleo dessa nova Terra. Contrariamente, a segunda é acesa no topo de um dos incontáveis penhascos da ilha, de onde nada se vê acima que não seja céu, e pra ele aponta Hellman. Sobre as labaredas, Oberlus rasga a palma de uma das mãos, e derrubando seu sangue nas chamas, clama por Li Grande Zombi, por Dambalá, a grande serpente albina que do vodu haitiano, ao tambor de Mina maranhense, até os sincretismos dos crioulos norte-americanos, manteve-se a representação do saber intuitivo, da criação das coisas. Se no nascer do universo católico, o universo dos opressores de Oberlus, é a lábia reptílica da serpente do Éden que concentra a tentação, o mal e o pecado; na fé de Iguana, pelo contrário, se idolatra a serpente que também ostenta escamas, a serpente que deve reconhecê-lo como igual. “Gosto de todos os livros...exceto a Bíblia”, ele dirá mais tarde.

No dia seguinte, entretanto, Oberlus cai em completa e dolorosa descrença quando descobre que o homem – um homem negro, emblematicamente – que o encara quando ele acorda pela manhã não é a conceção de seus suplícios da noite anterior. É apenas um dos muitos marujos do capitão Gamboa, que encontraram a ilha a bordo de uma nova expedição, e que sem

hesitações capturam e torturam a Iguana novamente. Mais tarde, tomando proveito da inevitável embriaguez da tripulação, Oberlus escapa sem ser notado pelos homens que cantam e bebem e riem ao lado do fogo. Quando notam sua ausência, é tarde demais. De novo sozinho, longe da luz e do calor de todas as chamas, longe do domínio de seus torturadores, proclama: “De agora em diante *não obedecerei* a nenhuma lei *que não as minhas...*”, como o maior dos tiranos, “...criarei *meus próprios Deuses e Demônios...*”, como medita Descartes, “...declaro *guerra à toda a humanidade*”, como devem declarar todos que negam os limites da própria natureza. Gamboa deixa um de seus homens para trás, um cozinheiro, e Oberlus faz dele seu primeiro escravo; às vítimas de um naufrágio que aparecem na costa dias depois, ele exclama: “Bem-vindos ao meu reino”, e os doma também, cordas e correntes.

Como se fatalmente destinados ao encontro, as sequências das primeiras semanas de Oberlus na ilha são interpostas pelas elípticas cenas de Carmen, em algum lugar do continente. Brad Stevens não poderia ter estado mais correto quando chamou o filme de “extraordinariamente elíptico” (2003, p. 149, tradução nossa), e nenhuma passagem exemplifica esse caráter mais do que o paralelismo do primeiro ato. Hellman não faz uso do recurso meramente para dar conta das longas passagens, em termos narrativos, mas para dar conta de enigmáticos personagens – da passagem de oprimido a opressor, no caso de Oberlus, e da radical constância do anseio de independência, no caso de Carmen. “Sou sua esposa, mas não posso ser *sua* escrava”, ela diz ao marido, já morto quando ela afirma “quero que sejas *meu* escravo” tempos depois para um amante; esse por sua vez já abandonado quando, a bordo de uma embarcação que se aproxima da Ilha Espanhola, ela desafia o noivo Diego a passarem a noite na praia sozinhos, antes da chegada da tripulação, e indaga: tens medo “das *serpentes* ou de *mim*”?

Há um evidente convite nessa dinâmica inicial do filme para que coloquemos Oberlus e Carmen lado a lado. Em especial, há um corte que justapõe dois reflexos: aquele de Oberlus, que, logo após ser chamado de monstro por Sebastian, se vê refletido como Iguana nas águas acumuladas entre as rochas; e aquele de Carmen, que penteia os cabelos

em frente ao espelho e explica a Alberto³¹ que ela não é “um monstro” apenas porque viajará com o Conde Di Santo sem ele. Com sua chagada na ilha, o que Hellman passa a investigar é em que medida Carmen não sabe que mente para Alberto, e em que medida a furiosa redução de Sebastian é injusta. Na fascinante e enigmática parte final de *The Claim of Reason*, Cavell é

³¹A título de clareza, Alberto nunca é nomeado ao longo do filme, somente nos créditos finais.

levado a discutir o *monstruoso*, impulsionado pela “preocupação, se ela é real, de que em qualquer espaço humano possa haver coisas que não se pode distinguir de seres humanos” (CR, p. 416):

[...] Qual é o objeto do horror? O que nos amedronta dessa forma? O medo é do perigo; o terror é da violência. Eu posso fazer essas coisas, ou sofrer-las. Eu posso ficar aterrorizado por trovões, mas não horrorizado com eles. E não é verdade que não é o humano que me horroriza, mas o inumano, o monstruoso? Pois bem. Mas somente o que é humano pode ser inumano - Pode apenas o humano ser monstruoso? Se algo é monstruoso, e nós não acreditamos que monstros existam, então apenas o humano é um candidato para o monstruoso.

Se apenas humanos sentem horror (se a capacidade de sentir horror é um processo próprio das heranças biológicas humanas), então, talvez, ele seja uma resposta específica ao fato de se ser humano. A que, especificamente, quanto a se ser humano? Horror é o título que estou dando para a percepção da precariedade da identidade humana, para a percepção de que ela pode ser perdida ou invadida, de que podemos ser, ou podemos nos tornar, algo diferente do que somos, ou de como nós nos consideramos; que nossas origens enquanto seres humanos precisam ser explicadas, e são inexplicáveis. (CR, pp. 418-419)



Figura 4



Figura 5

3.2 Misanthropia do rei, sadismo do saber

É a declaração de guerra de Oberlus uma negação da humanidade, ou é o propriamente humano? Se misanropia pode ser uma palavra justa para descrever o mote de *Iguana*, é apenas porque Hellman a compreende como Cavell, enquanto anseio e necessidade desesperados de *reconhecimento*. Oberlus explica para Carmen que a motivação de suas crueldades está em seu desejo de ser respeitado. Carmen o corrige e diz que o que os outros sentem com relação a ele não se chama respeito, mas medo. Ela certamente está correta, mas em algum nível, *o que* é que sentem não importa. Nem respeito nem medo são sentimentos tão deleitosos quanto amor ou

admiração, mas o que importa é que eles *sejam*, que sejam sentidos, que validem presenças, que reconheçam a existência de seus sujeitos. Quando declara guerra, o que movem as ações de Oberlus são desejos e delírios tão (superficialmente) repulsivos quanto (profundamente) íntimos, nem plenamente naturais nem plenamente não-naturais:

“(...) suponha que haja um modo de tragédia em que o que testemunhamos é a sujeição do ser humano a estados de violação, uma percepção de que não apenas a lei humana pode ser revogada, mas a natureza humana em si. O exilado é uma figura de pena e horror; diferente de nós, e não diferente. O mistério singular na motivação de Hamlet pode ser a nossa persistência em procurar em seus eventos por um objeto de terror. Nós deveríamos olhar para ele como uma figura de horror para si mesmo. (CR, pp. 419-420)

A diferença entre Hamlet e Oberlus, como entre Carmen e Oberlus, entre o cético e Oberlus, é assim uma diferença de graus de sujeição aos seus respectivos impulsos de negação, uma diferença de “explicitude”, digamos. Oberlus quer tomar posse das coisas, ter controle absoluto, não fazer parte de um mundo que o despreza, mas tonar seu um novo mundo desprezível. Tudo e todos devem se assemelhar a ele, estarem sujeitos a suas regras, todo escravo a se tornar iguana. Um grupo de viajantes para rapidamente na ilha, entre eles uma jovem mulher que Oberlus escuta cantar. Naquela noite, sonha com ela, mas com as suas mesmas deformidades no rosto. Mais tarde Carmen lhe dirá “você não *se comporta* como uma pessoa”, ao que responderá “o que você quer dizer é que eu não *me pareço* com uma pessoa”.



Figura 6

Como os do Deus que desprezara, eis o anseio e o ensejo de criar coisas a sua imagem – mas no mundo dos homens, a criação de um mundo precisa ser a negação de outro. Criar é destruir, e assim o é no violento, cruel reinado de Oberlus. Em artigo dedicado a investigar a persistência sociocultural da crueldade, a professora Isabel Capelo Gil argumenta com palavras que já são agora extremamente familiares. "A crueldade", ela diz, "(...) busca por uma promessa de realização e totalidade, e é também compulsiva, já que se torna uma "fantasia sustentável", embasando o retorno contínuo à cena do desejo" (2019, p. 201, tradução nossa). Não é nenhuma coincidência, pensa-se, que o texto em questão culmine em uma leitura do *Tabu* de Miguel Gomes, outra obra cinematográfica que investiga obstinadamente as perversas crueldades humanas dos tempos coloniais.

O artigo de Gil se inicia com uma breve e conhecida citação do *Humilhados e Ofendidos* de Dostoiévski em que Vânia diz: “É ideal demais (...) e por isso é cruel”. É exatamente a mesma passagem que dá início a outro texto largamente preocupado com a crueldade, o *Sacher-Masoch* de Deleuze. Como sugere o título, o livro trata primordialmente do masoquismo enquanto pornografia independente, argumentando contra a clássica entidade combinada do sadomasoquismo. Não obstante, os capítulos iniciais promovem algumas formulações específicas à figura do sádico – caracterização que sem dúvida dá conta das ações de Oberlus –, que também muito partilham com as inquietações de Hellman e Cavell. Deve haver, portanto, algum tipo de denominador comum entre o que Gil chama de “compulsão de crueldade”, no âmbito psicanalítico, e o que podemos nomear analogamente de “compulsão de certeza”, no âmbito epistemológico. Em um breve, mas revelador parágrafo, Cavell deixa aberta uma fresta nessa direção³²:

É de se esperar que a ideia do conhecimento como violação da privacidade (ou punição por ela) será erotizada, encenada em formas de vida sexual. Então nossa história precisará dar conta da obsessão romântica, ou teatralização, do que costumávamos considerar como perversões sexuais, em particular quanto ao sadismo e o masoquismo; seja como for, com o desejo da atividade absoluta e a passividade absoluta; ou seja, do reconhecimento absoluto do eu pelo outro. ("Absoluto" surge

³² Stephen Mulhall (2013, p. 199), seguindo os passos de Cavell, também fala a respeito desses impulsos em seu livro de ensaios *The Self & Its Shadows*: “Pense por um momento no mito do amor romântico, segundo o qual cada amante quer ser o objeto absolutamente satisfatório para o desejo do outro e simultaneamente ser um desejante do outro absolutamente satisfeito. Para satisfazer a primeira aspiração, é preciso não ser nada além do próprio corpo, enquanto para satisfazer o segundo, é preciso não ser seu corpo, absolutamente; assim, para satisfazer as duas aspirações de uma vez, seria preciso ser simultaneamente facticidade absoluta e transcendência absoluta, puramente em-si e puramente para-si - em outras palavras, seria preciso ser Deus em relação ao seu amante. O mito do amante amado é simplesmente um deslocamento do mito de Deus; ele reencarna aquele impossível objeto de desejo humano, que deve ser ao mesmo tempo totalmente humano e totalmente não-humano, ser liberdade pura e autossuficiência pura. E sempre que tentamos realizar essa fantasia, acabamos por encenar uma oscilação sem fim entre domínio sádico do outro (querendo reduzi-lo a um objeto, o que é impossível) e escravização masoquista desse outro (querendo ser um mero objeto para ele, o que é impossível), uma vez que o fracasso necessário de cada aspiração nos força a adotar a sua igualmente incoerente oposta”.

aqui como surgiu milhas atrás quando eu discutia como alguém era levado para "fora dos jogos de linguagem". Eu quero minha existência provada por evidências que não posso fornecer, e não preciso. O mesmo vale para a existência dos outros.) (...) Se falamos de perversões da existência humana, isso englobará distúrbios de satisfação não mais sexuais do que epistemológicos, e não mais isto do que políticos. (...) (CR, pp. 470-471)

A “ideia do conhecimento como violação da privacidade” é uma que Cavell identifica quando o objeto do conhecimento passa a ser o *outro*, quando epistemólogo questiona não o mundo exterior, mas a outra mente. Esse impulso de violar vem daquela preocupação da qual Cavell falava, quanto a impossibilidade de distinguir o humano do inumano, que é em si fruto de noções historicamente construídas de interioridade e exterioridade com relação a mente e corpo, respectivamente. Cavell vê nessa concepção um "mito do corpo como um véu", no qual "há algo que não podemos ver, não apenas algo que não podemos conhecer" (CR, p. 368)³³ – um mito persistente que Wittgenstein, segundo Cavell, teria tentado contornar (e não reafirmar, como muitos o leem) quando afirmou que “[o] corpo humano é a melhor imagem da alma humana” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 238). O desejo aqui subjacente é novamente aquele que remove o conhecedor do processo do conhecimento: quer-se saber a dor do outro (vê-la, ter certeza dela, ali, dentro do outro) sem que se precise reconhecer o outro, ouvir suas palavras, enxergar seus gestos, escutar o corpo para ouvir a mente.

Como qualquer violação, aquela que procede da necessidade desse tipo de conhecimento infere uma relação de poder, especificamente uma relação de *domínio* (sobre o outro, sobre a privacidade do outro, enquanto a minha permanece segura, preservada). A dominação de Oberlus toma a forma de imposições corruptoras, da coação de sua ninhada de iguanas: ele sonha com suas escamas no rosto da mulher cantora; força o jovem Dominique a

³³ Parte da incontestável força da ilustre descrição dos olhos de Capitu em *Dom Casmurro* está em poetizar este mito. A onda “cava e escura”, que cresce de suas pupilas e ameaça tragar quem as vê, é frequentemente tida como a imagem de uma perigosa, poderosa sedução, fruto de certa energia misteriosa que emana de Capitu. Mas é Bentinho quem nos diz isso, como tudo diz, e ainda movido pela descrição anterior, de José Dias, que falara de “olhos de cigana *oblíqua e dissimulada*” (ASSIS, 2004, p. 53, destaque nosso), sendo o primeiro desses adjetivos desconhecido por Bentinho, ele admite. Da forma como as emprega, as palavras de Machado têm peculiaridades importantes: há ação naquela que dissimula, e há fixidez naquela que é oblíqua; ou, podemos dizer, ser oblíquo, uns mais outros menos, é ter privacidade (preservada, reconhecível), onde dissimular é enclausura-la sob disfarces. Bentinho encara os olhos de sua amada instigado por apenas um desses adjetivos, aquele que frequentemente é dirigido a mulheres, vindo de homens. A passagem lê-se agora como uma inadmissão por parte de Bentinho de que frente a tentação, *ele está* tentado – para ser puxado pela maré, é preciso entrar na água. Parece ser o tipo de impostura que Cavell tem em mente quando diz que “[o] bloqueio para a minha visão do outro não é o corpo do outro, mas a minha incapacidade ou indisposição de interpreta-lo ou julga-lo com precisão, de realizar as conexões corretas. A sugestão é: Eu sofro um tipo de cegueira, mas eu evito o problema projetando essa escuridão sobre o outro (...)” (CR, p. 368). Não menos importante, para não ser tomado pelas ondas internas de Capitu, ao fim do capítulo, é na própria Capitu que ele se segura, nas ondas externas de seus cabelos despenteados.

assassinar George, o que o leva a abandonar seu terço na beira do oceano. Os corpos dos escravizados, as mentes dos evangelizados – são meras extensões do Rei.

Dentre todas as bárbaras violências de Oberlus, nenhuma é mais invasiva, mais hostil do que aquela sofrida por Carmen. Assim que desembarcam, ela e o noivo são aprisionados – Diego é assassinado rapidamente; a Carmen, Oberlus promete uma vida pacífica se ela mantiver “a casa limpa, e abrir as pernas” quando ele ordenar. Sua violação, diferentemente da dos outros escravos, é a única que leva o desejo de Oberlus de transpor as ilusórias barreiras do exterior, que ocultariam o interior, ao seu limite. É via o processo de erotização teorizado por Cavell que isso se dá. Oberlus converte sua compulsiva sede pela privacidade alheia no mais elevado sadismo: repetidas vezes, ele a estupra nos fundos da caverna, no pequeno leito que dividem, e, saberemos no terceiro ato, a engravida, enfim alcançando brutalmente o seu interior, e lá deixa uma irrevogável parte de si. Enquanto ela se recolhe em humilhação e ódio, Oberlus persiste cruel em suas violentas e explícitas palavras: “você gosta de ser minha escrava e ser fodida na bunda”.

Nas primeiras páginas de *Sacher-Masoch*, Deleuze argumenta que há uma especificidade essencial na linguagem empregada por Sade em suas obras, uma linguagem que contém a essência do impulso sádico, e que está muito além da mera descrição de atos violentos:

(...) nada está mais distante do sádico do que a intenção de persuadir ou convencer, ou seja, qualquer intenção pedagógica. É de outra coisa que se trata: de mostrar que o próprio raciocínio é uma violência, e que está do lado dos violentos, com todo o seu rigor, toda a sua serenidade, toda a sua calma. Não se trata sequer de mostrar, mas de demonstrar, uma demonstração que se confunde com a solidão perfeita e a onipotência de quem demonstra. Trata-se de demonstrar a identidade entre a violência e a demonstração. Assim o raciocínio deixa de ter que ser compartilhado com o ouvinte, a quem se dirige apenas o prazer, isto é, com o objeto do qual se obtém o prazer. As violências pelas quais as vítimas passam são apenas a imagem de uma violência maior que a demonstração testemunha. Entre seus cúmplices ou suas vítimas, cada raciocinador raciocina dentro do círculo absoluto da sua solidão e da sua unicidade — mesmo que todos os libertinos tenham o mesmo raciocínio. (DELEUZE, 2009, p. 14)

O argumento de Deleuze aqui, que parece de acordo, ao menos em diálogo, com o que Cavell quer expressar com seu “desejo pela atividade absoluta”, é que na prática sádica, a linguagem demonstrativa tem o caráter *idealista*. Em outras palavras, que é na imediata expressão do raciocinar, e nela apenas, que pode se dar o ato de violação perfeito, o domínio absoluto. Trata-se de “negar a natureza em mim e fora de mim, e até mesmo de negar o próprio eu. Em poucas palavras, é um prazer de demonstração.” (DELEUZE, 2009, p. 22). Disto procedem as numerosas cenas demonstrativas de Oberlus (a descrição das punições dada a Sebastian em seu primeiro dia como prisioneiro; a explicação das regras do bárbaro jogo

imposto a Dominique e George); também a verbalização de suas intenções quando sozinho (notadamente a declaração de guerra); e a adjeção de suas violências físicas/sexuais com as verbais nas interações com Carmen. Suas palavras, a expressão de suas ideias, carregam *em si* prazer, enquanto seus atos, o concretizar dos ideais, sexuais ou políticos, são sempre em algum nível *frustrados*, incompletos. Os “heróis sádicos se desesperam e se enfurecem, vendo seus crimes reais tão diminutos” (DELEUZE, 2009, p. 21), sempre retornando a uma mesma “cena de desejo através da sugestão infundada de que desta vez a satisfação será alcançada” (GIL, 2019, p. 201, tradução nossa).

Se seguirmos a observação cavelliana quanto as “perversões da existência” serem “não mais sexuais do que epistemológicas”, então se tem de dar conta de algum tipo de *sadismo do saber*. Silenciosamente, o *Iguana* de Hellman também se ocupa dessa perversão, revelada de forma tímida na obsessão de Oberlus com o aprendizado da leitura e da escrita, bem como seu ponderado interesse nos escritos de Dominique, seu escravo professor, que por vezes parece intimidar seu imponente mestre. Quando indagado por Oberlus o que escreve naquelas folhas, ele diz “tudo que experencio...o que eu penso, o que eu sinto”; quando indagado sobre o porquê, o jovem responde apenas “para que eu não esqueça”. Hellman corta o plano rapidamente para Oberlus, que reage ao que ouve em silêncio, antes de confessar que não sabe ler. A fala carrega um peso considerável. Dominique tem seu diário confiscado, sob a alegação de que escrever seria perda de tempo, mas Oberlus o aborda mais tarde, devolvendo seus escritos, e pedindo para que o rapaz o ensine a escrever, para que ele possa ler o que fora escrito.

Os registros de Dominique representam dois elementos complementares. Primeiro, e mais evidentemente, suas memórias redigidas representam uma unidade de conhecimento, informação, um algo que Oberlus não sabe na terra que controla, e não poderá saber enquanto não aprender a ler. Sem conhecer as palavras de seu escravo, a ilha dos absolutos corre risco – trata-se de um desejo de onipotência e onisciência próximo ao do epistemólogo e seu anseio pela certeza imediata e perene. Em segundo lugar, os escritos parecem consistir em uma espécie de relato de viagem, um tipo de documentação indispensável para a historiografia dos tempos coloniais. Importaneamente, Dominique parece ciente da relevância de seus relatos. Seu afirmar que escreve “para que eu não esqueça” soa também como “para que todos se lembrem”. Tais memórias individuais são assim também memórias coletiva; i.e., tais memórias privadas, não à toa registradas em um diário, são também a privacidade da História³⁴. Igualmente importante,

³⁴ Sugestivamente, e como recupera o início da parte IV de *The Claim of Reason* que concerne ao argumento da linguagem privada, as *Investigações* de Wittgenstein também tem em um diário a complexa imagem condensada da privacidade.

Oberlus também parece tomar consciência desse caráter. Quando diz a Dominique que quer saber escrever para ler os seus relatos, há evidente irritação contida por parte do jovem, porque o propósito de seus escritos será corrompido. Mais tarde, enquanto os escravos terminam de hastear a bandeira do reino, Oberlus, já alfabetizado, volta a perguntar sobre o diário. “Você escreve sobre mim?”, ele indaga, “e o que você escreve?”. Dominique hesita brevemente, mas responde “eu escrevo a verdade”. Oberlus o encara, admira a bandeira que balança ao vento acima deles, e volta a o encarar. “Ótimo”, ele diz.



Figura 7

O jogo de intenções que Hellman imprime nos olhares é claro: há de um lado a resistência no rosto do rapaz, a firmeza em sua resposta, como quem não se submeterá e seguirá registrando os fatos, custe o que custar; e há de outro a bravata no rosto de Oberlus, a ameaça em suas palavras, como quem sabe que a “verdade” que será registrada no diário será aquela que ele violou. O que se esconde por trás desse desejo de registro? Como o do sádico, Gil argumenta que esse processo está também calcado e preso em uma compulsão cíclica:

Rememoração frequentemente implica um retorno compulsivo a uma cena do passado, um passado que carrega uma promessa de grandeza não realizada (...). Mas rememorar, como a psicanálise nos ensinou, conota conformação com a inabilidade de agir, conformação com o fato de que o evento reprimido pertence e é parte do passado. A compulsão de retornar, então, (...) implica o desejo de superar as contradições desse passado a medida que um gesto fantasmagórico de restituição em memória é proferido. (GIL, 2019, p. 202, tradução nossa)

Registrar é, aqui, eternizar, imortalizar. O desejo de Oberlus pelo registro da (sua) verdade dos fatos que ali se passam é, então, em alguma medida, um reconhecimento de sua própria mortalidade – na ilha dos absolutos, um grave problema para o Rei. O primeiro contato com o diário de Dominique, nos rochedos à beira-mar, acende em Oberlus o temor da finitude; mas é só com sua lanterna, nas sombras da caverna – como Hume em seu escritório reservado –, no núcleo do reino, ao lado de Carmen, que ele perceberá aos poucos que a derrota se aproxima.

3.3 Até que a morte os separe

Em um filme de ostensiva frontalidade, que tem no literal e no explícito parte do seu mote, nenhuma cena é mais desconcertante, em todos os sentidos, do que aquela em que Carmen, sendo estuprada por Oberlus, chega ao orgasmo. De onde ele vem? É na busca de uma resposta para essa pergunta que tanto este texto quanto a guerra da ilha dos absolutos caminham para um fim. Algumas ideias são particularmente relevantes aqui: a primeira, a já citada hipótese de Cavell de que a ameaça trágica ao casamento na ficção é análoga a ameaça cética ao ordinário na filosofia; a segunda, a perspectiva de Brad Stevens em sua leitura de *Iguana*, acerca da relação entre Carmen e Oberlus enquanto hipérbole paródica do casamento burguês; e por último, a conclusão a que chega Stephen Mulhall, ao revisitar os textos cavellianos sobre as comédias e tragédias shakespearianas, de que o ceticismo moderno/cartesiano tem algo de inerentemente masculino.

O fascínio de Cavell com a instituição do casamento (em especial do casamento enquanto interpretação da domesticação), sugerem os seus escritos, deriva de ao menos três fontes principais³⁵, mas é sua leitura do *Conto de Inverno* de Shakespeare que nos é indispensável. Mulhall aponta que antes dela:

(...) a centralidade do relacionamento entre um homem e uma mulher no retrato de Shakespeare do ceticismo (mais evidentemente em *Rei Lear* e *Otelo*) foi lida por Cavell primeiramente em relação ao fato de que tal relacionamento simbolizava um caso ideal para conhecer (i.e., reconhecer) outras mentes, o que em si simbolizava o conhecimento humano (i.e., aceitação) do mundo exterior. O que tinha importância nesses pares de pessoas era o fato de que elas eram um par (...) (MULHALL, 1998, p. 205, tradução nossa).

³⁵ Além do *Conto*, os outros dois textos indispensáveis para compreender o papel do casamento nos escritos cavellianos são o *Autossuficiência* de Emerson, que articula a concepção do doméstico, e o *Doutrina e Disciplina do Divórcio* de John Milton, que Cavell descreve como “uma defesa do casamento na forma de uma defesa do divórcio” (PH, p. 87).

Que um par precisava existir, em *The Avoidance of Love* – leitura cavelliana de *Rei Lear* – e na quarta parte de *The Claim of Reason*, era apenas produto de que a práxis cética moderna/cartesiana necessita de uma dualidade: aquele que duvida precisa duvidar de algo ou alguém. Instruído pelo *Conto de Inverno*, Cavell se dá conta – reconhece, pode-se dizer – que nestes pares há um homem e uma mulher: ele duvida, e duvida-se dela. Especificamente na história do rei e da rainha da Sicília, trata-se de uma realidade manifesta, já que a dúvida de Leonte quanto a traição de Hermione, precisamente como a de Bentinho em relação a Capitu, toma a forma de uma dúvida quanto a paternidade de Mamilius e Ezequiel, seus respectivos filhos – “a dúvida de um pai, uma ansiedade masculina” (MULHALL, 1998, p. 205, tradução nossa). A implicação dessa revelação é que o outro toma forma clara, torna-se impossível de ser evitado mesmo sem que grandes embarcações atravessem grandes oceanos: basta que o mais próximo dos outros se revele como tal. Emblematicamente para Cavell, trata-se do encontro de homens e mulheres, mas por extensão, fala-se do encontro entre quaisquer protagonistas e quaisquer coadjuvantes da velha História ocidental.

A sugestão, assim, é que as figuras do tirano, do sádico e do epistemólogo tradicional, são todas funções derivadas dos vencedores históricos; e que venceram é paradoxalmente função de que oprimir, dominar e saber de todas as coisas, com toda certeza, são impulsos dos mais ofensivos, pertencem àqueles que anseiam pela vitória, pelas guerras ganhas. Diferente do de Bentinho, entretanto, o conto de Leonte – um romance e não uma tragédia – culmina no aprendizado da “abdicção da vingança contra o tempo em favor da felicidade na repetição; pode-se chamar de aceitação dos dias” (DK, p. 192), e permite “encontrar em si a vida do mundo” (DK, p. 222)³⁶. Que a ressurreição de Hermione é a concessão de um perdão a Leontes é consequência de que ele, enfim, a reconhece, e que através do arrependimento toma ciência de sua privacidade (“Que vergonha! Não me condena a pedra / Por mais pétreo que ela?” (SHAKESPEARE, 2016, p. 1342), exclama e se pergunta Leontes, na cena final, instantes antes do retorno de sua amada). Na Ilha Espanhola, Carmen também espera o filho de um homem que cobiça a possuir, mas seu destino não é nem absolver seu par, como Hermione, nem o deixar em eterna e solitária dúvida, como Capitu. Oberlus e Carmen são personagens mais voláteis do que seus predecessores ficcionais, e a tragédia de ambos não é que persistem cegos a suas condições, mas que quando o fazem, é tarde demais.

³⁶ Não à toa o *Conto de Inverno* é tido por parte considerável dos estudos shakespearianos como uma das “peças-problema” do autor, nas quais os dilemas socio-morais apresentados são tratados de forma ambígua, tanto em tom quanto em argumento, em oposição a frontalidade das tragédias tradicionais. Esse processo de aprendizado e transformação que evita o trágico servirá de gatilho para *Pursuits of Happiness* e a investigação das comédias do recasamento, tomadas como herdeiras diretas das de Shakespeare.

A insinuação de que, nas profundezas da caverna, o elo que une esse homem a essa mulher não é muito diferente do elo que une maridos e esposas é explicitada prematuramente. Se dá quando, antes de decidir navegar com Diego, Carmen se encontra com o padre, segundo quem é “parte do plano divino” o “dever de uma mulher de se submeter ao marido”. Frente a relutância de Carmen, ele a alerta que é preciso “aceitar a disciplina da resignação”, já que “a alternativa é a anarquia do desejo pessoal, a ilusão de que somos livres para fazermos o que quisermos”, uma ideia, ele afirma, que não passa de “obra do Diabo”. A cena é engenhosamente justaposta, em um dos paralelismos do primeiro ato, ao igualmente imperativo momento em que Oberlus apresenta e demonstra os regramentos de seu novo reino, aproximando-o provocantemente da figura impreterível do padre.

Há duas monstrosidades em jogo em *Iguana*. Uma imposta socialmente, inconsciente, que Carmen e Oberlus compartilham no início de suas histórias. São párias, ele pelas deformidades físicas e religiosas, ela pelo diabólico desejo de ser Mulher e não Esposa. A outra, ao menos em parte, escolhida racionalmente, consciente. Não a monstrosidade do segregado, mas a do segregador, não a da barbárie, mas a da civilização ela mesma, dos capitães, dos padres, dos maridos. Hellman está claramente interessado em evidenciar que a única verdadeira é esta segunda, que a monstrosidade é o próprio criar dos falsos monstros como forma de isolar as deformidades, de clonar o eu através da eugenia do outro. A saída de Oberlus para sua falsa monstrosidade foi torna-la verdadeira, seu novo mundo não é nada mais do que o velho posto de cabeça para baixo – ele sucumbe aos males da civilização, se arma de suas impiedosas engrenagens. Stevens, guiado pela afirmação do próprio Hellman (apud STEVENS, 2003, p. 153), de que a pretensão de libertinagem por parte de Carmen é “na realidade a negação de sua sexualidade” enxerga nela a mesma internalização, desvelada a partir de seus prazeres, em especial da ocorrência de seu orgasmo. A cena, entretanto, é fundamentalmente mais complexa do que isso, como também o é a natureza dos desejos de Carmen.

Pode-se argumentar, em nome da preservação de seus ideais libertários, que na cena em questão, Carmen poderia estar fingindo. Das hipóteses, é sem dúvidas a mais equivocada. Hellman dedica seu plano exclusivamente a Maru Valdivielso – vemos o que Oberlus não vê, e não está interessado em ver. Ali não há teatro, mas há, inequivocamente, dor aliada ao prazer. A correlação nos leva de volta aos romancistas caros a Deleuze, desta vez a Masoch. Seria simples classificar a sexualidade de Carmen, e com isso explicar o seu orgasmo, a partir da tradicional entidade sadomasoquista, mas se concordamos com o francês, segundo quem “[n]unca um sádico de verdade aceitaria uma vítima masoquista (...) [m]as um masoquista

também não aceitaria um carrasco realmente sádico” (DELEUZE, 2009, p. 32), o mistério persiste. O argumento deleuziano é que se a descrição em Sade tem caráter demonstrativo, impositivo, em Masoch ela toma formas persuasivas e pedagógicas. Não se trata da sádica negação do outro (de sua presença, sua atividade), mas de toma-lo nos braços e fantasiar:

(...) A maneira como Masoch define seu idealismo ou “suprassensualismo” parece à primeira vista banal: não se trata, diz ele em *A mulher divorciada*, de acreditar que o mundo é perfeito, mas, pelo contrário, de “criar asas” e escapar do mundo pelo sonho. Não se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso na fantasia. (...) (DELEUZE, 2009, p. 25).

O sadismo parece ser a empreitada de uma solidão quase masturbatória, o outro sendo nada mais do que a mão do estímulo, enquanto o sistema independente masoquista é, para Deleuze, essencialmente educativo, e, portanto, conversacional. Não somente, é também exercício fantasioso, sem pretensões concretas quanto ao outro que extrapolem o momento suspensivo presente. É de certo culpa parcial desse protagonismo da faculdade imaginativa que muitos filmes memoráveis foram bem sucedidos enquanto estudos do masoquismo, mas poucas grandes obras filmadas conseguiram acessar as mecânicas sádicas³⁷. A incompatibilidade entre esses sistemas, e a consciência de que ambos são formas de projeções pessoais absolutistas, foi sintetizada nas telas em duas ocasiões que se espelham, ambas centradas em uma enigmática, oblíqua Isabelle Huppert. No *A Professora de Piano* de Haneke, a protagonista do título, de já evidente vocação didática, tenta educar seu aluno também nas práticas masoquistas, mas acaba por tragicamente despertar no rapaz, ao fim do filme, os mais vis impulsos sádicos. É com esses impulsos que o *Elle* de Verhoeven se inicia, e a Michèle de Huppert, em ato quase performático, toma as rédeas da violência que sofre ao tentar persuadir seu próprio abusador.

É possível, e certamente há indícios em seus diálogos com outros homens, que a sexualidade de Carmen tenha traços masoquistas, mas fato é que seu orgasmo é inexplicável sob essa perspectiva. A visão da sexualidade manifestada por Hellman, note-se, é uma que abarca não apenas estímulos inconscientes, mas incentivos sociais, construções culturais e ideias racionais. A cena que nos instiga tem quatro momentos claros: o despertar do sono (1-

³⁷ O cinema, ao menos o de massas e quanto a seu estado atual, desenvolveu vocação muito maior a tendências suspensivas/educativas (o fantástico, a propensão ao digital, a transparência, o didatismo) do que as tendências negativas/demonstrativas (os verdadeiros realismos, o horror material, a opacidade, o intransigente). Para além de *Iguana*, e *Elle* e *A Professora de Piano* em partes, a adaptação de Pasolini *d’Os 120 Dias de Sodoma* (1975), *Zaroff*, o *Caçador de Vidas* (1932), de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, o *Audition* (2001) de Takashi Miike, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper e *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972) de Fassbinder merecem atenção enquanto grandes estudos sobre o sadismo.

2); o início de sua violação (3-4); os orgasmos (5-6); e os instantes posteriores (7-8).
 Experienciamos tudo a partir do rosto de Carmen, a “imagem de sua alma”.



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Não há representação maior da volatilidade de Carmen do que as drásticas transformações de sua expressão, que nascem, crescem e regressam com a mesma fluidez das águas do mar que a aprisiona. Abre e fecha os olhos como se alternando entre experiências

diferentes, a do visível e a do pensado, a do concreto e a do imaginado, a começar pelo seu despertar de sonhos profundos por razão dos pesadelos da realidade. A pergunta impreterível, entretanto, é o que a leva da dor da violência, à enigmática e perturbadora apatia, até o prazer. O que acontece nesse processo? O que precisa ser reconhecido em seu rosto, o que Hellman faz questão de nos mostrar? Um olhar atento revelará que sua impassividade na verdade esconde diligência, determinação. Há aqui uma escolha, um exercício consciente e racional, que consiste no primeiro momento em que Carmen, como Oberlus, se submete às coerções civilizatórias, aos preceitos burgueses, ao plano divino – seu orgasmo (6) é seu assassino, sua *petite mort* (7) é a temporária morte de sua individualidade. Ela retorna a mesma posição e a mesma expressão (8) que precediam sua decisão (4), termina tomada pela consciência das consequências de sua ação. A sexualidade de Carmen se encontra aqui desnorteada entre expectativas sociais quanto ao papel da mulher, e as expectativas individuais quanto ao ímpeto de realizar-se enquanto Mulher.

Agora ativamente lutando contra forças que congregam o interno e o externo, cenas à frente, Carmen divide uma nova cena com Oberlus, igualmente instável: vestida, a pedido, com as roupas que trouxera da Espanha, compartilha uma conversa genuína, quase afetuosa com seu mestre, o que o leva a solta-la de suas correntes. Dormem, um ao lado do outro, em outra sujeição. Carmen desperta primeiro, avista a pistola de Oberlus, e o acorda com o som do gatilho armado. “Estranho...de repente você me lembra de todos os ex-amantes mais fracos e patéticos que já tive”, ela diz, agora resistindo as escolhas da noite anterior. “A diferença entre nós é que você não consegue nem matar o monstro que te violentou, enquanto eu não teria remorso em atirar na minha mãe”, desafia Oberlus. Ela dispara, mas não há munição. Como quem admite derrota, ela sucumbe novamente, e ajoelha-se aos mandos do rei. As tentativas de reação de Carmen certamente ecoam nas de Huppert, bem como são simbolicamente herdadas pelas heroínas de Barbara Stanwyck, Ingrid Bergman, Katharine Hepburn, Irene Dunne, as mulheres do século XX que tanto fascina Cavell, e que são fruto da “criação da nova mulher, ou a nova criação de uma mulher, algo que descrevo como uma nova criação do humano” (PH, p. 16), uma criação que Carmen, ilhada nos momentos derradeiros do século XIX, pode apenas pressagiar.

A cena é também fundamental para Oberlus, algo frequentemente negligenciado. O prazer de Carmen não o repele, como aconteceria em uma empreitada puramente sádica. Contrariamente, ele o estimula, e o leva a um orgasmo quase simultâneo ao dela. E *aqui*, o que acontece? Não vemos seu rosto, mas seu corpo fala por intermédio do gozo. Oberlus também

passa por uma momentânea mutação, e enquanto Carmen retrocede de alforriada (Mulher) para cativa (Esposa), Oberlus também o faz, de sádico (Monstro) para soberano (Marido e Homem, como os marujos do navio, seus opressores). Quando o plano de Carmen falha e a pistola não lança tiros, Oberlus revela que “queria ver o que [ela] faria quando [ele] a libertasse”, mas quais seriam seus intentos caso nada do tipo ocorresse? Há, como já dito passageiramente, um ensaio de afeto (sem dúvida deturpado) entre os dois, mas a tragédia de *Iguana* é a da impossibilidade desse vínculo. Na ilha, e no mundo fora dela, de onde vieram, *ser Homem é ser Marido, ser Marido é ter uma Esposa, e fatalmente ser Esposa é não ser Mulher* – entre eles, não pode haver duas individualidades ao mesmo tempo, por mais que busquem equilíbrio, e parecem em vão buscar. Sua pergunta para Sebastian, imediatamente após a cena do orgasmo, acerca da Dulcineia de *Dom Quixote* (se ela, afinal, é uma deusa ou uma prostituta), soa agora como um questionamento sobre Carmen – “posso tê-la como ela é, como quer ser, como eu agora a vejo e reconheço?”, ele parece perguntar. Mas não pode, não ali, não naquele instante. O corpo dele sobre o dela irá sempre a empurrar para baixo; e quando o dela se encontrar por cima, acenderá a ira do sádico, aquele que jamais admitirá ser empurrado.

Agora enxergando Carmen pela primeira vez, Oberlus vislumbra a derrota no horizonte. *Iguana* toma esse relacionamento como seu cerne porque é nele, e nele apenas, que ambos vislumbram suas individualidades, a partir do reconhecimento mútuo. Uma vez vista, Oberlus jamais deixará de vê-la outra vez. O rompimento das correntes é tanto literal quanto metafórico: ela não é mais sua escrava, não pode ser, e, lentamente, o mesmo se alastrará para os outros servos, para o mundo como um todo. Se a ilha atestava sua ontológica e natural solidão humana, então Carmen atesta que neste mundo ele estará sempre paradoxalmente acompanhado, jamais sozinho, quer queira, que não. Uma vez visto Oberlus, de outro lado, desaparece a *Iguana* para Carmen. Sua decisão de, mesmo sem amarras, passar as noites na caverna e os dias ao lado do pai da criança que carrega, é tão compulsória quanto discricionária: há, em alguma medida, aceitação do doméstico enquanto aliado da autonomia, e assim, lentamente, serão vistos também os seus velhos romances, os "homens patéticos" que tentaram tê-la. A escolha pela solidão despótica e a escolha pela radical soberania individual são escolhas irmãs, de invisibilidade e cegueira idealistas, uma sedentária e impositiva, a outra nomádica e suspensiva - através delas, tornam-se os monstros que eram injustamente acusados de serem.

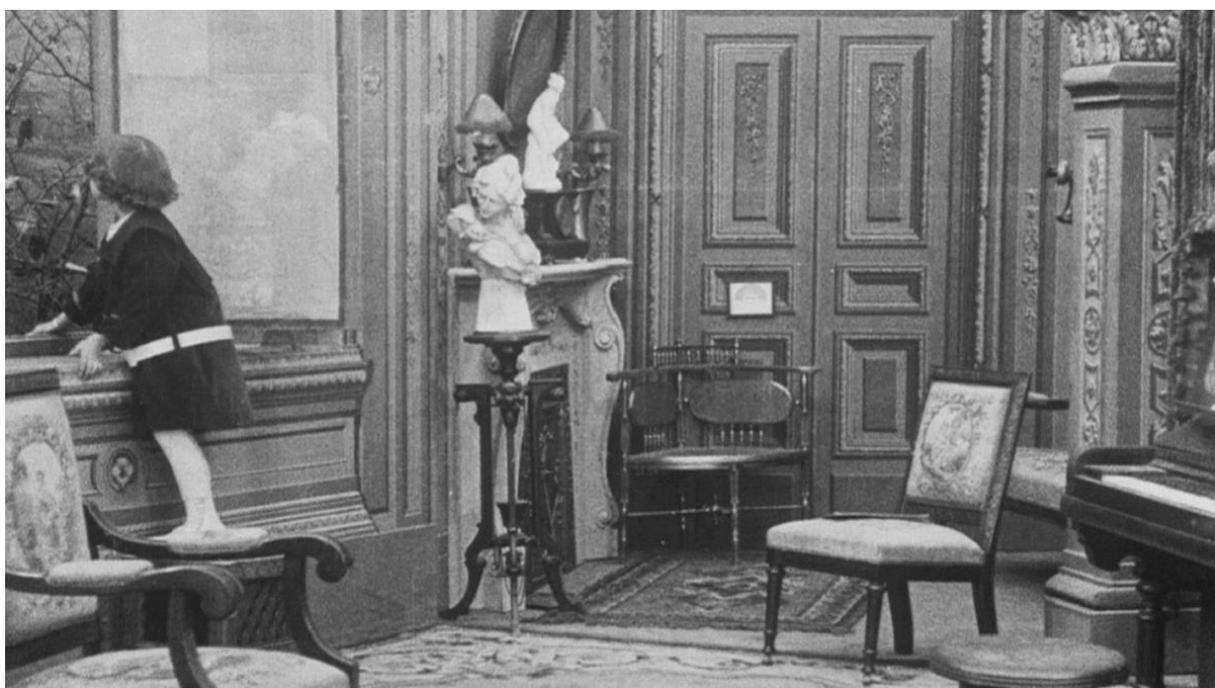
Que ambos agora podem enxergar não é garantia de que serão vistos – não serão. No continente, os homens seguirão desejando terras novas, controles e certezas, um mundo que se mostre de todos os lados, a todo momento, para um par de olhos apenas. A missão derradeira

dos dois é tomar consciência também desse fato, que em terras povoadas ele voltará a ser Iguana, ela voltará a ser Esposa. “Se ele for como eu, jogarei do penhasco”, garante Oberlus sobre o bebê. Com o retorno dos oficiais espanhóis, ele, Carmen e os escravos sobreviventes tentam desesperadamente escapar, em um último suspiro de idealismo – quem sabe em uma nova terra, quem sabe se começarem outra vez. A fuga, entretanto, é fatalmente interrompida por Carmen. O parto começa. Oberlus liberta seus últimos servos, e se põe a ajuda-la. Quando tem a criança já nos braços, o pai a encara sobriamente. “Menino ou menina?”, pergunta Carmen. Sem dar resposta, cobrindo o corpo da criança da cabeça aos pés, Oberlus caminha em direção ao mar, aos prantos da mãe. “Você não tem que sofrer como eu sofri”, sussurra para o bebê. Alguns, como Stevens, têm convicção de que a pergunta de Carmen sugere que o que motiva Oberlus em seu ato final é o fato da criança que nasce ser uma menina; outras, como o próprio Hellman, concebem que o que ele vê é sua deformidade herdada. Se o que viemos falando até aqui tem alguma força, pouco importa qual das hipóteses é verdadeira, elas respondem a mesma pergunta: será essa criança um homem no mundo, ou será eternamente outro? A tragédia de Oberlus, agora compartilhada com Carmen, não é aquela que assombra os últimos dias de Bentinho, a que Leontes consegue evitar. A tragédia é que *não há dúvidas* sobre a paternidade da criança que desaparece nas águas alaranjadas. Ela morre no colo do pai – há *absoluta certeza*.



Figura 16

PARTE II



O saber de Trixie

4. OS OBJETOS VÃO À LUA: A CENA FÍLMICA

As imagens com as quais nos deixa o *Iguana* de Monte Hellman – de uma terra rapidamente conquistada e ainda mais rapidamente esvaecida, da promessa do novo mundo e da inevitabilidade do velho – são imagens familiares não apenas aos espectadores da história de Oberlus, mas a qualquer um que tenha encarado uma experiência cinematográfica com alguma seriedade. É dito que vamos ao cinema para “escapar”, em busca das promessas; é também dito que o fazemos no intuito de “refletir” sobre as questões concretas da realidade, para colidir de vez com o inevitável. Como e por que essas descrições aparentemente contraditórias conseguem preservar a mesma naturalidade, fazer sentido em igual medida, por vezes sendo proferidas pela mesma pessoa, numa mesma sentença? Como o título deste quarto capítulo sugere, uma relação íntima se instalará nas próximas páginas entre o que se chamou no capítulo II de *cena cartesiana* e o que agora será nomeado, de certo de forma mais elusiva, de *cena fílmica*. Mais elusiva, diz-se, porque se trata de investigar em consonância tanto as cenas “intrafílmicas” (aquelas que se passam na tela, as cenas *de um filme*) quanto a cena “extrafílmicas” (aquela que se estabelece na sala de cinema, a cena *de ver um filme*). Em outros termos, trata-se de assimilar atos de análise crítica com atos de investigação ontológica, processo este que é basilar nas leituras fílmicas cavellianas³⁸.

Em certo sentido, a cena cartesiana e a cena fílmica são extraordinariamente similares, espelhadas – este aspecto, embora ainda não exposto de maneira sistemática, muito menos esteticamente explicado, já parece consideravelmente evidente; em outro, são, ou podem ser, misteriosamente diferentes – este nos resta revelar. Na análise dos procedimentos epistemológicos de *The Claim of Reason*, começamos por retomar textos que serviram de gatilho para as reflexões de Cavell. Aqui faremos o mesmo no contexto de *The World Viewed* com as palavras de Michael Fried, André Bazin e Charles Baudelaire. Lá, a questão que nos guiava era entender como um objeto dos mais ordinários se tornava, aos olhos de quem o via, o retentor de todo o conhecimento, carregava todo o seu destino. Nosso caminho foi assim traçado em direção àquele que experienciava o objeto de forma simultaneamente natural e não-

³⁸A defesa dessa metodologia de leitura é desempenhada com excelência no artigo de Richard Eldridge intitulado *How Movies Think: Cavell on Film as a Medium of Art* (2014, pp. 3-4, tradução nossa): “(...) O amplo argumento de Cavell acerca dos poderes do cinema enquanto arte de se engajar produtivamente com questões importantes da vida humana permanece pouco compreendido. Em particular, ele é por vezes tratado como um realista ingênuo quanto à ontologia do cinema, e suas leituras críticas de filmes frequentemente são incompreendidas como exageradamente focadas no enredo, bem como lidas isoladamente de seus apontamentos mais gerais acerca do cinema enquanto arte fotográfica”.

natural – o filósofo. Aqui, conhecemos quem vê. Somos nós, todos, espectadores das salas de cinema, seguramente podemos ser. A questão que agora nos guiará demanda o trajeto oposto: o que, afinal, estamos vendo?

4.1 O espectador, ou *O Homem Invisível*: Cavell e Fried

The World Viewed começa com uma pergunta emprestada de Tolstoi: “O que é arte?”. A resposta, ele diz prontamente, deve ser emprestada de mais outra pergunta, uma “gramaticalmente relacionada” (WV, p. 4) a esta: “Qual é a importância da arte?”. Guiado por essas intuições, o capítulo inicial da “memória metafísica” de Cavell, como ele chama seu livro, termina com a pergunta inescapável: “O que é o Cinema?”, i.e., “Qual é a importância do Cinema?”, isto é, “Por que o Cinema importa *para nós*?”, leia-se, “Por que vamos ao Cinema?”. Por que, por quais impulsos, somos levados a sentar na sala escura, lado a lado com estranhos, olhando e ouvindo as histórias projetadas na tela? O que estamos fazendo ali, por horas, em silêncio?

“Memórias de filmes estão emaranhadas com as memórias de minha vida” (WV, p. XIX) é a célebre constatação que dá início às meditações de Cavell. Poucas páginas adiante, entretanto, ele fala de uma crescente dificuldade em comparecer e responder às sessões de novos filmes – naquele momento, os filmes dos primórdios da Nova Hollywood e as obras das “novas ondas” europeias –, hesitações estas que ele atribui em parte ao fato de que

[...] exibições de filmes começaram, pela primeira vez, a serem frequentadas habitualmente por um público, quero dizer, por pessoas que chegam e se vão na mesma hora, como numa peça. Quando ir ao cinema era casual e nós entrávamos em qualquer etapa dos procedimentos (...) nós levávamos nossas fantasias e companhias e anonimidade junto, e partíamos com elas intactas. Agora que há um público, uma reivindicação é feita sobre a minha privacidade; então me importa que nossas respostas ao filme não são de fato compartilhadas. Ao mesmo tempo que a mera existência do público faz essa reivindicação sobre mim, parece que a velha casualidade da ida ao cinema foi substituída pela casualidade de assistir filmes, o que eu interpreto como uma inabilidade de tolerar nossas próprias fantasias, que dirá as dos outros – uma atitude da qual eu igualmente não posso compartilhar. Sinto que estou presente em um culto cujos membros não têm nada em comum além da presença em um mesmo lugar. (WV, p. 11)

São duas as mudanças principais descritas neste trecho que merecem nossa atenção. Em primeiro, a aparente mutação da sala de cinema, antes um relicário de nossa privacidade, em um ambiente hostil, intolerante para com nossas fantasias – ou seja, uma transformação das

nossas motivações em buscar os filmes. Em segundo, de interesse mais imediato, o gradual surgimento de um *público* para os filmes, como em uma peça, isto é, no *feitio do teatro*, o que implica uma enigmática mudança da relação obra/espectador. Os termos e argumentos de Cavell aqui serão rapidamente reconhecidos por leitores de Michael Fried, seu contemporâneo, a quem ele credita explicitamente³⁹ reflexões centrais a *The World Viewed*. De especial importância aqui são os conceitos de *teatralidade* (e anti-teatralidade); de *objetividade*; e de *presença* (e presenticidade). Dada essa confluência terminológica, uma breve digressão é imprescindível. Interessa revisitar pontualmente o seminal *Arte e Objetividade* de Fried, de forma a iluminar a relevância destas ideias para a ontologia cinematográfica proposta por Cavell.

O argumento central de Fried no seu controverso artigo é que as obras de novos artistas conhecidos como minimalistas (Fried prefere chamá-los literalistas), reativos ao modernismo declarado dos expressionistas abstratos, seriam obras *teatrais*, uma característica que Fried julga como absolutamente reprovável. Este conceito, largamente mal interpretado⁴⁰, é uma atualização daquele empregado por Denis Diderot em seus ataques à parcela do teatro e pintura franceses de meados do século XVI. Como aponta Fried (1980, p. 100, tradução nossa), o francês “usou o termo *le théâtral*, o teatral, sugerindo consciência de ser visto, como sinônimo de falsidade”. Oposta a isto, a boa arte *anti-teatral* deve ignorar quem a aprecia, trata-lo como inexistente. Seus elementos e personagens, narrativas e espaços, devem se mostrar sobretudo “plenamente absorvidos em estados extremos e alheios a todo o resto” (FRIED, 1980, p. 57, tradução nossa) (Fried batiza de “absorção” este caráter de anti-teatralidade em *Absorption and Theatricality*). Somente assim haveria convicção por parte do público, somente assim seria evitada a falsidade teatral. Era necessário levantar a *quarta parede*, conceito proposto por Diderot para ilustrar a separação entre obra teatral e seu público, que não à toa se tornou uma noção igualmente pertinente para a arte cinematográfica.

Na problemática do espectador, da relação entre obra e público, entre observador e coisa vista, Fried encontra uma questão central para toda a arte posterior aos tempos e escritos de

³⁹ "Eu teria escrito um pequeno livro sobre cinema se Michael Fried e eu não tivéssemos nos conhecido. Mas não teria sido este" (WV, p. XXV), admite Cavell no prefácio ao livro.

⁴⁰ A crítica mais frequente ao texto de Fried, e a sua obra em geral, é sem dúvida aquela voltada a uma suposta crítica a arte teatral como um todo. O que Fried chama aqui de “teatro” não é o meio teatral em si, mas um traço compartilhado pelas artes e que a modernidade deve, desde os tempos de Diderot, combater. Quando Fried (2002, pp. 141-142) afirma que “o sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, tem passado crescentemente a depender de sua habilidade em eliminar o teatro”, Fried complementa a afirmação provocativa: “talvez seja no interior do próprio teatro, mais do que em qualquer outro lugar, que isso se torne mais evidente, onde a necessidade de eliminar aquilo que venho chamando de teatro fez-se sentir sobretudo com a necessidade de estabelecer uma relação drasticamente diferente com sua audiência. (Aqui os textos relevantes são, naturalmente, Brecht e Artaud)”.

Diderot, e não somente uma tensão daqueles anos da segunda metade do século XVI. É igualmente um debate em voga nos primórdios da pintura moderna (que Fried explora em *Manet's Modernism*), e segue latente nos conturbados anos 60 em que *Arte e Objetividade* fora redigido. Como dito, o artigo fizera frontal oposição aos trabalhos literalistas, os quais não apenas implicavam “consciência de serem observados”, mas dependiam substancialmente do observador – na verdade, dependiam quase *exclusivamente* do observador.

“[...] [Judd e Morris] se opõem a um tipo de escultura que, como a maior parte das pinturas, é “feita parte por parte, por adução, composta”, e na qual “elementos específicos...se separam do todo, assim estabelecendo relações no interior do trabalho”. (...) Contra essa escultura “de múltiplas partes, inflectida”, Judd e Morris afirmam os valores de totalidade, unicidade e indivisibilidade – de um trabalho que seja, tanto quanto possível, “uma coisa” (...)” (FRIED, 2002, p. 132)

Os argumentos friedianos são aqui movidos por apontamentos feitos anteriormente por Clement Greenberg – outra influência assumida de *The World Viewed* – acerca de obras precursoras do literalismo, que segundo ele tinham a pretensão, bem como suas sucessoras, de se aproximar da “condição de não-arte” (GREENBERG apud FRIED, 2002, p. 134). É a essa condição que Fried dá o nome de *objetividade*, uma espécie de caráter de *se ser objeto*, uma essência do ser objeto, algo como uma *objetividade como tal*. Donald Judd, o notório artista que Fried cita na passagem acima, deu a estas obras o nome de “objetos específicos”, em um texto homônimo de 1965. Aqui é inescapável explicitar o que as últimas linhas já implicaram: que os procedimentos do que está sendo chamado de teatralidade e de objetividade mantém uma intrigante relação com os procedimentos epistemológicos que analisamos no capítulo II.

A obsessão literalista com a *objetividade como tal* é a mesma obsessão cética com a *materialidade como tal*, são buscas pela mesma coisa, o mesmo “irreconhecível *algo*” (CR, p. 53), pela concentração da experiência em um único aglomerado de matéria. Judd (2006, p. 104) diz: “Os materiais variam enormemente, e são simplesmente materiais (...). Eles são específicos. (...) Há uma objetividade na inexorável identidade de um material”. Há uma tensão que beira o contraditório aqui. Uma tensão decorrente do desejo pela objetividade que deve ser obtida a partir de uma especificidade manifesta. Ele precisa da primeira (da objetividade) para atingir sua objetividade, para alcançar a condição de não-arte pretendida, mas precisa da segunda (da especificidade) para que a experiência espectral desperte convicção, para que seja uma experiência e não mero artifício. É, mais uma vez, precisamente o mesmo dilema em que se encontra o cético, indagando sobre o objeto genérico para alcançar universalidade, e

necessitando trata-lo como específico para validar a projeção de suas palavras. Um artigo de Paul J. Gudel, que parte dessas mesmas impressões, nos ajuda a traçar esse paralelo:

[...] os atos literalistas de Fried produzem um objeto e o apresentam a e para nós. Para o cético, a pergunta que não tem aplicação quanto às suas asserções (como "Você não vê tudo") é "Por que você diz isso?". Não se pode perguntar sobre o propósito das declarações do cético. Se houvesse tal propósito, a conclusão cética generalizada não seria atingida. Da mesma forma, para o literalista, não se pode perguntar "Por que você apresenta aquele objeto para nós?". O objeto literalista anula essas questões. Essa é a fonte de seu efeito específico. (GUDEL, 2018, p. 133, tradução nossa)

O resultado dos procedimentos do cético e do literalista é rigorosamente o mesmo: a perda do objeto – lá, do mundo exterior, aqui, da obra de arte. Guiado por um revelador relato de Tony Smith⁴¹, outro importante artista daquele contexto, Fried (2002, p. 139) nota que na experiência literalista, “quanto mais efetivo – no sentido de efetivo *como teatro* – o cenário se torne, mais supérfluos se tornam os próprios trabalhos”. A pretensão de se criar um objeto puro, se assim podemos chamar, algo que não contivesse nada além da essência da objetividade, acaba por gerar a mais fugaz das obras, que desvanece assim que é experienciada, como desvanece o tomate do filósofo assim que é (supostamente) visto. Ser “efetivo como teatro”, então, é ter absoluta primazia pelo encontro, e não por aquilo que se encontra – a peça puramente *teatral*, no sentido que estamos dando ao termo, é aquela em que o público se senta frente ao palco, e nele não há nada nem ninguém. O que se evidencia, o que interessa ao literalista, é a condição da espectadorialidade inescapável, o fato puro da *presença*⁴², de que ali *há algo*.

Quando nasce o cinema, na virada do século, o embate travado entre teatralidade e absorção na era de Diderot já havia ocorrido há mais de cem anos, Manet já havia morrido, e a nova iteração do debate já estava a todo vapor entre os impressionistas. Qual é, então, o lugar das imagens em movimento nessa controvérsia? Fried as cita passageiramente em um trecho valioso de seu texto:

A dominação do teatro é o que a sensibilidade modernista considera de mais elevado e que ela experimenta como sendo a marca da grande arte de nosso tempo. No entanto, há uma arte que, por sua própria natureza, *escapa* inteiramente ao teatro – o cinema. Isso ajuda a explicar por que os filmes em geral, até os mais francamente ruins, são aceitáveis para a sensibilidade modernista ao passo que quase a maior parte da produção de pintura, escultura, música e poesia de sucesso não é. Porque o cinema

⁴¹ O relato em questão é a história contada por Smith da noite em que ele, acompanhado de três alunos, dirigia por uma estrada escura, guiado apenas pelas luzes dos faróis do carro, em que a fragilidade da distinção entre arte e real emergiu para ele: “a estrada e quase tudo na paisagem”, ele dizia (SMITH apud FRIED, 2002, p. 138), eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte”.

⁴² A crítica de Fried (2002) aos literalistas ainda contém outros paralelos entre esse empreendimento artístico e os procedimentos da epistemologia tradicional. Notadamente, que esses artistas também tomam como descoberta o fato da objetividade (p. 133), e que a experimentar essas obras é observá-las de *tal* lugar, em *tal* instante (p. 135).

escapa ao teatro – automaticamente, por assim dizer – ele oferece um desejável e absorvente refúgio para as sensibilidades que estão em guerra com o teatro e a teatralidade. Ao mesmo tempo, o caráter automático e garantido do refúgio – mais precisamente, o fato de que aquilo que se oferece é um refúgio do teatro e não um triunfo sobre ele, sua absorção e não sua condenação – significa que o cinema, mesmo o mais experimental, não é uma arte *modernista*. (FRIED, 2002, p. 142)

Tantas das preocupações de Cavell estão concentradas na breve menção de Fried ao cinema: o caráter de *escape* e *refúgio*, o caráter de escape e refúgio garantido *automaticamente*, o automatismo advindo da *própria natureza* cinematográfica, esta própria natureza no limiar entre *modernismo* e *anti-teatralidade*. Em *Arte e Objetividade*, fica claro que a concepção friediana da modernidade artística, uma que Cavell também adota, carrega o traço do conflito. Não, como pode parecer à primeira vista, das artes modernas contra a arte teatral, mas de cada arte contra sua própria teatralidade, uma característica intrínseca a toda arte representativa, incluso nisso o próprio teatro (FRIED, 2002, pp. 141-142). É esse traço que “falta” às obras filmicas, cuja natureza, segundo o crítico americano, dispensa o conflito e garante anti-teatralidade e absorção *a priori*: nas salas de cinema, exibido, não está uma representação do mundo, mas *o mundo ele mesmo*, apenas capturado pela câmera e projetado na tela. Trata-se de uma garantia de elementos e personagens “plenamente absorvidos em estados extremos e alheios a todo o resto”, como clama Diderot, ecoado por Fried.

Inobstante, um dos vários mantras repetidos ao longo de *The World Viewed* diz que o mundo dos filmes é “um mundo *presente* para mim do qual eu estou ausente” (WV, p. 168, grifo nosso). As palavras de Cavell não são escolhidas sem cautela: ele se refere aqui àquela mesma presença, a proporcionada pelo teatral. A pretensão central das obras literalistas era se aproximar da condição de objetividade pura, era se tornar um dado objeto, como aqueles da vida banal. Mas a vida banal, novamente, é em algum nível o que está no filme. Os objetos são os objetos, a matéria é a matéria, meramente projetados. Evidente que a tela bidimensional difere do mundo tridimensional, é verdade, mas a apreensão da câmera não difere dos olhos humanos: do mundo tridimensional, só se pode ver as coisas de um *dado lado* em um *dado instante*, como a escultura literal, como o tomate do filósofo. Então o cinema garante, também em essência, a presença teatral. Cavell fala nos seguintes termos:

Colocar as figuras em movimento mecanicamente superou o que eu chamei anteriormente de teatralidade inerente da fotografia (*still*). O desenvolvimento de películas de alta sensibilidade permitiu que os sujeitos das fotografias fossem capturados desprevenidos, além do controle deles ou nosso. Mas eles são, não obstante, *capturados*. (...) A destreza artística aqui precisa aceitar essa condição,

explorar essa nova asserção de profundidade teatral, investigar a própria condição da captura. (WV, pp. 118-119)⁴³

Fried diz da teatralidade como um fardo a ser carregado pelo ofício artístico representativo. Se o cinema evita esse tipo de ofício, se é a arte da captura mecânica, aquela que explora a “condição da própria captura” (WV, p. 119), nada é mais simples do que supor que ele também evita tal fardo ontologicamente. A sugestão de Cavell, entretanto, é que embora o teatral seja uma necessidade para a constituição das representações, a representação é mera contingência para a constituição do teatral. No cinema, “outra região da teatralidade toma conta da imagem: o presentificar do mundo passado se torna uma apresentação do mesmo” (WV, p. 119), não uma representação.

Essa circunstância ontológica única, que proporciona concomitantemente a presença e ausência do espectador, é o que dá conta de misteriosos paradoxos do mundo dos filmes, ao mesmo tempo mágico e realista, tanto refúgio quanto prisão do mundo, de uma só vez teatro e absorção. À condição do cético, o espectador do mundo, Cavell dera diferentes nomes – o homem da linguagem privada, o homem tirano, o homem alçado a Deus. Ao espectador dos filmes o cinema também concedeu as mais variadas roupagens. Ora se trata do *voyeur* que assiste à Hitchcock, à Michael Powell, à Fritz Lang, às obsessões de Antonioni, de De Palma, à volúpia de Brisseau, ao sadismo de Haneke; ora de quem presencia os *milagres* de Dreyer, as graças divinas de Eugène Green, de Manoel de Oliveira, Pasolini, Béla Tarr, a poesia de Tarkovsky, de Kiarostami; ora dos arrebatados pelos portadores de *superdotações* dos sentidos frente à Carpenter, aos fantasmas de Kiyoshi Kurosawa, aos fenômenos de Argento, às assombrações de Polanski, aos super-humanos de Shyamalan, aos pesadelos de Lynch, aos monstros de James Whale⁴⁴.

⁴³ A “teatralidade inerente da fotografia (*still*)” arguida por Cavell desafia algumas lacunas deixadas pela passagem de *Arte e Objetividade* acerca do cinema. Em especial, o fato de que a característica central que Fried atribui a anti-teatralidade é a do automatismo, um traço igualmente constituinte das obras cinematográficas e fotográficas, e a ausência de qualquer menção a movimentação das imagens. O *Why Photography Matters as Art as Never Before* de Fried (2009, p. 13), revisita o parágrafo de seu texto clássico, referenciando este mesmo trecho de *The World Viewed*, na tentativa de elucidar algumas dessas questões.

⁴⁴ Alguns estudos acerca dessas roupagens merecem destaque. Às obsessões humanas e ao voyeurismo dos homens hitchcockianos William Rothman dedicou *Must We Kill the Thing We Love?* e *Hitchcock: The Murderous Gaze*, bem como Luis Carlos de Oliveira Junior em passagens importantes de sua tese de doutorado, *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*; sobre o exercício de representação dos milagres filmados, Pedro Faissol escreveu o minucioso *A representação do milagre no cinema*; e Noël Carroll, por fim, se dedicou ao problema do paradoxo que une horror e prazer, medo e desejo, no hoje clássico *A Filosofia do Horror, ou os Paradoxos do Coração*.

A condição que une essas roupagens não é exatamente a da solidão, mas a da *invisibilidade* – i.e., não aquele que fala para ninguém, que vê o mundo distante, mas aquele que ouve sem ser ouvido, que vê sem ser visto, aquele que presencia algo absorvido em si. Unindo o espectador do filme e o epistemólogo está o desejo primitivo de convicção no mundo – como Cavell diz, de alcançá-lo. O cético converte esse desejo, perversamente, na cobiça pela certeza, na ambição de puxar o mundo todo para si, e acaba por empurrá-lo para longe, como visto. Na sala escura, o cinema satisfaz, deve satisfazer, esse desejo de outra forma. Marian Keane e William Rothman colocam a questão da seguinte forma em *Reading Cavell's The World Viewed*:

[...] o mundo como ele existe, descolado de um meio artístico, não pode satisfazer nosso desejo de re-criar o mundo, de criar a semelhança do mundo, o duplo do mundo, um mundo que possamos possuir, ou ao menos ao qual possamos nos sentir conectados. Para seres humanos modernos como nós, cuja consciência se desvinculou do mundo, cuja subjetividade se interpôs entre nossos eus e a nossa presenticidade para o mundo, como o Capítulo 2 coloca, desejar o mundo *é como desejar a lua*. Se o mundo re-criado a sua própria imagem nos filmes pretende satisfazer nosso desejo pelo mundo, ele deve se diferenciar, nesse aspecto crucial, ao mundo existente. Os filmes devem transformar o mundo como ele existe em um mundo capaz de satisfazer nosso desejo pelo mundo. (KEANE e ROTHMAN, 2000, pp. 89-90, tradução e grifo nossos)

Solidão, a condição cética, é o que é certo de resultar da tentativa de tornar-se invisível para o mundo real, não àquele projetado na tela. Quando entra no bar do Lion's Head, antes que todos saibam seu segredo, Jack Griffin já não pertence ao mundo dos homens que cantam e riem e contam piadas, os homens visíveis – já é solitário, já fez sua escolha. Mais tarde naquela noite, recluso em seu quarto, o homem invisível fecha sua cortina para...não ser visto. Por que?

Falha o experimento secreto de Griffin (quando perguntado que tipo de experimento seu assistente vinha realizando, ele responde “algo *particular*”). Falha o experimento não pela falta do antídoto, mas pelo próprio veneno. Sua maior frustração não é a impossibilidade de voltar a ser visível, mas o simples fato de que ele fracassa em ser invisível. “Portas trancadas e cortinas fechadas não tem a menor utilidade para cientistas de verdade”, Kemp diz a Flora, mas Griffin só pode arrancar seu nariz postiço, seus óculos, chapéu, suas roupas e ataduras, quando desacompanhado, quando fora de vista. “Se eles só me deixassem sozinho...”, ele clama por onde passa. Ao convocar um colega para ser seu cúmplice, o homem invisível explica seus impasses: precisa esperar a digestão, porque a comida é visível; não deve trabalhar na chuva, porque a água é visível; nem na neblina, pois o espaço que ele preenche é visível; precisa limpar os pés e as unhas, a sujeira é visível. Griffin pode ser invisível em reclusão, mas o homem é

parte do mundo, e o mundo se vê. “Dificuldades triviais”, diz. “Nós acharemos maneiras de superar *tudo*”.



Figura 17

As ambições do químico se corrompem, também, em delírios de grandeza, em perversões de controle. “Ele mexeu com coisas que os homens deveriam deixar como estão”, como diz Kemp, como admite o próprio Griffin no seu leito de morte. Quando finalmente revela sua condição aos aterrorizados homens do vilarejo, ele expõe seus singelos objetivos: “Um homem invisível pode *dominar o mundo*”. O que ele diz ao Sr. Hall, quando este o expulsa da pousada, é que sofrera um acidente terrível, que o desfigurou e “afetou os [seus] olhos”. Uma mentira, pensamos, mas nada é mais próximo da verdade: corrompido pelos vislumbres de seus desejos, o mundo se converte no astro a ser colonizado, se converte em presa, ele o vê *como tal*. “Até a lua teme a mim!”, ele delira sob a luz da noite que entra pela janela do quarto. Sua ruína é que não pode ser caçador, porque o mundo está sob nossos pés e não sobre nossas cabeças. Arquitetando enfim a captura do homem invisível, os oficiais se encorajam. “Ele é louco, ele é invisível...*mas ele é humano*”.

Encurralado no celeiro, forçado a sair pelas chamas que o cercam, o homem invisível deixa pegadas na neve, sua presença revelada, e o tiro fatal o acerta em cheio. O cinema satisfaz

a invisibilidade de uma forma que as substâncias do químico jamais poderiam satisfazer – porque nos filmes estamos invisíveis *para* o (um) mundo, e Griffin quer sê-lo *no* mundo. “Qual é a forma do cinema de satisfazer esse mito [do mundo re-criado a sua própria imagem]?” pergunta Cavell (WV, p. 39). “Automaticamente, nós dissemos. Mas o que isso quer dizer?”.

4.2 Fotograma, ou A *Viagem À Lua*: Cavell e Bazin

A ideia dos objetos como luas, evocada naquela passagem de *The Claim of Reason*, e que acaba de emergir novamente, com novas valências, na análise de Rothman e Keane e no monólogo do homem invisível, parece agora se revelar mais plenamente. Naquela etapa de sua investigação, a imagem tinha para Cavell a função de esclarecer a planificação e o enraizamento dos objetos que resultavam dos procedimentos da tradição. Sendo o objeto um objeto genérico, um suplente do mundo exterior, resultava a planificação e o enraizamento do mundo em si, tornado nossa lua. Aqui é a consequência *disto* que encontra expressão: que agora almejamos desesperadamente aquilo que nós mesmos – ao “descobrirmos” o que foi por nós inventado – empurramos para longe, à esfera do *inatingível*.

A lua e suas conotações aparecem intermitentemente em escritos posteriores de Cavell. Ocorrem, por exemplo, em *Pursuits of Happiness* e *Contesting Tears*, textos que tinham interesse em obras cinematográficas alegóricas da condição cética moderna, que promoviam caminhos para a aceitação dessa condição – o primeiro através do casamento genuíno, o segundo através da descoberta da independência feminina. Cavell lembra que em *Aconteceu Naquela Noite*, ela faz parte do sonho motriz do Peter de Clark Gable, um sonho de unidade e plenitude, em que “você e a lua e a água todos se tornam um, e você se sente parte de algo grande e maravilhoso”. A lua é, na realidade, o elemento mais expressivo dessa utopia: o eu está sempre ao alcance, a água sempre a passos de distância, mas a lua não arria dos céus. O sonho de Peter é sua forma de expressar seu desejo pela Ellie de Claudette Colbert. Ela o escuta, o aceita, e a surpresa é que Peter toma distância:

(...) precisamos mais uma vez nos perguntar por que ele se afasta dela quando ela é seduzida a atravessar a barreira para o seu lado das coisas; (...) Qual é o problema? Por que, afinal, ele se surpreende com ela? Por que ele não consegue permitir que a mulher de seus sonhos adentre o seu sonho? Mas talvez essa seja precisamente a resposta. O que o surpreende é a realidade dela. Reconhecê-la como essa mulher seria reconhecer que ela é "alguém que é real, alguém que está viva", carne e sangue, alguém separada de seu sonho que, portanto, precisa entrar nele para estar nele; e isso,

para ele, parece uma ameaça ao seu sonho, portanto uma ameaça a ele. Andar na direção de um sonho é necessariamente arriscar o sonho. Podemos enxergar esse problema como o de ter que juntar a sua percepção da mulher com a sua imaginação dela (...). (PH, p. 100)

Peter termina por superar seus receios, por arriscar seu sonho ao permitir a entrada de Ellie. O que aprendem, enquanto cônjuges, é o que a Charlotte de Bette Davis aprende enquanto mulher em *A Estranha Passageira*. “Oh, Jerry, não peçamos pela lua. Nós temos as estrelas”, ela suplica ao velho amante. Que não peçamos pela realização do imaginário, mas pela aceitação do perceptível, é o que Charlotte quer dizer aqui. Cavell (CT, p. 137) propõe que tomemos “Nós temos as estrelas” alegoricamente, colocando as estrelas no papel de exemplos e guias que tanto interpretam. “Não peçamos pela lua”, por outro lado, tem um “sentido idiomático, fixado”, ele nos lembra – o sentido da “convencional, convencionalmente romântica, leitura da lua”. Não à toa, parágrafos antes de encerrar a Parte II de *The Claim of Reason*, Cavell (CR, p. 242) diz que tomar interesse nas questões do conhecimento e de seu fardo, reveladas pelo ceticismo moderno, implica interesse em preocupações essencialmente românticas.

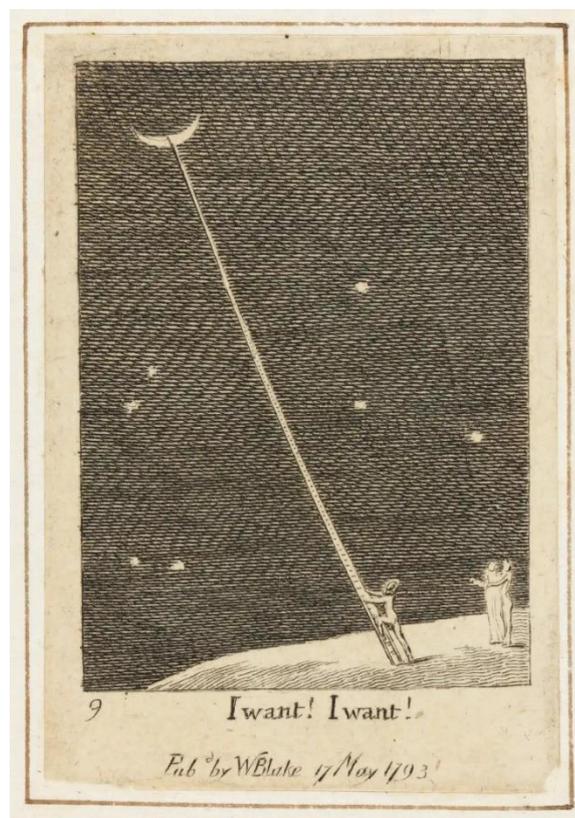


Figura 18

A gravura de William Blake – o romântico da predileção de Cavell –, datada de 1793, é parte d’*Os Portões do Paraíso*, um singelo livro destinado a crianças. É, apropriadamente, um retrato infantil, isto é, de imagens e verbos pueris. A súplica da pequena figura – “Quero! Quero!” – é econômica em palavras, e abundante em expressividade, como o são os clamores teimosos da infância. A lua ocupa aqui o lugar de todos os desejos, das tentações da criança, criatura das mais dotadas de imaginação. Sua solução para o obstáculo espacial à sua frente é igualmente inocente. A criança vê a lua – só o que falta é *alcança-la*, pensa, bastará uma escada. As figuras à direita fazem um gesto, na direção da figura aventureira, que parece ser menos de aprovação do que de preocupação, cautela. São adultos, têm os dois pés na terra, são decididamente terráqueos. E têm um ao outro, se abraçam afetuosamente. Talvez tenham reconhecido no outro o um, no outro o mundo, e assim abdicado da lua, aceitado o rumo das estrelas, como Peter, como Ellie. Crianças e adolescentes, argumenta Cavell (CR, p. 447), são como profetas, messias e românticos, em “confundir os seus problemas com os problemas do mundo (...), confundir o contingente com o necessário”.

Em *Little Did I Know*, seu livro de memórias filosóficas, Cavell (LK, p. 3) reconta seu próprio caso infantil, uma lembrança isolada de uma longa viagem, quando tinha apenas nove anos de idade, em que via, da janela do trem, o desaparecer e o reaparecer da lua. Logo deu-se conta do óbvio: que era o trajeto do trem que afastava e aproximava o luar – mas isso, ele afirma, “não negou a sua magia”. Cavell fala desses anos de sua vida como cheios de “privação e perplexidade”, sentimentos como os que sentiria mais tarde, naqueles episódios do número de telefone, das *big-bands* no rádio. Lá, a perplexidade era o princípio do ceticismo, o sentimento de haver algo *errado*, de que talvez nada pudesse ser conhecido. Naquela noite, no trem, suas palavras (“magia”) parecem sugerir que a perplexidade era o princípio do impulso oposto, do sentimento de haver algo *encoberto*, que talvez pudesse se conhecer (ter, encontrar) mais, *tudo* – como se a lua, com seus vais e vens, nos convidasse a alcançá-la, para jamais perdê-la de vista.

Décadas mais tarde, isto surge nas páginas de *The World Viewed*:

(...) Se Lévi-Strauss está correto em relacionar a questão mítica sobre o andar com o fato de se ser humano, um lembrete de que somos terráqueos (um entendimento reavido por Thoreau, que reconheceu o andar como uma marcha natural unicamente para o homem), então talvez um homem para quem correr (ou dançar) é natural tenha autoridade sobre a nossa espiritualidade. Se há ou não um homem na lua, e se há ou não vida, ou se colocamos vida, na lua, é analiticamente verdade que os homens não habitam a lua. (WV, p. 80)

A figura da gravura de Blake quer alcançar a lua sem soltar a escada, mas logo flutuará para longe dos degraus, não escapará da gravidade. “Homens não habitam a lua” porque ela não é nosso *habitat*, ela desafia o andar, caçoando de nossa presença. O que Neil Armstrong e Buzz Aldrin fizeram naquela noite em 1969, aquele grande passo; chamamos aquilo de “um homem andando sobre a lua”, naquela velocidade, com aqueles movimentos? São aqueles astronautas, que falam pela humanidade, o que chamamos de homens, se são todos iguais, desprovidos de faces, se só respiram e falam por máquinas? O pouso na lua e o projeto Apollo, muito mais do que feitos científicos foram feitos políticos, e ainda antes disto feitos estéticos, a culminação de séculos e séculos de anseio pelo inexequível.

Se foi visto, é improvável não se lembrar daquele que é provavelmente o melhor retrato daquele 20 de julho, onde a chegada do homem à lua é justaposta a morte de Bert Cooper em *Mad Men*. Cooper era interpretado por Robert Morse, um desses homens “para quem correr (ou dançar) [era] natural”, uma estrela de palcos e telas, do tipo que tem os pés no chão (Cooper notadamente se recusava a usar sapatos em sua sala). Enquanto seus sucessores assistem admirados, Cooper encara o televisor sem grandes surpresas no rosto – fora a sua geração que levava ao lançamento daqueles foguetes todos. A bota gigantesca de Armstrong – não seu pé – deixa a pegada no solo lunar. “Bravo”, ele diz à tela e a si, e se vai. Retorna mais tarde: na visão de Don ao fim do episódio, Bert, descalçado, e um coro de secretárias (como em *Como Vencer na Vida Sem Fazer Força*, no papel que o consagrou) presenteiam Robert Morse com seu derradeiro número musical. Em agradecimento, seus velhos passos, sua voz e as sábias palavras de Lew Brown vêm alertar: “a lua pertence a todos / as melhores coisas na vida são de graça” – na superfície de nossas fantasias, qualquer um pode projetar qualquer coisa.

No meio de um antigo caderno de anotações, Cavell (LK, p. 486) encontra o registro de que seu pai certa vez dissera judiciosamente: “o homem nunca chegará à lua, porque quando ele lá chegar, não será mais a lua”. O sentido de suas palavras (melhor dizendo, o sentido que Cavell tira delas) parece ser: que chegar à lua é uma questão de perspectivas; que a lua – a imagem, o símbolo – se formará em qualquer firmamento. Então da lua – da superfície lunar – haverá outro astro nos céus para se cobiçar, para atizar nosso interesse. Pessoas de uma certa idade, que naquele dia não eram nem muito mais velhos nem muito mais novos que os jovens Bobby e Sally Draper, dizem que se lembram do pouso na lua. Se lembram, entretanto – e não há maior articulação desse fato do que o Don de Jon Hamm e a Peggy de Elizabeth Olsen olhando fixamente para as lentes da câmera e para a televisão ao mesmo tempo –, das cenas transmitidas pelos satélites, da filmagem que levou o mundo ao espaço.

O filme, a projeção automatizada de imagens em movimento, é em toda instância, e em algum nível, uma viagem à lua; e por serem as imagens dessas projeções imagens *do* mundo, *deste* mundo, o novo astro que nos desperta interesse é *este*, o nosso, de onde fomos lançados. Essa é uma interpretação plausível, ainda que um tanto heterodoxa, de certas tensões aparentemente contraditórias no centro da ontologia do cinema proposta por Cavell: que ele é em mesma medida realista e mágico, que promove a escape e reflexão, que é teatral e anti-teatral, e tantas outras. A pergunta com a qual o homem invisível nos deixou – “o que quer dizer recriar o mundo automaticamente?” – se transveste em outra: como chegamos à lua? E como o mundo nos chama de volta?

-

Quando Spencer Gore não deu chances a William Marshall na final do primeiro Wimbledon da história, em 1877, um grupo de sortudos os assistia dos bancos do All England Club. Em altas banquetas, se sentavam os árbitros. Nos cantos da quadra, crianças esperavam imóveis pelo fim de cada ponto, umas incumbidas de correrem atrás das bolas brancas que voavam de um lado para outro, outras de marcar manualmente a pontuação em grandes painéis, para que o público não se perdesse em contagens. Perpendiculares às linhas pintadas de branco, juízes se encarregavam de informar se as mesmas bolas saíam dos limites do grande retângulo ou se raspavam tinta da grama. Nos assentos, eram cerca de duzentos espectadores. Na quadra, ao menos vinte pessoas, entre jogadores, funcionários e oficiais. Cento e quarenta e três anos mais tarde, em meio à maior crise pandêmica em mais de cem anos, em milhares de partidas ao redor do globo, se via apenas três pessoas. Os jogadores, ainda imprescindíveis, lutavam por troféus. A árbitra anunciava pelo microfone o placar registrado em um pequeno computador, a máquina da administração. Ninguém mais. Dada a impossibilidade das aglomerações, silêncio vinha dos assentos vazios para calar mais ainda um esporte do mais quietos. Comparado ao triunfo de Spencer Gore, porém, centenas de milhares a mais assistiram em tempo real aos jogos do interminável 2020, sentados nos sofás de suas casas, agraciados pelas ondas de satélites, as máquinas da mensagem, e pelas imagens da televisão, a máquina das luzes, bem como o placar eletrônico no vértice da tela, que agora independia de mãos para ser atualizado. Juízes de linha, ultrapassados, foram também substituídos por avançados e infalíveis sensores, máquinas do tato, e deles restaram apenas amostras de voz, gravadas, reproduzidas, mórbidos disfarces robóticos. Ausente o homem, menos erros foram cometidos, mais eficientes foram as logísticas, mais e melhor vistos foram os movimentos. No meio das arquibancadas, no fundo das quadras,

atentas ao jogo, *por todos os lados, a todo instante*, talvez as mais importantes das engenhosas suplentes, a invenção das quais André Bazin (2018, p. 35) declarou ser “o acontecimento mais importante da história das artes plásticas”: câmeras, máquinas do olhar.

Pensar no automático é pensar nas máquinas, naquilo feito sem mãos humanas, na ausência do homem, na isenção de sua responsabilidade. É disto que Fried falava em *Arte e Objetividade*, e é disto, nestes mesmos termos, que Bazin também falara duas décadas antes no seu seminal *Ontologia da imagem fotográfica*. Cavell é por vezes taxado por críticos como um mero realista baziniano (entre eles, mais notavelmente, Noël Carroll), uma classificação no mínimo desfavorável tanto à compreensão de reflexões importantes do projeto ontológico cavelliano, quanto as do projeto baziniano. Como apontam Rothman e Keane (2000, p. 55), a questão do papel da realidade no cinema tornara-se importante para Cavell, como ele mesmo admite, após o contato com os textos de Bazin e Erwin Panofsky sobre a fotografia. Mas *The World Viewed* faz uma pergunta que nenhum dos dois claramente faz, muito menos responde diretamente: o que acontece com essas fotografias, e com sua relação com a realidade, quando são postas em movimento, *projetadas e exibidas* nas telas?⁴⁵ Não obstante, as convergências entre eles são notáveis e importantes, já que todos, em especial Cavell e Bazin, concordam que “a base do meio dos filmes é fotográfica” e que “uma fotografia é *da* realidade ou natureza” (WV, p. 16). Portanto, é importante para ambos indagar, em primeiro lugar, sobre as coisas que são as fotografias. Eis o estopim para Bazin:

Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, condicionava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. (...)

É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas (...). Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, *a criação de um universo ideal à imagem do real*, dotado de destino temporal autônomo. (...) Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo. (BAZIN, 2018, pp. 26-27, grifo nosso)

⁴⁵ Bazin, é justo dizer, tateia a questão na chave da crítica. Suas considerações (2018, p. 205), por exemplo, sobre o cenário artificial banhado por raios de sol e montes de terra reais em *A Paixão de Joana d'Arc* em *Cinema e Teatro*, ou sobre a estética do cinema italiano pós-45 em *O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação* (2018, pp. 305-334), são certamente considerações acerca do que acontece com a realidade quanto projetada e exibida. A diferença, em Cavell, é o peso dado a esse processo, que é explicitado e investigado conscientemente.

O que está posto, neste breve rastro da história, é uma transformação progressiva, estética e cultural, de tentativas de nos esquivarmos de uma “solidão metafísica”, da negação de “nossa finitude e de seus fardos” (TECHIO, 2021b, p. 52, tradução nossa) – o “desejo incoercível de exorcizar o tempo”. Fala-se aqui da imagem liberta do “utilitarismo antropocêntrico”, mas isso ainda não resulta na emancipação do homem. É verdade que as artes plásticas, até muito recentemente, caminharam na direção da semelhança, como a passagem sugere. Bazin dá o justo destaque à invenção da perspectiva – “o primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico” (BAZIN, 2018, p. 28), como ele a descreve – no decorrer dessas transformações, mas a perspectiva, entretanto, é a nossa, é do olho humano. O homem se esvai do centro da imagem, mas ainda resiste no centro de sua criação; o abandono da representação antropocêntrica não é ainda o abandono de certa representação antropogênica.

O ineditismo da fotografia estava em libertar a imagem, de uma só vez, do antropocentrismo e da antropogenia: uma representação sempre carregará ou ambos ou o último caráter, mas a fotografia, como dito, não é uma representação, mas uma *captura* do mundo, sua *apresentação*. Um fotógrafo pode – e um bom fotógrafo deve – ponderar sobre o posicionamento de sua câmera, sobre o alcance de suas lentes, sobre a posição do sol ou das lâmpadas, sobre a disposição espacial de seus indivíduos e objetos, mas o processo de geração da imagem, a incidência das luzes refletidas hoje nos sensores, outrora na película, é invariavelmente feita sem participação humana. A mão do escultor está moldando a obra no instante em que é concluída, como o pincel do pintor está na tela, como o corpo do ator está no palco. O dedo do fotógrafo, quando a imagem adere ao filme, já deixou o obturador, seja dezenas de segundos atrás, como na virada do século XIX, ou milissegundos atrás, como na virada do XX – é a máquina que realiza o que o fotógrafo prepara. O mundo das pinturas e palcos é humanamente representado, o primeiro *pele* humano, o segundo *com* o humano; o dos fotogramas é apresentado *automaticamente*.

A questão do automatismo é central tanto para Bazin quanto para Cavell, mas eles divergem quanto a seu significado. O pai da *Cahiers du Cinéma* toma a ausência do homem no processo de concretização da imagem como o elemento responsável por uma “objetividade essencial” da fotografia, que agiria sobre nós “como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica” (BAZIN, 2018, p. 31). Bazin é frequentemente lido aqui como defendendo que a fotografia promoveria um acesso direto ao real, e seu realismo frequentemente tido como a defesa de uma transposição literal do mundo para a película, sua apreensão milagrosa. Não é bem isso que suas palavras

dizem. O termo “natural”, posto entre aspas, evidencia que Bazin, razoavelmente, não está afirmando que a experiência de contemplar fotogramas é tão natural quanto a de contemplar o mundo, mas sim, que há, por assim dizer, “algo” de natural, algo que remete diretamente (o que difere de prover acesso direto) ao que é natural, ao real. Que a fotografia possui essa habilidade é o que quer dizer que ela se beneficia de uma “objetividade essencial”, de uma relação com o real até então inédita – como ele mesmo reformula, ela “se beneficia de uma transferência de *realidade da coisa* para sua reprodução” (BAZIN, 2018, p. 31, grifo nosso), e não de uma transferência da *coisa em si* para sua reprodução.

Ainda assim, a relação entre uma coisa e sua reprodução, entre o mundo e uma fotografia do mundo, é relativamente clara para Bazin, i.e., objetiva, direta – fotografias são “vestígios” de objetos, uma “moldagem” do mundo (BAZIN, 2018, p. 189). Para Cavell (WV, p. 17) essa relação é, ao contrário, profundamente misteriosa: “(...) uma fotografia não nos põe frente às “semelhanças” das coisas; ela nos põe frente, queremos dizer, às coisas elas mesmas. Mas querer dizer isso pode nos deixar ontologicamente inquietos. “Fotografias nos põem frente às coisas elas mesmas” soa, e deve soar, falso ou paradoxal”. Disse-se do cético que suas palavras sobre seus objetos fazem apenas algum sentido, que não são nem plenamente naturais nem plenamente não-naturais; nossas palavras sobre as fotografias, diferentemente, fazem ao mesmo tempo claro sentido e nenhum sentido. É natural dizer “aquele é o Pico da Neblina”, vendo uma fotografia do pico amazonense, porque afinal, aquele é o Pico da Neblina; ao mesmo tempo, não faz sentido algum dizer da fotografia do pico “aquele é o Pico da Neblina”, afinal, aquilo claramente *não é* o Pico da Neblina, mas uma fotografia dele. “(...) Não estamos acostumados a ver coisas que são invisíveis”, diz Cavell (WV, p. 18), “ou que não estão presentes para nós, não presentes conosco; (...) ainda assim parece que isso, ontologicamente, é o que está acontecendo quando olhamos para uma fotografia: nós vemos coisas que não estão presentes”. Uma das palavras escolhidas por Cavell para descrever essa experiência, apropriadamente, é *perplexidade*, um termo ao qual Keane e Rothman atribuem a devida importância:

(...) Cavell não deu uma definição de "fotografia". No restante do capítulo, também não o fará. O capítulo muito menos propõe uma teoria para explicar a ontologia da imagem fotográfica (...). A asserção feita pelo Capítulo 2 como um todo é que propor tal teoria – teorizar que fotografias são, digamos, sinais indexais, ou construções ideológicas, ou textos de mídia – é tentar explicar o mistério de que quando olhamos uma fotografia vemos coisas que não estão presentes, e assim afastar esse mistério. Na visão de Cavell, a teoria não deve ser usada, como o é tão frequentemente, para negar a perplexidade interna à nossa experiência das fotografias, a perplexidade interna ao que, na nossa experiência, sabemos serem fotografias e nós mesmos (...). (KEANE e ROTHMAN, 2000, p. 60, tradução nossa)

A perplexidade da experiência fotográfica não seria, assim, um mistério a ser solucionado, a consequência de uma relação mal ou indefinida, mas uma qualidade ontológica, parte exclusiva do que são fotografias, da razão de existirem. A condição é elucidada, no referenciado Capítulo 2, com uma comparação entre as misteriosas capturas de imagens e as gravações de som, sobre as quais se poderia indagar se carregariam uma perplexidade similar. A resposta de Cavell é abertamente negativa – trata-se para ele de entidades distintas:

Quando digo, ouvindo um disco 'É um corne inglês!', o que eu de fato quero dizer é 'É o *som* de um corne inglês'; além disso, quando estou na presença de um corne inglês tocando, eu ainda não ouço o corne literalmente, eu ouço o som do corne. Então não me preocupo em ouvir um corne quando o corne não está presente, porque *o que* eu ouço é exatamente o mesmo (ontologicamente o mesmo, e se meu equipamento for bom o bastante, empiricamente o mesmo) quer a coisa esteja presente ou não. (...) É interessante que não haja confusão comparável a respeito de transcrições visuais (...). Dissemos que uma gravação reproduz o seu som, mas não podemos dizer que a fotografia reproduz uma vista (ou um olhar, ou uma aparência). Pode parecer que a linguagem carece de uma palavra nesse espaço. Bom, pode-se sempre inventar uma palavra. Mas não se saberia *ao que* fixar essa palavra aqui. (WV, p. 19)

A passagem em si é digna de perplexidade. A falta de um termo interposto, que dê conta de nossas experiências visuais, é mais do que uma mera convenção, é uma ilustração gramatical de nossa relação com as imagens – que o espaço entre o visível (“...corne inglês”) e o ver (“veja...”) é curto, mediado apenas por um singelo artigo (“...o...”). “Veja o corne inglês”. O mesmo não pode ser dito sobre o audível (...corne inglês”), agora relegado a complemento, e o ouvir (“ouça...”); entre eles já não basta o discreto artigo (“...o...”), e na demanda intrusiva de uma preposição (“...do...”) e um novo nome substancial (“...som...”), a linguagem novamente corrobora Cavell. “Ouça o som do corne inglês”. Ele atribui essa divergência a uma distinção ontológica entre gravações sonoras (fonogramas) e gravações imagéticas (fotogramas). Mas é algo sobre a essência desses objetos que é revelada nesse exame gramatical, ou algo sobre a nosso papel na relação com eles, isto é, sobre a *nossa* essência?

Damos nomes ao que vemos. Se impelida a imaginar um cão, uma pessoa imaginará, quase sempre, a imagem (a “vista”) de um cachorro, não o som que ele emite, embora ela tenha a capacidade de imaginá-lo. O som das coisas, ademais, por vezes recebe outro nome, feito adereço. Um lobo é: pelo cinzento, olhos esbranquiçados, suas patas, e rabo, e orelhas, nunca seu *uivo*; uma porta é seu tamanho, sua cor, maçaneta, nunca o *rangido* que faz; Humphrey Bogart é seu rosto, o chapéu, jaqueta, não a *voz* que atravessava sua língua presa. O cético, quando pensa em seus exemplos de experiências a serem questionadas, adquiridas *através dos sentidos*, elege quase exclusivamente o uso da visão. Nada disso é acaso e indica, pensa-se que

incontroversamente, que os seres humanos são, via de regra, seres visuais – aqui, se esse fato é mera contingência histórico-cultural ou uma necessidade, pouco importa. A exceção provará a regra: àqueles cujas formas de vida, por escolha ou não, envolvem contatos mais íntimos com o sentido auditivo, palavras faltarão – para o engenheiro de som, será difícil encontrar adjetivos e impossível encontrar substantivos para descrever ou nomear os timbres dos instrumentos que está gravando, enquanto são inúmeras as palavras para falar de suas cores. Para o deficiente visual, serão ainda mais escassos os termos que deem conta do som dos passos, gerados pelos diferentes materiais, em suas diferentes intensidades e velocidades. Suas sensibilidades quanto a sutilezas sonoras estão além das sensibilidades da maioria. Se escutamos o corne-inglês, estando ele presente para nós ou não, Cavell argumenta que o que ouvimos é sempre o *som do corne-inglês*. O som de uma gravação do corne, entretanto, ou do corne tocado na sala ou no apartamento ao lado, ou atrás de mim, não é *o mesmo som* (tanto materialmente, com relação às ondas invisíveis e seus reflexos, quanto sensivelmente, no caso dos exemplos citados anteriormente), embora tenha *o mesmo nome* – não pode ser “ontologicamente o mesmo”. Em vista disso, nas experiências sonoras a falta de perplexidade comparável a da experiência fotográfica talvez não seja, como Cavell sugere, fruto de uma diferença essencial entre fonogramas e fotogramas, mas sim de uma diferença essencial entre os papéis da audição e da visão na vida humana ordinária, e por conseguinte na linguagem.

Isso dito, permanece o fato de que, para nós, na maior parte das vezes, fonogramas e os sons que os originam se assemelham muito mais do que os fotogramas e as imagens que capturam – a presença da perplexidade continua os separando. Dado o protagonismo concedido por Cavell desse ponto em diante à análise da fotografia enquanto componente material primordial do cinema, fica evidente que ele se alinha, nesse aspecto, a Bazin (2018, p. 29), que fala das fotografias como “descobertas que satisfazem (...) a obsessão de realismo”⁴⁶. Como

⁴⁶ Keane e Rothman (2000, p. 67) discordam dessa constatação, e afirmam o exato oposto – que Cavell negaria a afirmação de Bazin – em *Reading The World Viewed*, sob as alegações de que “nossa obsessão nunca foi com o realismo, mas com a *realidade* (com alcançar este mundo, obter individualidade)”, e que tal fidelidade ao realismo impediria a vocação cinematográfica para o fantástico. Essa parece ser uma concepção equivocada daquilo que Bazin entende como realismo. Algumas linhas após a afirmação em questão, as palavras de Bazin (2018, pp. 30-31) virão a ser ecoadas por Cavell mais tarde: “o fenômeno essencial da passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (...), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”. O fato do automatismo, em Bazin, quer dizer que sua ideia de realismo, e de uma obsessão com o realismo, é de uma obsessão com a realidade, com alcançá-la. Seu realismo não afasta o fantástico, mas o abraça igualmente: em *Cinema e Teatro* ele diz que “longe de a existência do maravilhoso ou do fantástico no cinema enfraquecer o realismo da imagem, ela é sua contraprova mais convincente. A ilusão não está fundada no cinema, como está no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescindível do que lhe é mostrado” (BAZIN, 2018, pp. 202-203). Se assim não fosse, não haveria sentido na defesa baziniana de certo expressionismo (*Nosferatu*) em detrimento de outro (*O Gabinete do Dr. Caligari*). A eficácia da boa fantasia cinematográfica é indissociável do realismo inerente

nota Kyle Stevens (2020, p. 68, tradução nossa) no intrigante artigo *The World Heard*, entretanto, “dado que foi precisamente contra a perfeição da captura da realidade sônica pela gravação sonora que Cavell mensurou a relação obscura da fotografia com a realidade visível, [a] asserção (...) é inusitada”. Por que não seria no campo do som, onde nossa percepção confunde o real e sua reprodução, que a “obsessão de realismo” seria satisfeita?

A sugestão de Stevens (2020, p. 64, tradução nossa) é que para Cavell, bem como no exercício do filosofar (o início do ceticismo é também uma perplexidade, como dito), a experiência do cinema demanda “dúvida acerca da veracidade da imagem”, demanda a perplexidade ausente na fonografia. A concepção de realismo implícita em *The World Viewed* não é uma em que a obra seria capaz de conter e exhibir literalmente o real e fingir sua experiência. Essa seria, se algo fosse, uma teoria da simulação. Escapismo via simulação é, para retomar a formulação do professor Techio (vide p. 54), uma “perene possibilidade” cinematográfica. As novas predisposições do cinema norte-americano para a tridimensionalidade visual e sonora, ou as várias tentativas recentes de cinemas interativos e realidades virtuais, evidenciam que o simulacro é mais do que nunca uma ameaça. É parte do que Cavell (WV, p. 160) alerta quando diz que “um mundo completo sem mim que está presente para mim é o mundo da minha imortalidade. Essa é uma importância do cinema - e um perigo”. A reação do cinema moderno contra esse perigo, segundo a leitura cavelliana, passa pela tentativa de “negar a coerência do mundo, sua coerência enquanto passado: negar que o mundo está completo sem mim” (WV, p. 160); então a deste cinema contemporâneo parece ser a tentativa de afirmar a coerência da simulação – uma reação que é em si perigosa. O espectador é também “atirado do barco da experiência”, nadando ora em direção ao novo mundo simulado a seu bel-prazer, ora ao velho mundo apresentado como é. A concepção de realismo cinematográfico em questão, portanto, é uma em que o filme é capaz de *apresentar* o real *através* do real, assim nos convidando *de volta ao mundo*. É por luzes e sombras projetadas que Peter e Ellie reconhecem um ao outro em *Aconteceu Naquela Noite*, mas é pelas mesmas luzes e sombras que descobrem que beijos e romances só serão encontrados para além da tela.

ao automatismo fotográfico – a má fantasia é aquela que “esforça-se para deformar a luz e o cenário” (2018, p. 204), fadada a envelhecer rapidamente. Ademais, Cavell (WV, p. 39) dirá que a satisfação via automatismo (sem a participação humana) é um satisfazer *magicamente*, e que “quanto melhor for um filme, mais contato será mantido com essa fonte de sua inspiração; ele nunca se desprende completamente da lanterna mágica atrás dele. Isso sugere o porquê de filmes do fantástico (*O Gabinete do Dr. Caligari*, *Sangue de Um Poeta*) e cenas filmadas de mágica (digamos, materialização e desmaterialização), embora tenham fornecido disposições e dispositivos, nunca se estabeleceram como meios cinematográficos”.

-

O caminho predileto do cinema de volta ao real é pelo trajeto do fantástico. Mais uma vez, essa constatação parecerá contraditória não apenas se se tem uma concepção equivocada de realismo, mas também uma concepção equivocada de fantasia. “É uma ideia empobrecida de fantasia” afirma Cavell (WV, p. 85), “aquela que a toma como um mundo à parte da realidade, um mundo que claramente mostra sua irrealidade. A fantasia é precisamente aquilo com o qual a realidade pode ser confundida. É pela fantasia que nossa convicção no valor da realidade é estabelecida; abrir mão de nossas fantasias seria abrir mão de nossa ligação com o mundo”. Nossas fantasias privadas, em oposição a nossas fantasias de total privacidade, *já são* ora expressão e ora motor de nossa convicção no mundo, de nosso ímpeto de agir e interagir – fantasias não são nada senão *projeções do real*, e nas telas não é diferente. Que podemos ir é indissociável de que devemos voltar.

Pousou-se no olho da lua, cento e vinte anos atrás, e se criou o que é talvez a imagem mais célebre dos primeiros cinemas. O passo do homem na lua, até então, era mera fantasia – de Jules Verne, de H. G. Wells, de Georges Méliès, de todos. Naquela *Viagem à Lua*, em 1902, Barbenfouillis e cinco outros astrônomos se aventuram a tripular um foguete e atravessar os céus – a lua eles chegam, de lá eles voltam. O pequeno filme de Méliès, ainda nos primórdios do cinema, já estava perfeitamente antenado com sua própria essência, com as possibilidades e perigos de seu ofício. A começar por isto: o aparato que lança o foguete dos astrônomos ao espaço (feito de uma série de cilindros concêntricos, com bases sucessivamente menores) tem a aparência inescapavelmente similar à do aparato que projeta o filme à que assistimos, e daquele que capturou as imagens que vemos – é como o canhão de lentes das câmeras e dos projetores.

Propulsores como o aparato dos astrônomos, como a escada da figura acriançada de William Blake, são emblemas mitológicos das fantasias filmicas. O tornado que carrega Dorothy em *O Mágico de Oz*, o DeLorean de Doc Brown em *De Volta Para O Futuro* e o túnel misterioso no escritório de Craig em *Quero Ser John Malkovich* são tais emblemas. Todos implicam deslocamentos, da natureza que forem – o tornado desloca espacialmente (para Oz), a DeLorean se move pelo tempo (para o passado), o túnel acarreta uma transposição de privacidade (para outra mente). Nessas fantasias, particularmente, tudo que os deslocamentos produzem é o desejo do retorno, novas perspectivas do velho. Dorothy clama por Kansas, Doc

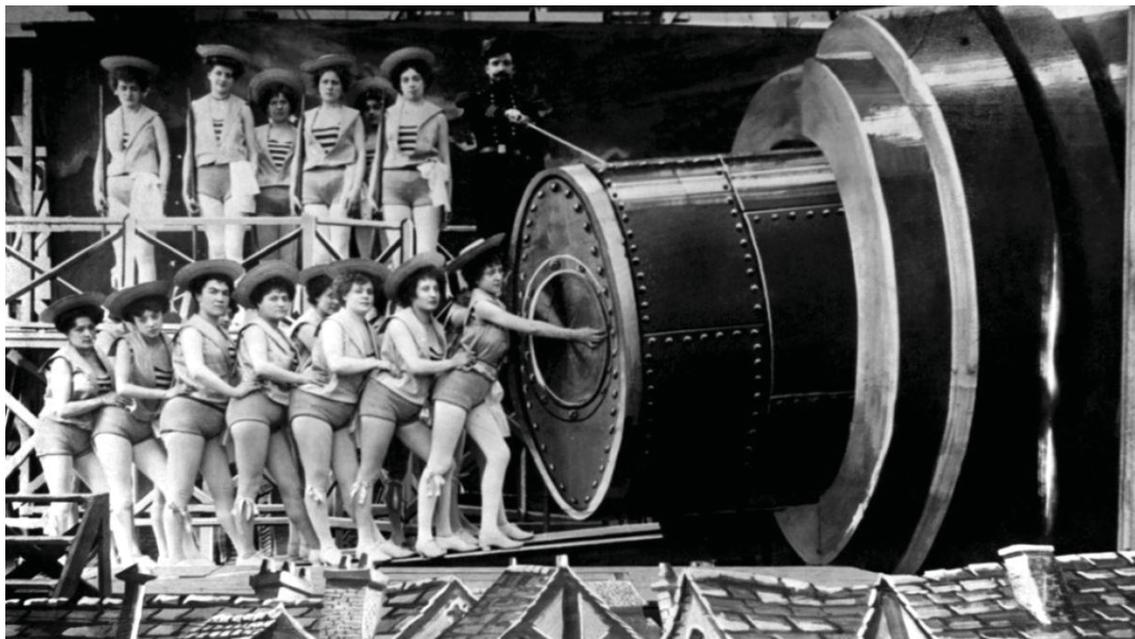


Figura 19

e Marty por 1985 – que conseguem retornar é o que faz de suas histórias aventuras (a coisa que chamamos de aventura só é batizada quando tem fim, quando pode ser narrada). Craig clama por seu corpo, mas ao final do filme é fadado a enxergar o mundo pelos olhos de outra pessoa – que não retorna, que consegue o que ansiava, mas passa a preferir o que tinha, que arrisca sua bela ilusão e a perde para a cruel concretude, são os elementos que fazem de sua história uma tragédia. O que a tela traduz em horror, não por acaso, é frequentemente a consequência inescapável da realização de certos desejos de poder (*O Homem Invisível*), de preeminência (*O Massacre da Serra Elétrica*), de prazer (*Halloween*), de harmonia (*Creepy*), de privacidade (*O Inquilino*) – a hora do pesadelo é a hora dos sonhos humanos.

O que Cavell chama de fantasia é a expressão de nossa privacidade, nossa subjetividade, nossa perspectiva. É essa ideia que está por trás da afirmação cavelliana de que os filmes nos parecem mais naturais do que a realidade, mais reais que o real, “não porque eles são escapes fantasia adentro, mas porque são alívios da fantasia privada e de suas responsabilidades; do fato de que o mundo *já* é delineado pela fantasia. E não porque são sonhos, mas porque permitem que o eu seja acordado, para que possamos deixar de recolher nossos anseios ainda mais para dentro de nós mesmos.” (WV, p. 102). Keane e Rothman (2000, p. 179), atentos às palavras escolhidas a dedo por Cavell, o complementam: “o mundo do filme não é delineado pela fantasia. Não é delineado em medida alguma. No cinema, o mundo é re-criado automaticamente, e é por isso, mais uma vez, que os filmes parecem mais naturais do que a

realidade para nós”. A mágica dos filmes não está em opor o fantástico ao real, não está em criar e oferecer a fantasia, mas em declarar que o fantástico é real, que é uma faculdade humana incontornável – não são sonho, mas a fonte de sua interpretação, a mais atenta vigília:

(...) Os filmes não apenas demandam que nós literalmente mantenhamos nossos olhos abertos, eles permitem que "o eu seja acordado" para além do modo de percepção que ordinariamente pensamos como desperto. Os filmes nos acordam do modo de percepção que se tornou natural para nós, o modo de percepção no qual, para vermos o mundo sem sermos vistos, nós olhamos para o mundo "de trás do eu" e tornamos nossas fantasias invisíveis (...). (KEANE e ROTHMAN, 2000, p. 179)

Os astrônomos do Méliès não têm sede de retorno, persistem tomados por seus desejos, porque *Viagem à Lua* não é nem tragédia, nem, muito menos, mera aventura. Em grande parte das cópias sobreviventes do filme, conhecidamente, a sequência final está ausente. É aquela em que, de volta à Terra, os astrônomos festejam em comemoração pelo sucesso da jornada, e com eles, preso pelo pescoço com uma corda, forçado a dançar por golpes de vara, está o selenita trazido na fuga dos viajantes. No plano final, a comemoração continua em frente a uma estátua comemorativa, que imortaliza um suposto triunfo dos homens sobre os selenitas na imagem da Lua pisoteada pelo astrônomo. No pedestal, as palavras: *labor omnia vincit*, o trabalho tudo conquista. Sem esses breves minutos finais, a real força do ímpeto satírico do filme se perde; com ela, é impossível não pensar que a jornada astronômica é em algum nível análoga aos empreendimentos dos espanhóis em *Iguana*, aos esforços imperialistas da França que, naquele ano de 1902, quando Méliès filmou o pouso lunar, era a segunda maior potência colonial no planeta.

Não é acidente que o foguete poussa, dentre todos os lugares possíveis, no olho da Lua – o querer dos astrônomos não é o do *olhar* (de volta) para o mundo, mas o do *alcançar* um outro. No decorrer do tempo que passam na Lua, a Terra não os seduz em momento algum. Assim que pisam na superfície lunar, o velho mundo atravessa os céus tão rapidamente que não dura dez segundos em cena. Os astrônomos o saúdam, acenam como se em despedida, e perdem interesse antes que ele desapareça completamente. Ao fim, é fato que retornam ao mundo dos homens, mas não por vontade, e sim porque o retorno é fuga, são expulsos. Na tentativa de enfrentar os selenitas que os capturam e os perseguem – seres antropomórficos, não humanos, mas humanoides – os astrônomos logo descobrem que as criaturas que querem dominar desaparecem quando atingidos por seus golpes. Não podem ser alcançadas, ao menos não alcançadas da forma que um amigo pode alcançar outro, que a mãe alcança o filho, que amantes se alcançam. Essa é, fatalmente, a condição do fotográfico, do cinematográfico, do mundo

presente do qual se está ausente: das coisas na tela que não se pode tocar, só resta o vislumbre. Os astrônomos não vencem, eles perdem a Lua, não reconquistam a Terra, a vitória é ilusão fabricada.

Méliès, é sabido, era um ilusionista, aquele que vive de fabricar o fantástico, portanto não é de se surpreender que o ilusionismo, enquanto ofício, seja tema recorrente de seus incontáveis filmes. Em *Viagem à Lua* ele também está lá, indiretamente: na reunião em que planejam a viagem, os astrônomos se vestem com robes extravagantes, chapéus pontiagudos, como os astrônomos da antiguidade, mas também como magos lendários. Nos filmes, constata Cavell (WV, p. 40), “a ciência se apresenta (...) como mágica”. O que Cavell chama de “mágica” aqui é algo oposto à ilusão, ou uma satisfação daquilo que a ilusão, por seus limites, por vezes quer, mas não pode fazer. “Como os filmes reproduzem o mundo magicamente?”, Cavell (WV, p. 40) pergunta. “Não nos colocando literalmente frente ao mundo, mas permitindo que o vejamos sem sermos vistos. Esse não é um desejo por poder sobre a criação (...), mas um desejo de não precisar de poder, de não ter que suportar os seus fardos”⁴⁷, responde. A magia do cinema não é nada além da apresentação mágica do mundo das coisas. Não é nada senão a apresentação da magia que *já há* no mundo, a magia do ordinário, aquela que nos seduz, que nos traz de volta. A fotografia e o cinema ensinam isso à Méliès, transformam o ilusionista em mágico; a Vostok 1 e a vista da Terra ensinaram o mesmo a Yuri Gagarin, o primeiro cosmonauta, que só vendo sem ser visto, do vazio do espaço, enxergou pela primeira vez que “a Terra é azul”.

4.3 Fotogênese, ou A materialidade transposta: Cavell e Baudelaire

“Como chegamos à lua? e “Como o mundo nos chama de volta?” eram as perguntas que careciam de respostas algumas páginas atrás. A primeira delas foi respondida: é o automatismo fotográfico que nos leva à lua, que satisfaz o desejo de invisibilidade e recria o mundo sem nossa participação. A segunda foi tangenciada há pouco: os filmes nos levam de volta ao mundo

⁴⁷ A citação continua: “(...) É, nesse sentido, o inverso do mito de Fausto. E o desejo pela invisibilidade é já muito velho. Deuses se beneficiaram dele, e Platão conta sobre ele no Livro II da República como o Mito do Anel de Gyges. Ao assistir filmes, a sensação de invisibilidade é uma expressão da privacidade ou anonimidade modernas. É como se a projeção do mundo explicasse nossas formas de desconhecimento e de nossa incapacidade de conhecer. A explicação não é que o mundo está passando por nós, mas que nós estamos deslocados de nossa habitação natural nele, colocados distantes dele. A tela supera nossa distância fixada; faz com que o deslocamento pareça ser nossa condição natural. (WV, pp. 40-41)

ao revelarem sua extraordinariedade, ao reavivarem nosso interesse por ele. Mas o que isso quer dizer? E como o cinema o faz?

Uma vez desembarcado, Barbenfouillis abre seu guarda-chuva, o crava na crosta lunar, e, ao lado dos companheiros, assiste extasiado sua transformação em outro dos cogumelos gigantes que crescem na terra dos selenitas – o guarda-chuva, o mais ordinário dos objetos, e sua transformação, o mais extraordinário dos acontecimentos. A breve sequência demanda atenção, que se note: que o mais ordinário dos objetos é, nesse contexto, um objeto genérico; que sua extraordinária transformação é fruto de seu *deslocamento*; que aquilo que dela resulta *ainda é e não é mais* um guarda-chuva; que aos olhos atentos, não como os dos astrônomos que ali estão para ter e não para ver, algo é *revelado* sobre guarda-chuvas (e sobre objetos ordinários como eles) e sobre cogumelos gigantes (e outros seres extraordinários), a saber, que há vivacidade e expressividade a serem encontradas nas matérias mais banais, e que há pragmatismo e familiaridade nas mais exorbitantes. Gene Kelly certa vez fechou seu guarda-chuva em nome de uma canção, em nome da dança, da beleza de se cantar sob os pingos; Clint Eastwood, noutra vez, esperou encharcado na chuva, imóvel, ciente de que só a escolha de sua amante de sair daquele carro cessaria o cair das águas.

A capacidade do cinema de transformar os objetos, sem que eles deixem de sê-los, é de enorme interesse para Cavell. Não obstante, é um processo que se mantém consideravelmente misterioso ao longo de seus escritos, o que é consequência direta da perplexidade ontológica do meio fotográfico. Em *The World Viewed*, prevalece a investigação sobre as transformações da figura humana, um problema que surge quando, instigado por Panofsky, pergunta-se sobre o papel ontológico do ator nas obras filmicas. “É fato incontestável que num filme nenhum ser humano vivo está lá. Mas um *algo* humano está, e algo diferente de tudo que conhecemos (...). Precisamos considerar o que está presente, ou, melhor dizendo, dado que o tópico é o ser humano, *quem* está presente.” (WV, pp. 26-27). A interpretação de Cavell sobre esses “algos” humanos (WV, pp. 27-29), em poucas palavras, é a seguinte: que diferentemente do teatro, onde ator transforma-se e desaparece em seu personagem, o ator das telas coexiste com seu personagem, criando uma nova entidade. “Uma atuação exemplar no palco é aquela que, por alguns instantes, cria mais plenamente um personagem”, ele afirma (WV, p. 28), enquanto “(...) uma atuação exemplar nas telas é aquela em que, instantaneamente, nasce uma estrela”.

O Falcão Maltês criou Humphrey Bogart, *A Flor dos Meus Sonhos* criou Barbara Stanwyck, *A Doce Vida* criou Marcello Mastroianni, *O Anjo Embriagado* criou Toshiro Mifune,

Os Cafajestes criou Norma Bengell. A criação dessas estrelas é antes “a criação de um personagem – não o tipo de personagem que um autor cria, mas o tipo que certas pessoas reais são: um tipo” (WV, p. 29). Fala-se aqui de *arquétipos mitológicos*, figuras que habitam as telas de cinema desde os seus primórdios, quando o bojo do cinema era assumidamente a herança de artes populares e folclóricas, e dos personagens que as habitavam: Heróis, Vilões, Amantes, Pais, Governantes, Artistas, Viúvas. A presença e persistência dessas figuras, para Cavell, vai além de mera contingência histórica:

Panofsky acredita que figuras cujas iconografias operam de acordo com um "princípio de atitude e atributo fixos", e cujas condutas são conformemente predeterminadas, se tornaram, em suas palavras, "gradualmente menos necessárias à medida que o público passou a se acostumar a interpretar a ação por si mesma, e foram praticamente abolidas pela invenção do cinema falado". Cavell nega isto. Nos filmes, personagens com atitudes e atributos fixos persistem enquanto houver *westerns*, filmes de gângster, comédias, musicais e romances (...) (KEANE e ROTHMAN, 2000, p. 81, tradução nossa)

Com razão, algumas objeções surgem aqui. Primeiro, se a prevalência dos tipos em filmes ao longo dos anos é dependente da prevalência dos gêneros, então o que explica a sobrevivência de *westerns*, comédias, romances? Em segundo, não seria a criação de tipos uma característica de um certo cinema, no caso o hollywoodiano, e não uma característica ontológica? Por fim, se a tela e os atores que a preenchem criam tipos, arquétipos, isso não significa que o cinema nega a criação e o estudo de indivíduos?

As respostas são correlatas. A concepção de cavelliana sobre as artes é indubitavelmente essencialista, mas isso não significa que essências e seus limites estão dados *a priori*, eles são *descobertos*, estabelecidos pelos próprios filmes e seus realizadores. É importante lembrar a definição que Cavell (WV, p. 32) dá para o seu conceito de *meio*: “algo através do qual, ou por meio do qual, alguma coisa específica é feita ou dita de formas particulares. Proporciona, pode-se dizer, formas particulares de se fazer entender para alguém, de fazer sentido; na arte, são formas, como formas de discurso”. A concepção sugere que a arte (como a filosofia, como a poesia) é em si um meio, no qual estão contidos outros meios – comédias, dramas e tragédias; paródias, *noirs* e melodramas; uma estrela é um meio, o diálogo é um meio, a montagem paralela, o plano-sequência, o *voice-over*. É nesse sentido que Cavell afirma (WV, p. 32) que os primeiros filmes bem sucedidos (enquanto filmes) não foram aplicações das

permissibilidades de um meio, dentro de suas limitações, mas em si *criações* de novos meios, de *possibilidades* tomadas de *significado*⁴⁸.

O cinema descobre cedo que gêneros e mitos tradicionais são meios válidos para as telas, e talvez mesmo o lugar em que eles se expressam mais plenamente. Tal preferência, que vem acompanhada da presença de tipos⁴⁹, é uma descoberta, a criação de uma forma de dizer algo “de formas particulares”, de uma possibilidade filmica tomada de enorme significado, assim tornando-se parte da estrutura ontológica do meio cinematográfico. Em *More Of The World Viewed* – apêndice à segunda edição guiado por uma resposta às críticas de Alexander Sesonske ao livro –, espaço considerável é reservado para responder à segunda objeção levantada. Sesonske (1974, p. 567, tradução nossa) argumenta contra a “insistência de que a projeção de tipos é uma necessidade cinematográfica”, afirmando que as grandes obras europeias de Jean Vigo ou Jean Renoir estavam mais interessadas em personagens do que em narrativas formais. Para Cavell (WV, p. 175), essa afirmação é simplesmente equivocada, visto que, nos filmes em questão, tipos estão presentes e são perfeitamente reconhecíveis – eles são, entretanto, outros tipos⁵⁰, que habitam outros mitos. “Isso quer dizer que os filmes nunca podem criar indivíduos, apenas tipos?” (WV, p. 33), indaga Cavell retoricamente. Pelo contrário: “O que isso quer dizer é que essa é a maneira filmica de se criar indivíduos: criando *individualidades*. Porque o que faz de alguém um tipo não é sua similaridade com outros membros daquele tipo, mas sua distintividade em relação às outras pessoas”. A acepção de *tipo* imbuída aqui não só diverge como se opõe a noção de *estereótipo*⁵¹ – que, não obstante, é também uma possibilidade cinematográfica, em regra, carente de sentido –, em que a

⁴⁸James Conant, em *O Mundo de um Filme*, fornece um exemplo de uma possibilidade desprovida de significado em sua crítica ao uso da câmera (pretensamente) subjetiva em *A Dama do Lago [Lady In The Lake]*: “*A Dama do Lago* (...) não é bem-sucedido em ser um filme (...). Há características da maneira de construção desta película — seu modo de tentar apresentar um mundo — que, para o bem ou para o mal (...), derrota sistematicamente nossos esforços de entrar em um estado de absorção que ordinariamente caracteriza nosso envolvimento com um filme ordinário” (CONANT, 2020, pp. 132-133)

⁴⁹Cavell lista alguns dos mais recorrentes: “(...) o Inimigo Público, o Padre, James Cagney, Pat O'Brien, o Espião Confederado, o Patrulheiro, Randolph Scott, Gary Cooper, Gable, Paul Muni, o Repórter, o Sargento, o Xerife, o Delegado, o Promotor, o Impostor, o Vigarista, a Outra Mulher, a Mulher Pecadora, a Namorada do Gangster, a Anfitriã do Salão” (WV, p. 36)

⁵⁰Alguns desses tipos também são citados: “(...) o Aristocrata, o Judeu, o Policial, o Professor, o Cara do Bem, o Larápio, a Esposa Injustiçada, o Amante Impetuoso” (WV, pp. 175-176). Tipos dependem de mitos, e mitos são frutos das contingências de certo lugar, em certo momento. A criação dessas figuras não é exclusividade hollywoodiana, e nem se esgota com a inclusão do cinema europeu – ou não são o Malandro, o Político, o Revolucionário, a Prostituta, o Sertanejo, o Latifundiário, a Esposa e o Padre, entre tantos outros, tipos que habitam o cinema brasileiro?

⁵¹São citadas (WV, pp. 33-34) especificamente as figuras de indivíduos negros ao longo da história do cinema como exemplos de estereótipos, despidos de individualidades. Por extensão, o mesmo pode ser dito de tantas outras minorias, que só vieram a produzir tipos genuínos por volta da época em que *The World Viewed* foi escrito.

similaridade das figuras humanas, usualmente sublinhadas por papéis sociais ou funções narrativas, de fato as une acessoriamente.

Se tomamos a palavra de Cavell quando defende o cinema como a arte moderna por excelência, então dizer que a criação de tipos é a forma com que filmes criam individualidades é também dizer que a forma artisticamente moderna e historicamente contemporânea de criação de individualidades se dá pela identificação e eleição de tipos significativos. *The World Viewed* é conduzido a esse entendimento por Charles Baudelaire, batizado no livro de “profeta do moderno” (WV, p. 41), e seu seminal *O Pintor da Vida Moderna*. Da forma como Cavell o lê, o ensaio – um elogio aficionado dos croquis de Constantin Guys – resguarda uma preciosa relação de certos tipos que habitam a vida e a arte modernas. Guys, atento em meio à multidão, os enxergava transitando pelo mar da sociedade francesa, saltavam aos olhos. Em seus desenhos, ele imortalizava tais tipos, os personagens de seu tempo; Baudelaire (2010), ao revisitá-los, os registra e os apura. Os croquis são populados pelo Dândi, o homem “dedicado ao ócio e que, mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encalço da felicidade (...), acostumado, desde a juventude, a ser obedecido (...), que não tem outra profissão que não a da elegância” (p. 34); pelo Militar, aquele tomado pela “pompa da vida galante” (p. 32), pela “imperturbabilidade marcial” (p. 33), aquele que “acostumado com o inesperado, (...) dificilmente se surpreende” (p. 33); pela Mulher, “o ser que é, para a maioria dos homens, a mais viva das fontes, e mesmo, digamo-lo, para vergonha das volúpias filosóficas, dos mais duradouros prazeres; (...) esse ser terrível e incomunicável como Deus” (p. 38). Somente o pintor da vida moderna tem os olhos para enxergar esses e tantos outros tipos – seus traços e fisionomias distintos, seus ritmos, suas cores, seus gestos, seus mitos –, uma aptidão decorrente dos atributos singulares que lhe conferem seu status:

(...) para chegar a compreender o Sr. G. tomem imediatamente nota disso: a *curiosidade* pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio.

Lembram-se de um quadro (...) escrito pela mais vigorosa pena desta época e que tem por título *O homem da multidão*? Atrás da vidraça de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se, pelo pensamento, a todos os pensamentos que se agitam em torno dele (...); como escreve a ponto de tudo esquecer, recorda-se, e quer ardentemente recordar-se, de tudo. (...) A curiosidade tornara-se uma paixão fatal, irresistível!

(...) Ora, a convalescência é como um retorno à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, tal como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, até mesmo por aquelas mais aparentemente triviais (...). A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada (...). O gênio não é (...) senão a *infância* controladamente *recuperada* (...) (BAUDELAIRE, 2010, pp. 12-13)

O cético, foi dito, tratava as coisas mais insignificantes como extremamente notáveis na sua tentativa frustrada de compor uma asserção concreta sem abandonar seu objeto genérico. Algo concatenado, mas essencialmente distinto acontece nas contemplações de Guys: ao ver tudo como novidade, em êxtase permanente, o pintor da vida moderna *encontra* o notável no insignificante, o extraordinário no ordinário, especifica o genérico. A infância recuperada (dotada, maturada, analítica), por sua vez, difere da infância impermista, aquela da gravura de Blake, que aponta para e deseja o esplendor inalcançável – trata-se agora de encontra-lo na multidão, da lua não como destino, mas como ponto de vista, de perspectiva, de viajar para voltar.

O pintor da vida moderna é, para Cavell, um protótipo do cineasta, e o texto de Baudelaire tão premonitório com relação ao cinema quanto o são para Deleuze as concepções bergsonianas de tempo e movimento. Quando tipos e mitos começaram a dar forma às luzes e sombras dos filmes, mais de meio século já havia se passado desde a publicação do ensaio baudelairiano. As figuras e temáticas ali descritas, entretanto, seguiam em voga, embora transformadas e atualizadas para um mundo agora suspenso no entreguerras, afundado em crises econômicas, plenamente tomado pelas consequências dos nacionalismos, pela consolidação das inovações da segunda revolução industrial, pelo surgimento das sufragistas e na emergência de tantos movimentos sociais que marcariam o novo século. Cavell nota essas mudanças: a Mulher “incomunicável” dos croquis se torna nas telas a maior representante do *outro*, do mundo privado, e quem é ela se não Bette Davis, se não Barbara Stanwyck?; a “imperturbabilidade” do Militar traduz-se na representação da comunidade, do mundo público, e quem é ele se não James Stewart, Kirk Douglas? (WV, p. 48). Tornam-se, assim, a Mulher e o Militar, forças opostas, o que começa a esclarecer a guerra dos sexos e o diálogo entre homens e mulheres como uma das grandes obsessões cinematográficas; a “dedicação ao ócio” do Dândi, por sua vez, torna-se dedicação à independência, ao isolamento voluntário da sociedade (diferente da Mulher, que é isolada), torna-se fantasia da liberdade, de superioridade e de controle de suas faculdades (WV, pp. 55-56). Quem é essa figura se não Humphrey Bogart, se não John Wayne, se não Belmondo, Mastroianni?

-

A transformação de atores em “algos” humanos, em tipos e em estrelas, é parte do procedimento que Cavell nomearia mais tarde, no parágrafo de abertura de *What Becomes of Things on Film?*, de *fotogênese*:

E esse título expressa uma questão genuína? Isto é, aceita-se a sugestão de que há uma relação especial (ou um sistema especial de relações a ser sistematicamente estudado) entre as coisas e suas projeções filmadas, o que quer dizer entre os originais, agora ausentes de nós (pela projeção) e os novos originais, agora presentes para nós (em *fotogênese*) – uma relação a ser pensada como o *tornar-se algo de um algo* (digamos, como uma lagarta se torna uma borboleta, ou como um prisioneiro se torna um conde, ou como uma emoção se torna consciente, ou como após uma longa noite esta se torna luz)? (TS, pp. 173-174, grifo nosso)

A questão é genuína, evidentemente, e o ensaio de Cavell se propõe a pensar sobre ela para além das transformações humanas que haviam prevalecido em *The World Viewed*. O que se dá com os carros, edifícios, objetos, paisagens, natureza, animais, os “algos” das coisas, quando re-presentificados pela *fotogênese*? O que ocorre com a materialidade em si – aquela que era foco dos procedimentos do cético – quando transposta para a tela? Ao atentar para os “algos” humanos em *The World Viewed*, e às suas transformações em tipos representativos, as reflexões desembocavam inevitavelmente em problemas céticos quanto a outras mentes, e em resoluções morais⁵² para esses. Tratava-se da questão do *reconhecimento* enquanto alternativa à noção de conhecimento (do outro) enquanto certeza, e da noção de certeza enquanto violação da privacidade – disso resulta que investigações sobre o casamento, o divórcio, a independência e o autoconhecimento tenham sido tão centrais no projeto cavelliano dali em diante. Os “algos” das coisas, entretanto, dizem respeito a outra relação, a saber, do eu com a natureza⁵³. Os problemas aqui retomam o mistério do mundo exterior, o princípio das investigações epistemológicas modernas, e trata-se da ideia, muito menos aprofundada por Cavell ao longo dos anos, de *aceitação* enquanto alternativa a noção de conhecimento (do mundo) enquanto certeza.

Dos poucos textos que priorizam essa relação, reenquadrada e iluminada pela *fotogênese* das coisas, *What Becomes of Things on Film?* é o mais importante, a despeito de sua brevidade, em especial por considerar (TS, pp. 174-175) a aceitação do mundo (uma das possíveis formas de aceitação, melhor dizendo) como a questão central de um recorte marcante da história do cinema – nomeadamente, as comédias mudas dos anos 10, 20 e 30. Cavell é levado a essa realização pela interpretação da noção heideggeriana, em *Ser e Tempo*

⁵² O vínculo entre o ceticismo sobre as outras mentes e a filosofia moral é desenvolvido na Parte III de *The Claim of Reason*, conscientemente posta de lado pelo presente trabalho em prol de uma abordagem mais atenta às questões primordialmente epistemológicas da obra.

⁵³ Pode-se dizer que a conhecida e influente ontologia do cinema de Gilles Deleuze, defendida em *Cinema 1* e *Cinema 2*, e largamente orientada por Henri Bergson, preza por esse aspecto – dos “algos” das coisas, da relação indivíduo e mundo/coisa, e até mesmo da coisificação do indivíduo – em detrimento do aspecto moral, que envolve os “algos” dos indivíduos. Parece possível, portanto, pensar na ontologia deleuziana não enquanto alternativa ou oposição à ontologia cavelliana, mas como complemento a ela, e vice-versa.

(HEIDEGGER, 2005, p. 103), da anunciação da *mundanidade do mundo* e o subsequente e consequente modo de percepção das coisas por ela trazido:

[...] No terceiro capítulo de *Ser e Tempo* (...) [Heidegger] apresenta o Ser-no-mundo como um fenômeno para sua análise especial primeiramente ao delinear, a sua maneira, as implicações de nossa capacidade de realizar certas formas simples de trabalho, usando ferramentas simples em um ambiente definido por tais ferramentas (ele chama isso de mundo-do-trabalho) (...). É com a perturbação ou interrupção de tais atividades – digamos, pela quebra de uma ferramenta ou pela constatação de que falta algo de natureza material –, acima de tudo a perturbação do tipo de percepção ou absorção que tais atividades requerem (algo como atenção e inatenção simultâneas) que, de acordo com Heidegger, uma forma especial de consciência é invocada (...). Essa consciência incidental, em última instância, é da mundanidade do mundo – ou, um pouco mais precisamente, é uma consciência de que aquela absorção anterior já era direcionada para uma totalidade com a qual, como coloca Heidegger, o mundo se anuncia. Quando Heidegger caracteriza a consciência incidental como um modo de visão que nos permite enxergar as coisas do mundo no que ele chama de sua conspicuidade, sua intromissão e sua obstinação, uma afinidade pode ser detectada com alguns dos tópicos principais da comédia cinematográfica, em especial a muda. (PH, pp. 271-272)

A perturbação do mundo das obras e a revelação das coisas em sua “conspicuidade, sua intromissão e sua obstinação” resguardam, para Cavell, um paralelismo claro com a perturbação causada pelas indagações céticas e as revelações que ele nomeia de verdade do ceticismo. O humor de Buster Keaton, por exemplo, é, assim, resultado do advento dessas novas formas de percepção e apreensão do mundo exterior, e, em especial, do ato de aprender a conviver com essas, o ato de aceitar nossas condições e limitações (na Parte IV de *The Claim of Reason*, Cavell (CR, p. 440) fala desse exercício como o ato de “viver nosso ceticismo”). A potencialização dessas formas é uma das possibilidades do meio cinematográfico descobertas pelas comédias mudas, que a carregam de significado:

O propósito da ideia é nos ajudar a ver e dizer, ao mesmo tempo, do que Keaton nos permite rir e qual, concretamente, é a natureza do modo de visão do qual Heidegger começa sua análise do Ser-no-mundo. Esse riso não é definido, por exemplo, por uma sugestão bergsoniana de que o ser humano passou a se assemelhar a uma máquina, ou vice-versa. Keaton é tão flexível, tão engenhoso quanto Ulisses, e suas máquinas gigantes fazem exatamente o que se espera que elas façam naquelas circunstâncias. Estamos tratando aqui de algo a respeito da capacidade humana de enxergar, ou capacidade para a consciência sensorial em geral, algo que podemos expressar como nossa condenação a projetar, a habitar um mundo que vai essencialmente além da emancipação dos nossos sentidos. Esse parece ser o único ponto de concordância ao longo da história da epistemologia, ao menos ao longo da história moderna do assunto, digamos, desde Descartes. A conclusão mais comum entre epistemólogos tem sido algum tipo de ceticismo – a compreensão de que sobre nós não pode ser dito, estritamente falando, que sabemos, que temos certeza da existência do mundo das coisas materiais. Eu entendo que Buster Keaton, em *A General*, digamos, exemplifica a aceitação da enormidade dessa compreensão da limitação humana, sem negar nem o abismo que pode se abrir a qualquer instante frente aos nossos planos, nem a possibilidade, a despeito daquela possibilidade aberta, de viver honrosamente, com bons e talvez resignados espíritos, e com esperança eterna. Sua capacidade para amar

não nega esse conhecimento, mas vive com ele à plena vista. Ele é arrojado? Ele é algo mais raro; ele é inarrojável. Ele incorpora tanto a necessidade de cautela em um mundo incerto, quanto os limites necessários da consciência humana; contemplemos como quisermos, há sempre algo em nossas costas, espaço para dúvida. (TS, p. 175)

Vem de *Marinheiro de Encomenda* uma das imagens mais famosas da carreira do “homem da cara de pedra”: a da queda da fachada em meio ao tornado que atinge a cidade. O Junior de Keaton, desnordeado pela tempestade, põe-se de pé na frente de uma casa prestes a desabar. A fachada cede, mas Junior, imóvel na única posição segura possível – aquela em que será poupado ao ser atravessado pela moldura da janela aberta do sótão –, sai ileso. É o epítome da obstinação keatoniana, que encontra pequenas brechas nos desafios mais árduos, e humor nas menores brechas. Frente ao perigo da tempestade, ao peso da fachada que tomba (o “o abismo que pode se abrir a qualquer instante frente aos nossos planos”), não há desespero ou ignorância, mas tenacidade e sabedoria pueril (“espíritos resignados, (...) esperança eterna”) – ele encontra uma saída⁵⁴. Não é nada irrelevante, a propósito, que essa saída é aqui imaginada como uma janela, uma ação declarativa do meio como o lançador-projetor de Méliès. A aceitação do mundo (bem como, nesse caso, o reconhecimento do outro) demanda mudança de perspectiva, que se olhe para as coisas com a liberdade do espaço dado, mas sob os limites do enquadramento – a fidelidade desses filmes ao plano aberto talvez seja a maior prova de sua vocação para essa missão. Que os sentidos não apreendem tudo não quer dizer que não apreendem nada. A janela e a tela de cinema são, evidentemente, imagens da mesma ideia. Keaton só tem uma piada a oferecer, como ressalta Rothman (2004, p. 44), a “piada sobre o meio cinematográfico”⁵⁵.

⁵⁴ Keaton e Charles Chaplin encontram saídas (buscam felicidade, diria Cavell), mas de formas bastante distintas: a comédia keatoniana, construída com *stunts* reais, que tem que ver com “algo a respeito da capacidade humana de enxergar” (TS, p. 175), carrega consigo uma sensibilidade cinematográfica típica dos filmes de ação e dos musicais; a chapliniana, por sua vez, depende de outra capacidade humana – não a de ver, mas a de “ver ou de tratar algo *como* algo” (TS, p. 176), como nos âmbitos do horror ou da fantasia.

⁵⁵ A descrição de Rothman (2004, pp. 44-45, tradução nossa) sobre a comédia de Keaton (sobre essa piada única) continua, e elucida sua relação com o que Cavell chama de capacidade humana de enxergar: “(...) podemos dizer que o personagem Keaton deseja uma relação de espectador com o mundo. Este papel é natural para ele, como é para nós. Diferente de nós, entretanto (...), ele julga ser impossível ver o mundo por mais de alguns instantes a cada vez. Para sobreviver (e também para conquistar a mulher, que é sempre seu objetivo patente), ele precisa agir continuamente. Mas ações humanas não vêm a ele naturalmente, embora ele siga todas as regras. Ele parece não ter a compreensão nativa do comportamento comum, não porque lhe falta inteligência, mas porque seres humanos comuns têm desejos que ele não parece ter, ou ao menos não sabe que tem. O autor do filme, é claro, aquele que orquestra “acidentes” precisamente para força-lo a agir no mundo, quer ele queira ou não, portanto que o distrai constantemente de suas contemplações, também é Keaton. Essa é a piada (...)”



Figura 20

O ilustre *stunt* de *Marinheiro de Encomenda* fora ensaiado oito anos antes, em *Uma Semana*, uma das grandes obras de Keaton, inobstante seu esquecimento. Ali, a janela que o atravessa é parte da casa que os recém casados ganham de presente de matrimônio – para construí-la em apenas sete dias, informa um bilhete, basta seguir as instruções e a numeração das caixas. Um pretendente outrora recusado pela esposa, tomado por inveja do marido, renumera os pacotes secretamente. O resultado é uma casa extraordinariamente disfuncional, fisicamente impossível, um deslumbre ótico: a estrutura assimétrica, paredes giratórias, cômodos voltados para o exterior, portas que não dão para lugar algum, o teto que nada cobre. Inevitáveis desventuras se seguem, a última delas quando o casal descobre que construíram a morada no lote errado. Engenhosamente improvisam rodas embaixo da casa, que, ao a arrastarem para o lugar correto, travam no trilho do trem, que eventualmente chega e destrói a construção completamente. O noivo, por fim, finca uma placa ao lado dos escombros anunciando a venda, e dá as costas de mão dada com a esposa – guiados pelo trilho, partem.

Uma Semana é, no cerne, um dos grandes filmes da história do cinema sobre o casamento (essa instituição que, lembra-se, é representativa para Cavell da verdade do

ceticismo sobre as outras mentes), talvez o primeiro deles; especificamente, sobre as alegrias e tribulações de começar a vida ao lado de alguém. A casa, suas imperfeições e disfuncionalidades – por vezes cômicas, por vezes árduas – nada é senão uma alegoria das fragilidades da vida ainda desamparada, da aventura do novo; o que são dois recém-casados, afinal, senão um lar a se construir? O vínculo íntimo entre o outro e o mundo é uma das marcas essenciais do cinema de Keaton. *A General*, o filme destacado por Cavell, é aparentemente nomeado em razão da locomotiva que Johnnie tanto ama e tenta incessantemente resgatar, mas o título também se refere implicitamente a Annabelle, a mulher que é o outro objeto da paixão do maquinista e que em muitos aspectos *ordena* (dá sentido, direciona) a aventura de Johnnie em um filme em que a *ordem*, em seus muitos sentidos, é o motor.

Keaton parece compreender algo que Cavell levantará como uma das últimas hipóteses de *The Claim of Reason*: que nossa relação com as coisas pode não ser assim tão diferente de nossa relação com o outro, e que conseqüentemente o ceticismo sobre o mundo exterior talvez seja muito mais interligado ao ceticismo sobre as outras mentes do que pode parecer. Uma breve digressão se faz necessária.

Ao longo de *The Claim of Reason*, Cavell trata esses dois tipos de ceticismos como empreendimentos distintos: a Parte I apresenta questões concernentes às outras mentes, centradas nos problemas da presença da dor das *Investigações Filosóficas*; a Parte II, comprometida com a epistemologia tradicional, é focada exclusivamente no problema do mundo exterior; a Parte III tangencia novamente a questão do outro pelo viés da moralidade. Do começo da Parte IV, a tendência parece seguir. Cavell enumera algumas importantes diferenças nos tratamentos desses dois ceticismos – a mais importante o fato de, no caso das outras mentes, o conhecimento não ser obtido através dos sentidos, ou, melhor dizendo, não *somente* através dos sentidos, i.e., essa não é a claramente a resposta para a pergunta essencial “como você sabe?”. Para responde-la com alguma convicção, é necessário atribuir o conhecimento, por assim dizer, a um sexto sentido, aquilo que nos permite enxergar a dor *como* dor, a angustia *como* angustia, o êxtase *como* êxtase – para além de um *ver*, é necessário um *ver-como*⁵⁶. A essa faculdade humana que nos permite *ver algo como algo* Cavell dá o nome

⁵⁶ O conceito de *ver como* é oriundo da Parte II das *Investigações Filosóficas*, em que Wittgenstein se dedica ao estudo do que ele chama de fisionomia, i.e., o caráter de certas figuras que permite que sejam interpretadas de formas diversas, que sejam vistas ora como isso, ora como aquilo. Mais será dito sobre essa noção no item final do Capítulo V.

de *projeção empática*, embora se mostre imediatamente insatisfeito com sua própria conceituação distintiva, em uma longa, mas imprescindível passagem:

[...] O conceito de projeção empática não faz da ideia de conhecer os outros um projeto especial demais em sua premissa, como se o conhecer dos objetos desse conta de si, enquanto aquilo que compõe o conhecer dos outros é tudo que compõe o conhecer dos objetos *mais* alguma outra coisa, algo que, por assim dizer, anima o objeto? (...) Assim produzindo a ideia do outro como um objeto material *mais* algo.

Essa ideia de conhecimento pode estar, na verdade, tomando o processo da percepção de ponta-cabeça. Faz igual sentido – ao menos igual – supor que a condição natural (ou biologicamente mais primitiva) da percepção humana seja de coisas (exteriores), pessoas ou objetos, enquanto animadas; sendo que o ver objetos como objetos (i.e., os ver objetivamente, como não-animados) é que seria o desenvolvimento sofisticado (...).

Ou ele torna a percepção da humanidade especial demais de outra maneira. Ele parece tomar a ideia de uma atitude em relação a uma alma como uma espécie de adequação da minha resposta. Mas por que não dizer que há uma adequação necessária em relação a todo tipo de coisa (objeto ou ser); algo adequado para pães, outro algo para pedras, algo para pedras grandes que bloqueiam o caminho e algo para pequenas pedras lisas que podem ser arremessadas ou evitadas; algo para a grama, para as flores, para o pomar, para florestas, para cada peixe do oceano e cada ave do ar; algo para cada artifício humano e para cada condição humana (...). Para cada elo na Grande Corrente do Ser há um leque adequado de respostas. Eu disse que nossa experiência dos outros põe uma costura na experiência. Por que não considerar que a experiência é costurada continuamente, infinitamente? Toda coisa, e toda experiência de toda coisa, é o que é. (CR, pp. 441-442)

Há aqui um convite para que se considere a possibilidade, talvez contraintuitiva, de que é a nossa percepção do mundo exterior que representa um desafio, que demanda um esforço peculiar para se atingir o “desenvolvimento sofisticado”, e não, como pode parecer, das outras mentes. Por consequência, isso sugere que as frustrações do cético têm que ver com uma percepção do mundo “de alguma forma vivo, ou ao menos animado” (MULHALL, 1998, p. 145), e, portanto, capaz de *responder* àquele que o percebe, tal qual um ser humano. A cena cartesiana da “parte de trás”, por exemplo, toma outra roupagem nessa situação: quando o cético pede pela parte não vista, pede *que o mundo se mostre*, como quem chama alguém virado de costas; e como quando ignorado por uma pessoa chamada, o cético frustra-se com o ignorar do mundo – como se o mundo o devesse algo.

A hipótese é aprofundada no texto inaugural de *Disowning Knowledge*. Se valendo, como nota Mulhall (1998, p. 146), de mais uma análise austiniana, Cavell observa que os verbos empregados na investigação cética (*duvidar* e *acreditar*, em especial) correspondem a ações pertencentes ao âmbito das interações humanas, como por exemplo em resposta a um boato, ao relato de um fato inesperado, ou à expressão de um sentimento exacerbado. Podemos acreditar/duvidar quando *alguém diz que há* uma mesa na sala, mas o cético diz

acreditar/duvidar *que há* uma mesa na sala, sem o intermédio da assertiva alheia. Nessa situação, como articula Cavell (DK, p. 7), “o filósofo está falando, por assim dizer, no máximo consigo”. Essa tese ajuda a iluminar o que foi dito anteriormente sobre a ausência de uma asserção concreta na investigação tradicional. O filósofo, como argumentado no capítulo segundo, depende de uma projeção bem sucedida de suas palavras, neste caso, de um uso dos conceitos de duvidar e acreditar (e dos critérios que os regem) que faça pleno sentido fora do âmbito da interação entre dois indivíduos – tarefa que o cético falha em realizar satisfatoriamente:

(...) nesse caso uma palavra está sendo usada fora de seu jogo de linguagem, descolada de seus critérios comuns. É essencial para a linguagem que as palavras *possam* ser assim moldadas. Mas há consequências. Ao moldar o conceito de crença para nomear nossa relação imediata e absoluta com o mundo, digamos, nossa intimidade absoluta, uma relação que nenhum outro humano *poderia* confirmar ou comprometer, o filósofo transforma o mundo em, ou o coloca na posição de, um falante, apresentando-nos suas asserções, asserções que, no fim, o filósofo não pode ouvir. Todo mundo sabe que há *algo* de louco na busca fantástica do cético pela certeza. Filósofos, desde o princípio, em Descartes e em Hume, levaram a loucura em conta. Estou aqui simplesmente mostrando outra faceta da questão. O que se vê é uma conexão interna entre ceticismo e romantismo, o sentido em que o ceticismo é aquilo com que os escritores românticos estão se debatendo, (...) especificamente se debatendo por algum tipo de animismo, que pode tomar a forma de animação (como representado nos autômatos de Hoffman, na figura de vida-em-morte de Coleridge em *O Velho Marinheiro*, talvez em *Frankenstein*), como se tentassem trazer o mundo de volta à vida, da morte dada pela filosofia, ao menos pelo ceticismo filosófico (DK, p. 8).

Disto deriva a leitura de *Otelo* que encerra *The Claim of Reason*, em que Cavell toma Desdêmona, objeto da fixação do mouro de Veneza, como símbolo do mundo exterior – e, portanto, equipara alegoricamente uma relação entre mentes com uma relação mente-mundo. Mais importante, disto deriva que, como o que a filosofia chama de ceticismo, a literatura chama de tragédia, também o que o ceticismo chama de *dúvida*, a tragédia chama de *inveja* – mais uma vez, um sentimento do âmbito das relações humanas que se transpõe para a relação homem-mundo. Inveja, note-se, é o que sente o pretendente recusado em *Uma Semana*, e é o que motiva sua vingança – incapaz de reconhecer que a esposa escolhera o marido, ele tenta conturbar o relacionamento que deseja: o faz por intermédio do mundo, da casa sabotada. Mas seu rival é Buster Keaton, o homem que com mais naturalidade aceita a especificidade das coisas, reconhece a individualidade dos outros, vive seu ceticismo, segue nos trilhos.



Figura 21

5. O MUNDO VISTO

No capítulo de abertura de *The World Viewed*, Cavell fala de sua dificuldade em assistir aos “novos filmes” (WV, p. 11), aqueles contemporâneos ao momento em que escrevia. É sobre eles que as reflexões da segunda metade de seu livro tratam – sobre um novo cinema, cujo surgimento é difícil de localizar com precisão, mas que ganha força nos anos 50, encontra protagonismo nos 60, e consolida-se definitivamente nos primórdios dos 70. É um novo e *moderno* cinema. Há uma concepção clara, definida de modernismo artístico que baliza essa nova etapa da obra. Trata-se do momento em que “um meio é explorado descobrindo possibilidades que declaram suas condições necessárias, seus limites” (WV, p.146). Não, portanto, uma concepção de modernismo em que predominam as inovações e rupturas, mas uma guiada pela tradição, pelos mistérios históricos de cada arte, de cada meio, de cada conjunto de possibilidades – um ímpeto que culminaria, na contemporaneidade, na problemática, descrita por Danto (2005, p. 103), das “fronteiras entre a filosofia da arte e a arte (...) dissolvidas”. Dizer que o moderno declara condições necessárias e limites é dizer que ele descobre uma essência. Cavell declara a essência cinematográfica, a sua maneira, quando afirma ser o cinema “uma imagem em movimento do ceticismo” (WV, p. 179). O ceticismo, como visto, é para o americano o traço que rege a filosofia e a história modernas, aquilo que funda uma nova relação entre indivíduo e mundo. Há, assim, um elo essencial entre modernismo cinematográfico, modernidade filosófica e o sujeito moderno.

5.1 Por que Lancaster chora?

Cavell falava da convicção gerada pelos mitos e tipos do cinema clássico, oriundos das heranças de artes populares e folclóricas, teatrais, em sua maioria. O que acontece com essa convicção, para que se abra espaço para o advento do cinema moderno? Em certo ponto de *The World Viewed*, fala-se de um momento - um momento histórico – em que as “explanções dramáticas deixam de ser nosso modo natural de compreender o comportamento um do outro” (WV, p. 94). É necessário, antes de avançar, investigar a que Cavell se refere quando fala do dramático e de *drama*. Seu interesse na questão, como tantas outras, nasce dos estudos das obras shakespearianas. Em *The Avoidance of Love*, ele se pergunta “como funciona o meio que usa a poesia dessa maneira [dramaticamente]”, e ensaia uma resposta:

Não é incomum encontrar peças de Shakespeare comparadas à música, mas nos casos que vi, essa comparação se baseava nas características mais ou menos superficiais da música, por exemplo, no seu equilíbrio de temas, suas recorrências, mudanças de humor, clímaxes – em uma palavra, nas suas propriedades teatrais. Mas a música é, ou era, dramática em um sentido mais fundamental (...). A essência da qualidade que tenho em mente tem que ver com a noção de *desenvolvimento*; não, como nas formas antigas de sonatas, apenas com uma seção isolada na qual fragmentos de material passado são recoloridos e rearranjados, mas com o processo, preeminente no Beethoven tardio e em Brahms, no qual o que veio antes é metamorfoseado em novas estabilidades, culminando em uma obra como a Sonata *Hammerklavier*, na qual todo o material posterior, pode-se dizer, está "contido" nos intervalos ascendentes e decrescentes de uma terça nas duas estrofes de abertura. A questão que eu quero levantar aqui é: Como devemos perceber a música feita dessa maneira? *O que* devemos perceber de forma a entender a responder ao que é dito? (...) Direi que a qualidade que devemos perceber é uma qualidade de *movimento dirigido* (...) (MW, pp. 294-295).

A concepção de drama em jogo aqui, portanto, inclui, mas vai além da clássica concepção aristotélica, encontrada na *Poética*, do drama enquanto mimese representada. Embutido no drama shakespeariano está uma noção de progressão, de continuidade, tanto temática quanto estruturalmente. Esse aspecto se torna mais claro quando advém o melodrama – a hipérbole do drama que ditou o teatro vitoriano, entre outros – em que certo maniqueísmo narrativo se torna explícito em figuras sólidas, como na oposição, no *contraste* entre o Herói e o Vilão. A vocação dramática para o “desenvolvimento” e o “movimento dirigido” ganha, portanto, claros contornos morais.

História, poesia, fé. Para Cavell, todas essas coisas se relacionam, são expressões e consequências umas das outras. “Se a religião, quando deixou os céus, se tornou drama, então o drama, quando deixou a arte, se tornou política; e a política, não mais confinada a um só domínio, impregnou-se na sociedade e no eu; tornou-se religião” (WV, p. 91). Com a morte de Deus e o advento definitivo da secularidade na modernidade, a religião, e seus maniqueísmos, despencam dos Céus e, na Terra, convertem-se em drama; e o drama, por sua vez, alastra-se para além da poesia na Idade Contemporânea, na direção do domínio do social, da política. Isso significa, para Cavell, que explicações outrora religiosas para a condição humana haviam, por necessidade, sido substituídas. “Porque a sociedade (...) se manteve fria e inflexível, e porque o abismo entre céu e terra se aprofundou ao se estreitar (...); e porque Deus foi reabsorvido (...) – nossa explicação total de nossa condição, para ser convincente, tinha de ser dramática (WV, p. 92). A interpretação histórica exprimida nessas passagens de *The World Viewed* está em sintonia com o momento historiográfico que se estabelecia nos Estados Unidos no início da década de 70. Os apontamentos de Cavell acerca de Hegel e, especialmente, de Marx – “ideias de "luta de classes" e "sociedade sem classes", ainda que não sejam necessariamente teatrais,

são inerentemente responsáveis pelo, ou fenomenologicamente vulneráveis ao uso teatral” (WV, p. 92) – soarão extremamente familiares a leitores do controverso *Meta-História* de Hayden White e de seus argumentos a favor do primado da narrativa na disciplina da História – “Em Marx (...) uma estratégia de explicação (...) mecanicista é utilizada para sancionar uma descrição *trágica* da história que é *heroica* e militante no tom” (WHITE, 1992, p. 42, grifo nosso).

O fim dos mitos do cinema clássico, notadamente os hollywoodianos, está igualmente atrelado ao contexto histórico-social que faz com que o drama passe a ser uma forma insuficiente de reconhecimento, de dar conta das condições do comportamento humano e de nossa relação com o mundo. Como lembram Rothman e Keane,

The World Viewed foi escrito durante a Guerra do Vietnã. Cavell poderia muito bem nunca ter escrito um livro sobre filmes, a certamente não teria escrito o que escreveu, não fosse sua percepção de que os americanos estavam colhendo as trágicas consequências do "conhecimento, e recusa em conhecer" que foi o resultado da Segunda Guerra Mundial. O que os americanos conheciam, e se recusavam a conhecer, era nossa condição de separação, o fato que existimos em um mundo no meio de outras pessoas que fazem reivindicações sobre nós (como nós fazemos reivindicações sobre elas) (...) (KEANE e ROTHMAN, 2000, pp. 129-130, tradução nossa).

Após a série infindável de negações do mundo e do outro que figuraram o século XX, das Grandes Guerras ao fiasco do Vietnã, como sustentar a convicção, por exemplo, no velho, dramático tipo dos Homens Militares, o mito do trabalho pelo bem do mundo, o mito da comunidade? (WV, pp. 62-63). Depois das sufragistas, como manter convicção naquela Mulher, no mito da mulher cosmética, apenas o outro do homem? (WV, pp. 63-67). Estabelecida em definitivo a disciplina da Psicologia, trazidos à tona os mistérios da repressão e do subconsciente, como crer no mito do Dândi silencioso, que se nega a se expressar? (WV, pp. 67-68). O mundo e a apresentação do mundo então careciam urgentemente de novas explicações, novas formas de reconhecimento⁵⁷.

No cinema, havia equivalentes naturais ao drama teatral (TS, p. 14), que se davam a partir da poesia das linguagens próprias do cinematográfico. “O preto-e-branco”, diz Cavell (WV, pp. 89-90), “era o meio natural do drama visual. Esse é o legado fundamental da pintura

⁵⁷ A consequência disso é o surgimento de novos mitos. Com o fim do mito da (velha) Mulher, por exemplo, surge o mito da Nova Mulher (que protagonizará as comédias do recasamento e os melodramas da mulher desconhecida, gêneros estudados em *Pursuits of Happiness* e *Contesting Tears*), aquela não mais relegada ao âmbito cosmético, que agora forja sua própria independência (WV, pp. 63-67). Já com o fim do mito do Dândi, agora que a supressão dos sentimentos não é mais sinal inequívoco de força, mas de graves e íntimos problemas, o “fogo interno” renasce como o mito da juventude, da vida ainda a começar (WV, pp. 67-68).

para a fotografia: a variedade de contraste na modelagem pictórica é o meio pelo qual gestos e posturas retratadas assumem significância individual, e assim se tornam humanamente dramáticos” – os tons de cinza, é claro, eram os tons que pintavam os mitos e tipos dos melodramas, das comédias, das aventuras do cinema clássico. Na tela, via-se a realidade, assegurada pela ontologia fotográfica, mas se via, importantemente, uma *dramatização* da realidade. Cavell se recorda, estimulado por essa constatação, do que um homem dissera a ele, por volta de 1940:

(...) que não gostava que os filmes fossem coloridos porque isso os tornava irrealistas. Já um filósofo, neguei o que julguei ser a validade de sua colocação e a refutei, dizendo que o mundo real não é em preto e branco (...). Tenho agora uma explicação para a verdade dessa ideia, do que julgava ser sua verdade. Não é simplesmente que as cores no cinema não eram transcrições precisas das cores naturais, nem que as histórias filmadas em cor eram explicitamente irrealistas. É que as cores filmicas mascaravam o eixo de brilhantismo do preto-e-branco, e o drama dos personagens e contextos apoiados nele, ao longo do qual nossa compreensibilidade de personalidades e eventos se segurava. Filmes coloridos pareciam irrealistas porque eles eram adramáticos (WV, pp. 90-91)

O “eixo de brilhantismo” do preto-e-branco, como é descrito, carrega um jogo de duplo sentido típico da prosa cavelliana. Refere-se tanto a brilhantismo no sentido de engenhosidade, de excelência, quanto a um brilho particular, ou uma ênfase técnica no brilho característica da fotografia monocromática – a forma cinematográfica pela qual “gestos e posturas retratadas assumem significância individual, e assim se tornam humanamente dramáticos”. Como aconteceu no século anterior com os impressionistas, com a pintura moderna, a compactação de câmeras e, em especial, de equipamentos de captação de som, permitiram ao cinema escapar das paredes dos grandes estúdios e se aventurar em locações. Não somente a cor se estabelecia como norma, novas técnicas e texturas fotográficas começavam a tomar conta das telas. O brilhantismo dramático se transformava sob todas as perspectivas.

Tudo em *Os Assassinos* é filmado dentro de estúdios; nada em *Enigma de uma Vida* é. No centro de ambos está Burt Lancaster, uma das grandes estrelas da passagem do cinema clássico para o cinema moderno norte-americanos. O “Sueco”, que Lancaster encarna em *Os Assassinos*, é um homem, um homem em particular, que carrega no rosto os dramas de um passado injusto, da carreira de boxeador interrompida, das traições que o rodeiam por todos os lados. Ned Merrill, o nadador no centro de *Enigma de uma Vida*, é um símbolo, o modelo de um homem, carrega consigo, além da vida privada da diegese, a história do cinema, uma história do sujeito moderno. O “Sueco” é veículo de emoções dramáticas; Ned, de reflexões pós-dramáticas.



Figura 22



Figura 23

Na maior parte do tempo, Ned Merrill sorri. Ele é recebido na casa de dos Westerhazy, vizinhos, com cumprimentos afetuosos, é claramente um homem querido, do qual sentem saudade. Por entre as árvores, ele aparece, mas é incerto de onde veio. Sabe-se, entretanto, para onde está indo – é ele mesmo que nos diz, com os olhos azuis fixos nas mansões dos arredores: “Eu conseguiria, eu conseguiria mesmo – eu conseguiria nadar até minha casa!”. De casa em casa, de piscina em piscina, traça seu caminho. A cada visita, dá versões de um mesmo mantra, da mesma missão: “A Lucinda está esperando. As meninas estão em casa jogando tênis. Estou nadando para casa”. A princípio, é uma premissa risível, a de mergulhar de piscina em piscina

para chegar em casa – embora Ned a trate com seriedade, perdido entre os cortes e a montagem desconcertados –, mas aos poucos a ideia se transforma em tom, à medida que fica claro, cedo no filme, que Lucinda não o espera, que as meninas não estão lá, que a quadra tênis está vazia, que Ned nada rumo a algo que não é sua casa.

Enigma de uma Vida é uma alegoria, e não meramente a história de um homem que mergulha em todas as piscinas que vê pelo caminho até chegar na casa abandonada em que um dia viveu. Ned é o retrato de um conflito arquetípico. Há um diálogo, a princípio amistoso, ao fim tomado de tensão, entre o *herói* e o *fracassado*, duas entidades – dois tipos – que coexistem no protagonista, uma imposta pelo mundo externo; a outra criada, ilusória. O *herói* é visto naqueles primeiros segundos de filme, na investida de Ned pelo bosque que leva à piscina dos Westerhazy, um empreendimento simbiótico entre ele e a natureza que o envolve – relação que costura *Enigma de uma Vida* –, tal como um dos homens de Caspar David Friedrich, emblemas do romantismo, movimento que Cavell, ao descrever como “a auto dramatização do eu” (WV, p. 94), julga ser o auge daquelas “explicações dramáticas”. O *fracassado* surge do embate: é, em muitos sentidos, a falência de toda uma forma de absorção do mundo, do eu iluminado, do herói romântico, das estrelas, dos tipos. As pessoas que Ned encontra na extensão do “Rio Lucinda”, como ele apelida o percurso até sua casa, estão constantemente lhe avisando, com meias-palavras, que a imagem que tem de si não é real, que a ficção dramática que vive internamente não é (mais) a verdade do mundo, não dá conta dele.



Figura 24

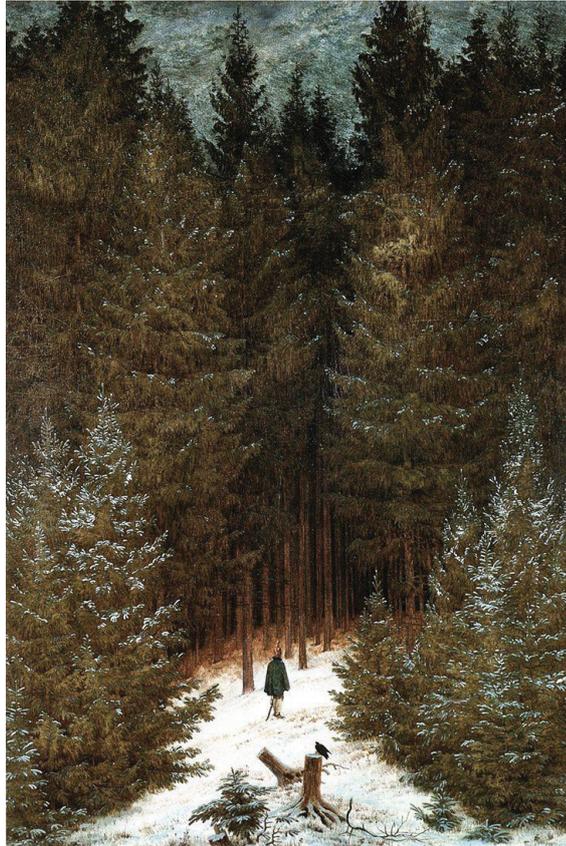


Figura 25

O atrito, a angústia que leva Ned a terminar *Enigma de uma Vida* sob uma tempestade, recolhido como feto na porta de uma casa abandonada, é resultado de relativa vitória para um dos lados de uma batalha travada na filosofia clássica, resgatada por Martin Heidegger em *Da essência da verdade*. “Duas concepções fundamentais da essência da verdade” estavam em combate, e “ambas apareceram entre os gregos: a verdade como *desencobrimiento* ou a verdade como *correção*. A concepção originária, a verdade como desencobrimiento, recuou” (2014, p. 137, grifo nosso). Trata-se de concepções que coexistiam, que coexistem no centro da filosofia platônica que é a alegoria da caverna. Historicamente, vence a correção, mais tarde imortalizada por São Tomás de Aquino na máxima *veritas est adaequatio rei et intellectus* [verdade como a adequação da coisa ao conhecimento, ao intelecto].

O tempo da correção, em termos cavellianos, é o tempo do drama, das explicações dramáticas. Pressupõe, como coloca Antonio Segatto (2008, p. 155), “a possibilidade de estabelecer uma equivalência entre dois elementos heterogêneos, a sentença e a coisa”. É uma verdade que não consiste em propriedade do homem, mas em propriedade do conhecimento em si (das formulações, das sentenças) e de suas correspondências ou não com o mundo.

Dramática, pois tem o *progresso* como consequência. A correção sugere: algo é *mais correto*, portanto, *mais verdadeiro*. A partir de Platão, o que se busca é a verdade correta *verdade correta*. O que Heidegger se esforça para retomar é a relação íntima que a *correção* tem com a concepção originária de *desencobrimto*, onde a verdade “é tomada em um sentido negativo (...), a negação do que está encoberto, do que permanece escondido (λήθη)” (SEGATTO, 2008, p. 155). O estado do não-verdade é o estado original, o estado de encobrimento (encoberta está a verdade para os homens na caverna), é “um estado no qual o homem se encontra”, e, portanto, a “essência da verdade” abre caminho para o que seria “o acontecimento fundamental na essência do homem” (SEGATTO, 2008, p. 155). O Nadador é Ned Merrill. Ned Merrill é Burt Lancaster. Burt Lancaster é o homem-estrela da Hollywood clássica. A estrela é o falido herói romântico. O falido herói é a falência do drama. A falência do drama é o cansaço da correção. O cansaço da correção é a derrota do velho homem, do sujeito moderno. O velho homem no presente é o homem perdido no tempo, em busca da casa em que um dia viveu, da mulher com quem um dia partilhou o lar, das filhas que um dia o casal via da janela, na quadra de tênis.

Ned está em busca de seu passado heroico, romântico, habitado por sua família, uma bela esposa, filhas talentosas, a casa mobiliada, admiradores na vizinhança, um exímio nadador que nem sempre mergulha de barriga n’água. E Lancaster, por sua vez, busca seu próprio passado, heroico à sua maneira, enquanto estrela, o destemido homem dos *noirs* quarentistas, do terno e da gravata e não da sunga. É um homem em busca de uma explicação dramática que responda a suas inquietações. É um homem em busca de seu filme em preto e branco, mas é tarde demais: “(...) o preto e branco [deixou] de ser o modo pelo qual nossas vidas são convincentemente retratadas” (WV, p. 94).

Grande parte da extravagância da jornada de Ned causa não está exatamente na falta de traços lógicos, de trama clara ou de escolhas estéticas inesperadas. Embora tudo isso esteja ali, presente, o que nos distancia, na chave da estranheza, é que *há* o lógico, *há* a trama e *há* a estética, mas tudo *há demais*. O cansaço do drama é também o seu último suspiro desesperado – para ser notado, para não ser deixado para trás, para firmar seu valor. O clímax do filme é a plenitude de tais características, a trilha de Marvin Hamlisch explode em melodrama, a tempestade desaba dos céus ao som dos raios e trovões, a casa não está meramente abandonada, mas arruinada, tomada pelas plantas e raízes, a sala não está vazia de família, está vazia de todas as coisas. O drama, nos seus últimos instantes de vida, parece regressar, como previu Cavell, às suas origens religiosas: no mais dramático dos atos, reúne todas as suas forças e se realiza plenamente, sacrifica-se ao tornar-se plena, porque não suporta a própria plenitude. Morre,

desaparece. E o que resta dela em *Enigma de uma Vida* é um melancólico *freeze frame*. Não é à toa que os capítulos finais de *The World Viewed* sejam dedicados à reflexão acerca do cinema moderno a partir de seus novos elementos de linguagem: *slow motion*, os *jump cuts*, *inserts*, os *freeze frames*.

No final de *Bonnie and Clyde* o filme persiste em uma elegia de balas por muito tempo após o par estar morto. A sociedade está se certificando de si. Mas a arte não está muito satisfeita. A câmera está ao mesmo tempo confessando sua invasão de suas existências e sua impotência em preservá-las, e nossos passados nelas; ela está ao mesmo tempo se vingando delas por sua ausência e acompanhando-as pela linha de morte. Em *Butch Cassidy and the Sundance Kid* isto é feito de outra maneira: o final congelado das duas figuras (...) instantaneamente os traduz para a imortalidade (WV, p. 134)

“A sociedade parece assertiva, mas a arte não se satisfaz”. Neste contexto, uma forma de expressar essa ideia é dizer que Ned chega ao fim de sua busca, mas o filme – o cinema – está apenas no começo da sua. Há uma dissociação entre os interesses do homem e os interesses do artifício (resultado, lembra-se, do momento em que a “essência da verdade” perdeu-se da “essência do homem”, segundo Heidegger). É por isso que nada nem ninguém, de certa forma, parece levar Ned a sério em sua própria história, sua própria ficção, seu próprio drama: vizinhos o tratam ou como causa perdida ou com coitadismo; nós, espectadores, o tratamos com distanciamento; Eleanor e Frank Perry, respectivamente roteirista e diretor, fazem dele uma chacota, uma farsa de si, falido antes de herói, um ser primordialmente patético.

Se *Enigma de uma Vida* é a morte das “explicações dramáticas”, como pode que a catarse final seja essa exorbitância, essa overdose de drama? Se o falido herói encontra seu final trágico, onde é que *Enigma de uma Vida* oferece novas soluções? Mas o falido herói não o encontra. O drama nos é reservado, nós o recebemos. Ned senta-se em exaustão na porta da casa justamente por ser privado do drama. A escolha é deliberada. A artimanha se revela ao se se atenta ao roteiro de Eleanor Perry e à cena que dele resulta, em comparação com o conto que os inspirara. Na descrição da cena final, Cheever diz explicitamente que Ned vê “que o lugar estava vazio”, que ele *olha* “para dentro pelas janelas. Há uma importante confirmação visual – uma confirmação dramática – de que a casa, seu destino, está vazia. “Vazia” é a palavra final da história escrita por Cheever. Inexiste no conto o momento em que Ned desaba angustiado na porta de seu antigo lar. O que importa é a *correção* de suas convicções, a obliteração violenta de suas *certezas*. Não, não há ninguém na casa.

Lancaster, entretanto, desaba angustiado, chora encolhido sob a tempestade, aos pés da porta. Existe aqui uma radical e proposital mudança de tom e foco nas escolhas de Perry, que se revelam na negação dessas mesmas ações: Ned *não vê, não olha*. A única razão pela qual podemos afirmar, concretamente, e não supostamente, que a casa em que Ned chega está vazia, deserta, é porque a câmera se move para mostrar seu interior através do buraco de uma janela quebrada, deixando o falido herói no fora de campo em seu inútil esforço de girar a maçaneta de uma porta trancada há sabe-se lá quanto tempo. Os Perrys negam esse dramático prazer a seu próprio personagem, o reservam somente para o público.

O herói se rende à falência, se senta no topo da pequena escadaria da entrada da casa, em absoluto desespero, desnorteado, porque desaparece primeiro a *andar* e desaparece a *nadar*. Ned quase não se senta em *Enigma de uma Vida*, é um homem, um animal que se move porque interage. Nas primeiras casas que visita, nada energicamente, e parte para as próximas como que trotando. Senta-se pela primeira vez na cena em que pula obstáculos de uma pista de hipismo, a emular o cavalo vigoroso que o acompanha na corrida. Em um dos pulos, torce o pé e se estatela pateticamente no chão. É obrigado – pela idade, pela verdade que logo será revelada –, a se sentar.

Senta-se pela segunda vez quando encontra o filho dos Gilmartins, na borda da enorme piscina vazia. Ali não pode nadar, não há água. Mas, ainda assim, ele nada. Nadam os dois, lado a lado, braçada por braçada, como se na superfície de uma piscina impecavelmente transparente. Como tudo em *Enigma de uma Vida*, o momento beira o cômico, mas há uma honestidade vibrante na forma como Lancaster encara a cena e sintetiza a natureza ilusória do mundo interior de seu personagem, do apego desesperado ao velho mundo, a velha simplicidade das dicotomias. Ele esteve, afinal, simbolicamente nadando em piscinas vazias desde o começo do filme. Quando está partindo, Ned ouve o som do jovem pulando no trampolim. Pensa que o garoto se prepara para mergulhar na água imaginária, que um acidente desastroso é iminente. “Pensei que você fosse mergulhar!”, ele diz ao menino, como se já antecipasse inconscientemente a verdade; ele, desconcertado, responde: “Você pensou que eu fosse mergulhar? Não tem água na piscina!”.



Figura 26

Senta-se pela terceira vez na casa de Shirley Abbott, uma ex-amante, porque é forçado a fazê-lo: Shirley confronta um Ned, um Lancaster cuja feição já é mais velha e mais cansada⁵⁸, e o empurra com o pé quando ele tenta beijá-la. “Você deve estar louca. Todo mundo está enlouquecendo hoje”, resmunga. Ninguém nessa jornada suburbana diz a verdade a Ned/Lancaster. Ninguém a diz com todas as palavras, só sugerem, deixam o falido herói à deriva, perdido. Quando se senta, pela quarta e última vez, nos segundos finais do filme, é por absoluta incapacidade de manter-se de pé, porque não há piscinas à vista. Se rende. Desiste porque *não sabe* mais nada, e porque não pode ver a *evidência* de sua tragédia, nem isso mais lhe pertence.

⁵⁸ Que as velhas estrelas de Hollywood envelhecem, e logo desaparecerão para sempre, é uma das constatações que guia, enquanto temática, a Nova Hollywood. Cavell destaca principalmente o tratamento das figuras envelhecidas de John Wayne, Andy Devine e James Stewart em *O Homem Que Matou O Facinora*, bem como de Buster Keaton em *Crepúsculo dos Deuses* e de Bette Davis em *Lágrimas Amargas*, filmes que “são veículos apropriados para carregar esse efeito do envelhecer, porque ele são sobre retornar, sobre voltar à cena, ou voltar aos começos: a ideia é que nos lembremos de suas estrelas como aquelas que estiveram lá antes” (WV, p. 74). A constatação tornou-se um trauma constante para o cinema, que de tempos em tempos lida com o desaparecimento de suas principais figuras. Atualmente, a fase final da carreira de Clint Eastwood como diretor é onde a questão se expressa mais explicitamente, de *Grand Torino* a *Cry Macho*.

5.2 A resposta do tempo ao inefável

“A (re)descoberta moderna da alma tem um preço – e não dos mais baratos”. Paola Marrati (2008, p. 53) falava, nessa passagem, da (re)descoberta moderna feita pela filosofia, i.e., da modernidade filosófica, mas dada a relação que se atestou no item anterior, suas palavras poderiam muito bem se referir a modernidade cinematográfica – ela tem um preço – e não dos mais baratos. Esse custo causa inquietude e motiva a escrita de *The World Viewed*: é a perda da “relação natural” com os filmes descrita por Cavell no prefácio (WV, p. XIX). Entender o porquê desse rompimento é um objetivo explícito do livro, e é atingido e aos poucos expressado nos seus momentos finais.

Depois de uma breve digressão sobre a pintura moderna no Capítulo 15, o seguinte começa por observar que os “filmes, desde o princípio, evitaram (...) as perplexidades da consciência do modernismo, que o condenam completamente à seriedade” (WV, p. 118). Cavell está se referindo aqui aos esforços, aqueles descritos por Fried, feitos pela pintura ou pelas artes plásticas para livrarem-se da teatralidade, da mera presença de uma objetividade, e para estabelecerem absorção e presenticidade. O cinema, entretanto, escapa de tais perigos naturalmente, automaticamente: um filme não é um objeto (como é uma escultura); um filme não precisa se dirigir ao público, ou ignorá-lo (como atores no palco), ele simplesmente é projetado; um filme não precisa superar a representação (como uma pintura), ele é uma apresentação; um filme não precisa estabelecer a presenticidade do mundo, ele é, contém o mundo. Como dito, entretanto, o cinema acessa uma outra região da teatralidade: aquela pela qual Lancaster chora, a teatralidade do drama (KEANE e ROTHMAN, 2000, p. 199), que está em xeque na modernidade cinematográfica. Para Cavell, assim, o cinema se livra do teatral quando entra em contato com essas suas potencialidades mais essenciais (essa seria, lembra-se, a missão de todo modernismo artístico), aquilo que ele chama de “promessa” dos filmes:

O cinema toma nossa própria distância e impotência sobre o mundo como a condição da aparência natural do mundo. Ele promete a exibição do mundo em si. Essa é a sua promessa de candura: que o que ele revela é inteiramente o que é revelado a ele, que nada revelado pelo mundo em sua presença se perde. (WV, p. 119)

A candura⁵⁹ da exibição do mundo em si, do filme que revela do mundo o que o mundo revela ao filme, que deixa que o mundo se revele por si. São essas as formas cinematográficas

⁵⁹ O termo “candura” é derivado de seu uso frequente no campo da fotografia *still*. A palavra inglesa *candor* carrega tanto o sentido de “cândido” [*candid*] quanto o de “espontâneo”. O interesse de Cavell (WV, pp. 89-90) está em averiguar qual a relação entre teatralidade, candura/espontaneidade e realismo/naturalidade.

de vencer o teatro, de superar o drama. A escolha de Cavell pelo termo “promessa” é importante: se trata de um conceito amplamente discutido pelos filósofos da linguagem comum, em especial por Austin, e seu emprego em *The World Viewed* se refere ao uso ordinário do termo, depende de suas implicações. Austin o analisa em *Outras Mentes* (1985, p. 35): “se você tem consciência de que pode faltar à palavra empenhada, não há porque prometer. Mas, é claro, ter consciência de que você pode estar enganado não significa meramente estar consciente de ser um falível ser humano”. Um filme, essa coisa realizada por pessoas, a despeito do automatismo fotográfico, promete candura, mas é falível – uma promessa é algo que se quebra. A teatralidade pode se impor. Keane e Rothman (2000, p. 200) lembram, importantemente, que “o poder do cinema de romper com sua promessa de candura, seu poder de teatralizar a realidade equivalente à sua promessa de exibir o mundo como ele candidamente é, reside no destino da câmera de revelar o que é a ela revelado”. Revelar somente o que é revelado é o *destino da câmera*, uma necessidade de sua condição enquanto máquina; revelar somente o que é revelado de forma cândida é a *promessa do cinema*.

A relação entre um filme (a projeção de nosso mundo) e nossa experiência (do mundo real) é indissociável – o mundo está lá, em um ou no outro. São muitas as anedotas sobre o deslumbramento que o cinema causava em seus primórdios (a mais famosa, certamente, a da primeira exibição de *A Chegada do Trem na Estação* dos Lumière, em que o público supostamente teria desviado para não ser atingido pela locomotiva). A modernidade emerge do enfraquecimento do deslumbre, e Cavell nega que o fim desse fascínio tenha que ver com o fim do *status* de novidade conferido ao cinema no início do século: “Não é um desgaste da novidade, mas de nosso interesse em nossa própria experiência” (WV, p. 122). O cinema moderno busca reavivar o interesse no mundo projetado – consequentemente, precisa redescobrir nosso interesse pelo mundo, o mundo em si, pela nossa experiência. É por essa razão que os filmes, cientes de sua nova responsabilidade, passam a questionar a si, por isso se embaçam as fronteiras entre a filosofia do cinema e o cinema, para lembrar Danto. Assim, uma das perguntas fundamentais das últimas páginas de *The World Viewed* é posta: “especificamente, como os filmes estão se questionando, e o que, especificamente, precisa ser reconhecido na realização deles?” (WV, p. 123).

A nova sensibilidade fílmica, auto questionadora, lida constantemente com a consciência de uma necessidade incontornável para a própria existência do cinema, de que “há sempre uma câmera deixada de fora da imagem” (WV, p.126). A câmera aberta para o mundo

(que revela a si) nunca se revela⁶⁰. A relação, atenta Cavell, é como aquela entre o sujeito e sua linguagem: “a câmera está fora de seu objeto como eu estou fora de minha linguagem. O abismo de uma insinceridade facilmente acessível é invariável, mas é isso que torna a autenticidade algo possível – e algo virtuoso.” (WV, p. 127). É a exterioridade da câmera e do falante, esse inescapável descolamento, que confere, ao cinema e aos homens, a faculdade da insinceridade e da sinceridade, da mentira e da verdade, do engano e da revelação⁶¹.

Embora as palavras da linguagem tenham sentidos públicos, atrela-se sentidos privados às palavras ao dizê-las. Que se está fora de sua linguagem é o que possibilita que se fale insinceramente, sem reconhecer as razões privadas para alguém dizer aquelas palavras naquela ocasião. É também o que possibilita a candura – o que deixa que se dê sentido às palavras, o que permite que as palavras que se diz reconheçam as razões privadas de seus dizeres. (...) (KEANE e ROTHMAN, 2000, pp. 207-208).

O atrito entre as esferas do sentido público e do sentido privado, entre os impulsos sinceros e insinceros, nota Cavell, são especialmente evidentes nos documentários, em que o “cineasta sente naturalmente o impulso de explicitar para o público a sua presença, como forma de justificar sua intrusão sobre seu objeto. Mas esse é um impulso de culpa, produzido, talvez, pela negação do cineasta da única coisa que realmente importa: que ao objeto seja permitido revelar a si” (WV, p. 127). A despeito da generalização questionável contida na afirmação inicial, ele está correto em identificar o problema do lugar do cineasta como uma questão ética e estética central para o cinema documental. Bill Nichols conhecidamente distingue seis grandes modos de documentário, e Cavell, talvez não por acaso, se refere principalmente aos dois modos que emergem nos anos 60: o *observativo*, no qual “as formas de controle (...) [são] sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2005, pp. 146-147); e o *participativo*, que gera filmes que “envolvem a ética e a política do encontro (...) entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla” (NICHOLS, 2005, p.

⁶⁰ Como o inevitável envelhecimento de suas estrelas, a fugacidade inescapável da câmera que revela é também uma inquietação constante na história do cinema, central em filmes tão recentes quanto o *Não! Não Olhe!* de Jordan Peele, em que a tarefa dos protagonistas é, essencialmente, capturar a imagem da misteriosa criatura que ronda os céus do rancho, que nada mais é do que a encarnação do próprio cinema; capturar, portanto, a imagem da câmera que é sempre, essencialmente, deixada de fora da imagem.

⁶¹ Keane e Rothman (2000, pp. 208-209, tradução nossa) apontam o seguinte: “Quer-se que as palavras simplesmente aconteçam com quem as diz, mas quando são ditas por alguém, este alguém é responsável por suas próprias motivações privadas para dizer aquelas exatas palavras, naquele exato momento. As revelações presentes nos filmes simplesmente acontecem para a câmera – mas apenas se o cineasta usar a câmera de forma a permitir que a exibição do mundo em si aconteça. O cinema, como a linguagem, tem um aspecto público”. Embora a revelação do mundo pelo mundo seja o *destino* da câmera, ele pode ser corrompido – a entidade “cineasta”, em Cavell, mescla o indivíduo por trás e a máquina que é a câmera, atrelando, respectivamente, os aspectos privado e público ao dizer cinematográfico.

154). Os modos de Nichols não carregam julgamento de valor algum, são apenas procedimentos diversos, igualmente válidos.

Também não há, por parte de Cavell, reprovação de qualquer tipo voltada ao cinema que revela, ou não, a presença do cineasta e da câmera. O que é desejável, mais uma vez, é revelar o mundo, i.e., deixar que ele se revele, por quaisquer meios necessários, e é nesse sentido que ele afirma que “se é preciso que a presença da câmera seja sabida, isso deve reconhecido *no trabalho que ela faz*” (WV, p. 128, grifo nosso). Na ficção, vale o mesmo. A candura, o cumprimento da promessa do cinema, é a “única coisa que importa”, é aquilo que o verdadeiro cinema almeja. É usual imaginar o cinema moderno pensando nas várias instâncias em que o dispositivo cinematográfico é evidenciado, desencoberto, mas *The World Viewed* recusa frontalmente a estratégia *puramente* autorreferencial:

A noção de autorreferência sugere que há uma necessidade da câmera de revelar suas intenções. É algo razoável – se a câmera precisa se reconhecer, ela ao menos não deve se esconder – e mais do que razoável, na verdade, porque dá conta da dura verdade berkeleyana-kantiana que diz que um evento do qual participamos não é cognoscível para além de nosso conhecimento de nossa participação nele. Ainda assim, negligencia a verdade hegeliana de que a consciência de nossa participação não é assegurada *a priori*, e só pode ser obtida através dos próprios caminhos pelos quais chegamos a esse evento e a esse posicionamento específico em relação a ele. A câmera não pode, em geral, meramente se declarar; ela deve fornecer ao menos a ilusão de estar dizendo algo. (Filósofos analíticos irão identificar um problema análogo. Não se pode, em geral, meramente dizer algo; haverá uma razão para dizer precisamente aquilo naquele preciso momento, e dizer-lo implica a razão. Pode-se ter a ilusão de que não há nenhuma razão e nenhuma implicação.) (WV, pp. 128-129)

A tentação autorreferencial, o “impulso de culpa”, o *dizer* algo sem dizer *algo*, são práticas que traem a promessa dos filmes, que escondem o mundo. Para Cavell, não raramente, as inovações técnicas e as novas linguagens que invadem o cinema na modernidade são assim empregadas. Não obstante, o cinema fiel à sua promessa faz usos legítimos das mesmas estratégias. O fim do Capítulo 17 e a totalidade do Capítulo 18 se esforçam para listar exemplos de ambos os lados: o uso dos frames congelados em *Darling*, um filme “esperto”, e o uso dos mesmos em *Jules e Jim*, uma “obra-prima” (WV, p. 137); os *inserts* que revelam a “consciência *dela*”, a presença do passado, o “passado *dela*” (WV, p. 135), em *Hiroshima, meu amor*, e os *inserts* que escondem a memória de um sobrevivente em *O Homem do Prego*; a câmera que recusa a possibilidade de mobilidade, e assim reconhece “a ilusão de que [fronteiras] são reais e a grande ilusão de que elas não são” em *A Grande Ilusão*, e a câmera que não resiste a sua mobilidade em *Tempestades d'Alma* e trai sua promessa, transformando uma “história de amizades e amor familiar e paixão juvenil violada e cauterizada na tempestade de fogo do

nazismo” em mera “tragédia privada de uma tentativa de fuga frustrada” (WV, p. 144). Bem-sucedidos ou não, todos esses exemplares da nova sensibilidade fílmica trabalham para reconhecer o fato essencial da (re)descoberta moderna: que o que importa não é que a câmera está “presente *no mundo*”, mas que ela está “fora *do seu mundo*” (WV, p. 130, grifo nosso), ausente do mundo projetado, como nós, espectadores:

Que nós agora sentimos isso como uma perda de conexão, como distanciamento, sublinha os esforços da câmera de engolir seus objetos – por meio da ampliação de seu alcance, ao ficar perto o suficiente deles para captar seu odor (como poderia fazer um homem cego), ao os congelar subitamente ou os desacelerar como se para os vislumbrar antes que sumam (...).

[...]

É por tais motivos que falo da crescente dúvida do cinema em sua habilidade de permitir que o mundo se exhiba, tarefa que ele alternativamente toma para si, contra sua própria natureza. Mas as mesmas técnicas que servem a essa traição também podem ser usadas para sustentar fidelidade à sua natureza, e serem assim interpretadas. É isso que quero dizer quando falo ou presumo que há usos sérios desses recursos, algo para além do requinte (...). A questão interessante, em um mundo tomado por seriedade – por falsas reivindicações à sua posse, e por agoniadas zombarias dessas reivindicações, e por sinceras ou mundanas tentativas de negar sua existência – é se continua a haver espaço para o exemplar genuíno, e se nós o identificaremos quando o virmos. (WV, pp. 131-132)

Como o cético que rouba da linguagem a tarefa da inteligibilidade para inventar sentido, o cinema por vezes rouba do mundo a tarefa da exibição. Como o cético frente aos critérios, o cinema precisa reconhecer a exterioridade da câmera, do cineasta, precisa aceitar o aspecto público da coisa filmada, sua limitação enquanto agente. Seja para o cético, seja para a câmera, não quer dizer que o mundo não poderá ser conhecido – quer dizer que enfim o mundo será *visto*.

-

Ao encaminhar sua memória metafísica para sua conclusão, Cavell (WV, p. 146) rememora. *The World Viewed* começa com a “caracterização inicial do meio das imagens em movimento como uma sucessão automática de projeções do mundo”; prossegue, movido por uma crise, até a constatação de que o cinema não repousa mais nos “ninhos do desejo e do mito que o conferiram convicção”; estabelece, em diálogo com outras artes e a crítica, “a ideia de reconhecimento como a fidelidade do modernismo para com sua arte e a história de sua arte”; e se pergunta, derradeiramente, “o que, especificamente, o cinema precisa reconhecer, o que é que não existiria (para ele) se não fosse admitido por ele?”:

Minha resposta foi que ele precisa reconhecer, o que sempre deve ser reconhecido, seu próprio limite: neste caso, sua exterioridade em relação ao seu mundo, e minha ausência dele. Esses limites, afinal, sempre foram as condições de sua candura, de seu destino de revelar tudo e apenas aquilo que é revelado para ele, e de sua fortuna em deixar o mundo se exhibir. Interpretei que a nova onda de asserções técnicas – sejam elas sofisticadas ou rudimentares – são, contanto que sejam sérias, respostas a uma sensação de candura minguante; e eu comecei a listar algumas delas para tentar determinar quais limites elas descobrem. Me parece que venho enfatizando o silêncio, o isolamento na fantasia, os mistérios do movimento e da separação humanos; tais são as condições de existência que o cinema, em sua reprodução mágica do mundo, tenta e tenta não transgredir (...). (WV, pp. 146-147)

Fala-se, aqui, de um silêncio muito específico: o silêncio do verbo, aquele que se encontra nas fronteiras da linguagem comum. “O novo aparecimento das ideias de silêncio (...) nos leva de volta, ou adiante, aos começos.”, diz Cavell (WV, p. 147). Ele se refere, é claro, a traumática transição do cinema mudo para o falado (os *talkies*, como eram chamados). Quando abriu mão do silêncio da voz – quando cantou *O Cantor de Jazz* em 1927 –, do que, exatamente, o cinema abriu mão? Cavell nega que haja resposta simples para essa questão: “por que supor (...) que havia algum único feitiço quebrado pelo som da voz humana? A voz, afinal, tem seus próprios feitiços (...)” (WV, p. 147). Há algo a mais, algo além da mera substituição do silêncio pelo som.

Quando a única preocupação do ator era com a lente, ambos estavam livres. Homem e câmera podiam se mover livremente pelas locações e sets de filmagem, a dança da imagem pura. Nos primórdios do *talkie*, com a tecnologia ainda pouco desenvolvida, ambos foram imobilizados. Microfones direcionais, pendurados no teto, meticulosamente posicionados para captar *aquela* voz, daquele homem, não permitiam que o ator se move-se, e a câmera, para captá-lo, tinha suas opções reduzidas. Ator e microfone estavam sujeitos um ao outro. Logo, resolveu-se esse problema. Equipamentos de captação se compactaram e se portabilizaram, permitindo novamente o livre movimento. Mas, reconhece Cavell (WV, p. 147), uma liberdade havia se perdido para sempre: imagem e som é que se sujeitariam mutuamente agora, um elo inexistente no cinema mudo.

[...] Isso sem dúvida (...) tem a ver com a satisfação absoluta de um desejo por realismo, pela reprodução absoluta do mundo – como se nós ainda pudéssemos estar presentes no seu princípio.

Mas há uma outra realidade que o cinema busca, a realidade contínua, ulterior, em que as palavras que precisamos não são sincronizadas com as ocasiões de suas necessidades, ou na qual suas ocasiões as escapam. (WV, pp. 147-148)

Como aponta Kyle Stephens (2020, p. 72, tradução nossa), trata-se de uma “metáfora para aquilo que está além do que pode ser expressado pela linguagem comum” – uma metáfora, portanto, para os limites do humano, para aquilo que o humano “tenta e tenta não transgredir”. Quando lista as aparições desse silêncio nas telas, os exemplos cavellianos são enigmáticos: ele fala da curva dos dedos, da reação do corpo à cor e ao cheiro de flores, de rir sobre nada. Ele tem em mente “o pulsante ar de incomunicabilidade que pode resvalar nos limites de qualquer experiência (...), ocasiões que não alcançarão palavras para mim agora, e se não agora, nunca” (WV, p. 148). Cavell recusa que esteja falando do inefável, i.e., da experiência para a qual não se tem palavras – para ele, palavras nunca são insuficientes, critérios não decepcionam (lembra-se: “Pode parecer que a linguagem carece de uma palavra nesse espaço. Bom, *pode-se sempre inventar uma palavra*” (WV, p. 19, grifo nosso), ele diz ao comparar fotogramas e fonogramas). Fala-se, sim, do *indizível*, da “resposta do tempo ao inefável” (WV, p. 148), das ocasiões em que *nós* não alcançamos as palavras que precisamos, no momento em que precisamos – é o tempo, e não o espaço, que separa o verbo do *indizível* (KEANE e ROTHMAN, 2000, p. 235). A limitação é humana, e não da linguagem (por isso a decepção do cético, como se argumentou, é na verdade com sua própria finitude, e não com as palavras).

Quando a sincronização forçada do cinema sonoro se concretiza, o cinema perde seu acesso natural à realidade do *indizível*. É a missão da modernidade recuperá-lo: “Agora é o próprio *talkie* que está explorando o silêncio dos filmes” ao apresentar “o falante sob formas em que não pode haver fala” (WV, pp. 148-149) – é precisamente essa tarefa que os “novos filmes” louvados por Cavell realizam⁶², aqueles que empregam as novas técnicas de forma a cumprir a promessa cinematográfica. É o *indizível* que está por trás do italiano incipiente de Dave em *O Vencedor*, uma busca por palavras que ele não alcança; é a negação do verbo a quem sempre teve voz livre que está por trás dos homens sempre virados de costas em *A Mulher Que Fugiu*; é silêncio que se esconde nas brechas da verborragia infundável de *Meu Jantar com André*; é o mistério da fala que encontra expressão quando as últimas palavras, os últimos

⁶² Cavell elucida a conexão entre esse cinema e o *indizível* com uma série de exemplos que aproximam as novas técnicas a técnicas musicais: “[...] A fala desacelerada para se sincronizar com a câmera lenta afunda em gemido e grunhido. Ações humanas aceleradas se tornam ações de máquinas, ainda inteligíveis; a fala sincronizada com elas sobe até os gorjeios abruptos. Não se pode introduzir uma palavra em uma frase sem alterar a frase; não se pode congelar uma palavra sem perde-la. O ritmo e a progressão da inteligibilidade falada são inexoráveis (...). Os andamentos da música têm sua própria inexorabilidade, com a qual, naqueles instantes, eles removem a fala da gravidade terrestre: melismas colocam a palavra em câmera lenta, mas dão continuidade ao mundo circundante como haste e cajado; a dominante aguda da soprano congela a sua palavra e o mundo para que eles desçam um no outro. As possibilidades das imagens em movimento falam da compreensibilidade do corpo sob condições que destroem a compreensibilidade da fala (...)” (WV, p. 149)

sussurros de Bob para Charlotte saem de sua boca completamente ininteligíveis⁶³ em *Encontros e Desencontros*; é a “experiência para além do alcance das palavras” (WV, p. 152) que está por trás dos tantos sorrisos cinematográficos: o de Seva quando, ainda de ponta-cabeça, vê Ira Fedorova descendo as escadas em *Pica-Paus Não Têm Dor de Cabeça*; o único sorriso verdadeiro de Ines, feito de falsos dentes, ao fim de *As Faces de Toni Erdmann*; o de Setsuko Hara em *Era uma Vez em Tóquio*, dado como melancólica afirmação quando ela é perguntada se a vida não é decepcionante. É nesse sentido que Cavell considera “emancipar o movimento do corpo em nome de sua própria lucidez” (WV, p. 153) como uma categoria a parte de acesso cinematográfico ao indizível.

“O conhecimento do indizível é o estudo daquilo a que Wittgenstein se refere por fisionomia” (WV, p. 157). Os parágrafos finais de *The World Viewed* relembram a Parte II das *Investigações Filosóficas*, aquela centrada no conceito wittgensteiniano do *ver como*. Entre uma figura (uma fisionomia) e sua conotação, há obrigatoriamente interpretação – mais especificamente, interpretação daquilo que há de indizível em uma figura. Cavell (WV, p. 157) alerta para a frequente má leitura de Wittgenstein nesse ponto – a ideia de que o conceito implicaria uma maneira privilegiada de ver o mundo e o outro –, e esclarece:

As ideias que Wittgenstein introduz com esse conceito tem a ver com a relação entre mim e minhas palavras, e com o ponto em que meu conhecimento dos outros depende dos conceitos de veracidade e interpretação. Afirmações empíricas que reivindicam verdade dependem de evidência; afirmações que reivindicam veracidade dependem de nossa aceitação delas. Minha aceitação é a forma como respondo a elas, e nem todo mundo é capaz de responder, ou está disposto a isso. Coloco isso dizendo que uma afirmação verdadeira é algo que conhecemos ou não conhecemos; uma afirmação veraz é aquela que devemos reconhecer ou falhar ou nos recusar a reconhecer. (WV, p. 157)

O indizível, aquilo que escapa à linguagem, portanto, tem relação direta com aquilo que escapa ao conhecimento, isto é, aquilo que escapa à certeza. “Quando minha limitação para mim parece ser uma limitação de mim, é como se eu sempre deixasse algo não dito; como se fosse deixado de fora o próprio dizer”, escreve Cavell (WV, p. 126) no início do Capítulo 17, prestes a começar sua aproximação entre câmera e falante. Para o cético, a limitação para si parece uma limitação de si: determinado a estabelecer com certeza que a dor está lá, no outro, parece que algo é sempre deixado de fora: a dor em si. Mas ela, como o dizer em si, nos escapa,

⁶³ Cavell também alerta para o perigoso desejo de inteligibilidade absoluta e perene: “Para satisfazer o desejo de agir sem atuar, de deixar que nossas ações saiam de nosso controle, devemos estar dispostos a permitir que o eu se exiba sem a intervenção do eu. O desejo de inteligibilidade total é terrível. Ele significa que estamos dispostos a nos revelar através da auto-traição do eu” (WV, p. 159).

é parte do silêncio da experiência na qual não alcançamos palavras a tempo. Quanto a ela, não há verdade a ser ou não conhecida – há veracidade a ser ou não reconhecida. “Para satisfazer o anseio pela exibição do mundo, devemos estar dispostos a deixar o mundo como tal aparecer. De acordo com Heidegger, isso quer dizer que devemos ansiar pela ansiedade, o único meio pelo qual o mundo como mundo, no qual somos jogados, pode se manifestar (...)” (WV, p. 159). O mundo enquanto tal nos escapa – disto a ansiedade heideggeriana. Para que ele seja exibido, para que o mundo seja visto, entretanto, é preciso deixar que ele se revele por ele, como um todo, dizível e indizível.

O todo do mundo escapa ao homem, escapa à certeza, escapa às palavras, mas não à câmera, aquela que só revela o que a ela é revelado. É essa a promessa dos filmes, a isso o cinema deve fidelidade. “Um mundo completo sem mim que está presente para mim é o mundo da minha imortalidade” (WV, p. 160). É essa a imagem em movimento do ceticismo, ou, em outras palavras, a imagem do dilema do cético moderno:

Essa é uma importância do cinema – e um perigo. Ele toma minha vida como minha assombração do mundo, ou porque o deixei sem ser amado (o Holandês Voador) ou porque deixei negócios inacabados (Hamlet). Então há razão para que eu queira que a câmera negue a coerência do mundo, sua coerência enquanto passado: negar que o mundo está completo sem mim. Mas há igual razão para que eu queira afirmado que o mundo é coerente sem mim. Isso é essencial para o que eu quero da minha imortalidade: que a natureza sobreviva a mim (...) (WV, p. 160)

A inocência tem lugar para o indizível. A criança não alcança as palavras, a todo momento: ainda não as conhece, como não conhece ainda o mundo. Mais que nos romances, mais que nos palcos, mais que nas pinturas, ela protagonizou o cinema desde seus primórdios – não é por acaso. Trixie é uma delas, uma das primeiras, a pequena garota de *O Cair das Folhas*.

Winifred, sua irmã mais velha, adocece. Na sala, ela lê um livro para a caçula, lhe ensina palavras, de tosse em tosse. A mãe, preocupada, ordena que ela pare e descanse, para a frustração da pequena Trixie. Trocam o livro pelo piano – Winifred tocará, a irmã cantará. Novas palavras. Mas a tosse é forte demais. Um médico é chamado, e uma sentença: “quando a última folha cair, ela terá morrido”, ele diz apontando para as árvores no jardim. Se impõe a mortalidade, e maior prova de nossa finitude. Trixie ouve essas palavras, as conhece. Mas o médico fala figurativamente, e ela as compreende literalmente. Essa distinção ela ainda não alcança. Ela sobe no batente da janela, e observa a cena outonal. Como Keaton, ela olha com a liberdade do espaço dado, sob os limites do enquadramento. As folhas não podem cair. Cai a

noite. Trixie se levanta. Certifica-se que ninguém a ouve, apanha fios de barbante de uma gaveta e vai ao jardim, onde as folhas se desprendem aos montes. Ela as amarra, uma a uma, de volta em seus galhos. Não é como Oberlus, que tentava domar o mundo; não é como Ned Merrill, que queria nega-lo. Trixie não tenta controle, não tenta posse, mas exercita o entender, a interação. Ela, e só ela, aceita o tempo. Outro médico, Dr. Headley, passa na calçada e aborda a garota, curioso. “Estou amarrando essas folhas pra impedir que minha irmã morra”. Não há graça, não há ingenuidade. É outono. As folhas caem, mas é mentira que não voltam – crescerão de volta. O médico a leva a sério. Winifred sofre de tuberculose. Dr. Headley acaba de encontrar uma cura. Ela viverá. Viverá porque Trixie amarrou as folhas. Que somos mortais é a maior de nossas limitações. Que se viva enquanto esteja vivo, o maior dos desafios frente ao único saber: o conhecido se conhece, o desconhecido se reconhece em silêncio.



Figura 27

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Três caminhos

Escrever sobre as obras de Cavell é um trabalho ora extremamente desafiador, ora inigualmente prazeroso, pelo mesmo motivo: pode parecer – e as vezes mais do que parecer – que Cavell fala de muito, a todo momento. Não só se aglutinam os grandes tópicos da história da filosofia, mas também se encontram as mais diferentes disciplinas, numa mesma obra, quando não na mesma página – a filosofia e a literatura, pai e mãe, vêm acompanhadas da música, da psicanálise, da ciência política, do cinema, da história. É reflexo do evidente traço essencialista da obra cavelliana, em constante busca por diagnósticos dos problemas centrais de nosso tempo, encontrados, entre outros, nos estudos atentos acerca da linguagem, do ceticismo e dos modernismos artísticos estudados no trabalho que aqui se encerra.

Pode parecer, ademais, que a tendência de Cavell à abordagem pluritemática e multidisciplinar vai justamente na contramão dos alertas que surgiram nas páginas desta dissertação – especificamente, parece uma tendência à certo absolutismo intelectual. O que suas incursões em outras áreas do conhecimento pretendem, entretanto, é averiguar em que medida os outros campos das humanidades estão preocupados com os mesmos problemas e inquietações (ainda que batizados com outros nomes) que acometem a filosofia, e, principalmente, aprender com eles. Deixar que eles o ensinem, a sua maneira. Que o tornem mais humilde, menos ganancioso intelectualmente, e, portanto, menos totalitário. A divisão de disciplinas acadêmicas – não à toa remontada ao racionalismo de Newton, Leibniz e Descartes – fora expressão da crença de que era possível para O Humano, parte por parte, conhecer o mundo com certeza, e da vontade de fazê-lo; as transgressões disciplinares de Cavell são expressões de alguém ciente de que a missão é inalcançável para O Humano, e que para *um* humano conhecer, é preciso reconhecer – a si, ao outro, ao que nos chama intensamente a atenção. Gostaria de encerrar estes escritos com o reconhecimento de algumas coisas ainda a reconhecer; com brevíssimos apontamentos sobre três das muitas perguntas que emergiram das poucas respostas obtidas ao longo das últimas páginas; com três entre os muitos possíveis caminhos para dar continuidade aos estudos aqui inaugurados.

O primeiro deles já foi, penso, sugerido e proposto com algum fôlego no Capítulo III, ao longo da leitura de *Iguana*. Lá, fui fisgado pela intrigante passagem de *The Claim of Reason* que fala da ideia do conhecimento (das outras mentes) enquanto uma ideia de violação de privacidade, e prevê uma erotização dessa noção nas formas de atos e impulsos sádicos e

masoquistas. Com isso em mente, me voltei para *O frio e o cruel* de Deleuze, e me surpreendi com a inegável convergência de muitas de suas teses com a breve sugestão cavelliana. A ideia de que a tradicional, mas persistente noção de conhecimento = certeza carrega a mesma frieza e crueldade dos empreendimentos sádicos e masoquistas pede, assim, por um amálgama de reflexões. Necessita de uma literatura que informa a psicanálise (como fazem Sacher-Masoch e Sade no livro de Deleuze); de uma psicanálise que informa a filosofia (como fazem Freud e ocasionalmente Lacan na obra de Cavell); e de uma filosofia que deve, em última instância, tentar se tornar literatura sem se perder (como convida o final de *The Claim of Reason*).

-

O segundo caminho se esclarece com uma memória: me lembro distintamente da perturbação que senti enquanto me sentava na sala de cinema, há alguns anos atrás, e assistia à cena de abertura de *Toy Story 4*. Não me lembro dela em detalhes, mas aprendi com Cavell que o que sobra na memória é significativo: na cena, chove. Numa poça, o reflexo de uma casa. Algo está errado, um brinquedo está perdido, talvez esteja sendo arrastado pela água corrente. Chove, chove e chove. Uma tempestade.

A fonte de tal perturbação, tal desconforto, tinha que ver com a dita chuva. Especificamente com aquela chuva, naquela noite, naquela rua. Com o fato de que ela parecia tão, tão real, seguindo a regra das tendências históricas naturalistas do cinema, e tão indistinguível das chuvas filmadas, fotografadas. Um clone assustador. Isso, penso, está intimamente ligado a um interesse cinematográfico, recém-(re)descoberto, pela figura humana, seu corpo, seus pensamentos, seus sentimentos, suas histórias e suas essências – na realidade como experienciada por nós e por nós apenas. Isso é verdade, em diferentes níveis, de todo longa original dos estúdios Pixar desde *Up*, e foi concebido, provavelmente inconscientemente, a partir de sua hoje icônica montagem de abertura. São tendências de um cinema que deseja investigar os *nostros* problemas e, assim fazendo, abre mão do fantástico, da magia, de ver as coisas por outros olhos, de dar vida às coisas, de presentear o mundo com uma consciência.

Soul, lançado alguns anos mais tarde, é talvez o maior exemplar dessa nova safra. Seu clímax é sintomático: um vazio, um espaço em branco, um buraco no qual as almas, para voltarem à vida, precisam mergulhar até atingirem a Terra, vista de cima, vista de longe, o inverso de contemplar a Lua olhando para os céus. Mas o novo interesse cinematográfico é em mergulhar no *eu* – se o fazemos, não há como mergulhar no mundo, somos tudo que há. Em passagem controversa de *The World Viewed*, Cavell (pp. 167-173) exclui animações daquilo

que chama de cinema, já que elas não estão contidas no campo do fotográfico. Fato é, entretanto, que a negação da fotografia tem se infiltrado no cinematográfico, nos chamados *live-actions*. Nos grandes fenômenos de bilheteria das últimas décadas, parte considerável do que se vê não é nada mais nada menos do que animação, imagens geradas cuja relação com o real pouco ou nada tem a ver com aquela perplexidade ontológica da imagem fotográfica.

O cinema de grande público, aquilo que chamamos de cinema, vive hoje nesse estranho estado. Tematicamente, se mostra preso a uma obsessão antropocêntrica, mais explícita do que nunca no horror moderno que não atravessa o alegórico (*Corra!*, *O Babadook*, *Corrente do Mal*); no drama sociológico não transcende a denúncia (*Aquarius*, *Selma*, *Roma*); nas sátiras indiscretas e moralistas (*The Square*, *Não Olhe Para Cima*, *O Menu*). Ao mesmo tempo, esteticamente, a disseminação irrestrita de novas tecnologias como o *motion capture* e a computação gráfica deturpam, por exemplo, os rostos dos “algos” humanos em cena, seja os transformando em novas criaturas (*Avatar*, *Planeta dos Macacos*), os rejuvenescendo digitalmente (*O Irlandês*) as figuras naturalmente envelhecidas que habitam as telas, ou ressuscitando a silhueta dos corpos vazios (*Rogue One*) de estrelas cadentes.

O traço essencial da fotografia, e, portanto, essencial à ontologia proposta por Cavell, é o traço do automatismo, o fato de que o registro é, em algum nível, feito sem a mão humana, e é isso, justamente, que concede ao cinema sua candura, sua promessa de deixar que o mundo *se* exhiba. As novíssimas tecnologias – diferente das inovações sessentistas que Cavell destaca – recusam inteiramente essa característica. O traço da geração de imagens computadorizadas é manual – mesmo que digitalmente, é preciso mão humana, do começo ao fim, para criá-las. O mundo não mais se exhibe, quase nem é exibido – no lugar há um novo universo, feito de tudo menos impressões automáticas do mundo, como se o cinema, ao abandonar sua base fotográfica, caminhasse para uma nova base *pictórica*. Se o perigo do mundo real presente para mim do qual estou ausente era o perigo da imortalidade, qual é o perigo desse novo mundo presente, inexistente no qual inexisto? O que isso quer dizer? Que tantas das coisas hoje exibidas nas telas grandes não merecem mais o nome de cinema? Seria esse um empreendimento teórico, ou crítico? E isso importa? E se *nós chamamos* essas coisas de cinema – se se tem fé nos métodos empregados neste trabalho, não é isso um fato incontornável? Há validade na ontologia cavelliana, mais de cinco décadas depois?

O terceiro caminho foi o que se abriu mais cedo. “Cada tradução é quase como uma contingência dentre várias, um “o que” condicionado por quem a realiza, como, quando, onde, porque, para que e para quem. (...) É um trabalho em aberto, tanto para quem o faz quanto para quem o lê” (BARBOZA, 2018, p. 237). Essas são palavras de Be Guimarães Barboza, na conclusão de sua tradução comentada de *The awful rowing toward God*, de Anne Sexton. Enquanto trabalhava nela, visitei Be em Florianópolis. Na praia, ao vento, conversamos, nos traduzimos. “Tudo que eu faço é traduzir”, me diz. Não como quem diz “tudo que eu faço é *traduzir*”. Me diz: “Tudo que eu *faço* é traduzir”.

A primeira nota de rodapé desta dissertação alerta que todas as citações de Cavell nas páginas que seguiriam seriam traduzidas por mim, devido à escassez de edições brasileiras das obras analisadas. Traduzir Cavell, entretanto, rapidamente se mostrou um desafio à parte, e o motivo, agora óbvio, foi rapidamente revelado: ler Cavell é traduzir incessantemente, não apenas do inglês para o português, ou para a língua que for, mas de Cavell para mim, para quem quer que seja seu leitor – de uma forma de vida para outra. E não é toda tradução um ofício desse tipo? Uma conversa, um ato de reconhecimento? Da tradução do título de *Must We Mean What We Say?*, notei (vide p. 16) que a língua portuguesa parecia registrar a inquietação do célebre ensaio cavelliano muito mais precisamente do que a língua inglesa. Como o cinema informa a epistemologia, como a literatura informa a psicanálise, como uma pessoa informa a outra, os idiomas têm muito a revelar uns aos outros.

Nada sobre tradução é escrito com mínima densidade por Cavell – pelo contrário, é central para muitos de seus argumentos a figura a que ele se refere como *falante nativo*. Para Cavell, é essa figura que tem legitimidade para fazer as asserções requeridas pela filosofia da linguagem comum (“nós dizemos que...”), porque “uma língua natural é aquilo que os falantes nativos de uma língua falam” (MW, p. 5). Essa figura, portanto, seria mais competente do que um mero fluente, porque experienciaria as formas de vida que circundam o idioma. Mas não seria a própria nacionalidade/naturalidade uma das formas de vida possíveis em relação a um idioma? Em um mundo ocidental tomado pelo domínio cultural estadunidense, não seria possível encontrar, para além de falantes nativos, formas de vida cuja familiaridade com o idioma seja tamanha que possa ser considerada natural? Não seria possível encontrar fluentes competentes o bastante? A América é um tópico central na obra de Cavell, mas (hoje) será ela (exclusivamente) americana?

Por ora, caminhos abertos. Qual seguir é uma questão de paciência, de aceitação: de esperar que algumas palavras, como aquelas poucas que incitaram esta pesquisa, me *roubem* a atenção – será quando as evitar e me evitar se tornarão o mesmo inevitável problema.

FILMOGRAFIA

ACONTECEU naquela noite [*It Happened One Night*], Direção de Frank Capra, EUA: Columbia, 1934. (105min).

AQUARIUS [*Aquarius*], Direção de Kleber Mendonça Filho, Brasil: Vitrine Filmes, 2016. (145min).

ANJO embriagado, O [*Yoidore tenshi*], Direção de Akira Kurosawa, Japão: Toho, 1948. (98min).

ASSASSINOS, Os [*The Killers*], Direção de Robert Siodmak, EUA: Universal, 1946. (103min).

AUDITION [*Ōdishon*], Direção de Takashi Miike, Japão: Art Port, 1999. (113min).

AVATAR [*Avatar*], Direção de James Cameron, EUA: 20th Century Fox, 2009. (162min).

BABADOOK, O [*The Babadook*], Direção de Jennifer Kent, Austrália: Umbrella Entertainment, 2014. (94min).

CAFAJESTES, Os [*Os Cafajestes*], Direção de Ruy Guerra, Brasil: Fama, 1962. (100min).

CAIR das folhas, O [*Falling Leaves*], Direção de Alice Guy-Blaché, EUA: National Film Preservation Foundation, 1912. (12min).

CANTOR de jazz, O [*The Jazz Singer*], Direção de Alan Crosland, EUA: Warner Bros., 1927. (88min).

CHEGADA do trem na estação, A [*L'arrivée d'un train à La Ciotat*], Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière, França: s.d, 1896. (1min).

COMO vencer na vida sem fazer força [*How To Succeed In Business Without Really Trying*], Direção de David Swift, EUA: United Artists, 1967. (121min).

CORRA! [*Get Out*], Direção de Jordan Peele, EUA: Universal Pictures, 2017. (104min).

CORRENTE do mal [*It Follows*], Direção de David Robert Mitchell, EUA: RADiUS-TWC, 2014. (100min).

CREEPY [*Kurîpî: Itsuwari no rinjin*], Direção de Kiyoshi Kurosawa, Japão: Shochiku, 2016. (130min).

CREPÚSCULO dos deuses [*Sunset Boulevard*], Direção de Billy Wilder, EUA: Paramount, 1950 (110min).

CRY Macho [*Cry Macho*], Direção de Clint Eastwood, EUA: Warner Bros., 2021. (104min).

DAMA do lago, A [*Lady in the Lake*], Direção de Robert Montgomery, EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1947. (105 min).

DE VOLTA para o futuro [*Back To The Future*], Direção de Robert Zemeckis, EUA: Universal, 1985. (116min).

DOCE vida, A [*La Dolce Vita*], Direção de Federico Fellini, Itália: Cineriz, 1960. (174min).

ELLE [*Elle*], Direção de Paul Verhoeven, França: SBS, 2016. (130min).

ENCONTROS e desencontros [*Lost In Translation*], Direção de Sofia Coppola, EUA: Focus, 2003. (102min).

ENIGMA de uma vida [*The Swimmer*], Direção de Frank Perry, EUA: Columbia, 1968. (95min).

ERA UMA vez em Tóquio [*Tōkyō Monogatari*], Direção de Yasujirō Ozu, Japão: Shochiku, 1953. (136min).

ESTRANHA passageira, A [*Now, Voyager*], Direção de Irving Rapper, EUA: Warner Bros., 1942. (117min).

FACES de Toni Erdmann, As [*Toni Erdmann*], Direção de Maren Ade, Alemanha: NFP, 2016. (162min).

FALCÃO maltês, O [*The Maltese Facon*], Direção de John Huston, EUA: Warner Bros., 1941. (101min).

FLOR dos meus sonhos, A [*Ladies of Leisure*], Direção de Frank Capra, EUA: Columbia, 1930. (99min).

GABINETE do Dr. Caligari, O [*Das Cabinet des Dr. Caligari*], Direção de Robert Wiene, Alemanha: Decla-Film, 1920. (74min).

GENERAL, A [*The General*], Direção de Clyde Bruckman e Buster Keaton, EUA: United Artists, 1926. (75min).

GRAND Torino [*Grand Torino*], Direção de Clint Eastwood, EUA: Warner Bros., 2008. (116min).

GRANDE ilusão, A [*La Grande Illusion*], Direção de Jean Renoir, França: Carlotta, 1937. (114min).

HALLOWEEN – A noite do terror [*Halloween*], Direção de John Carpenter, EUA: Compass International, 1978. (91min).

HIROSHIMA, meu amor [*Hiroshima, mon amour*], Direção de Alain Resnais, França: Cocinor, 1959. (90min)

HOMEM do prego, O [*The Pawnbroker*], Direção de Sidney Lumet, EUA: American International Pictures, 1964. (116min).

HOMEM invisível, O [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933. (70min).

HOMEM que matou o facínora, O [*The Man Who Shot Liberty Valance*], Direção de John Ford, EUA: Paramount, 1962. (123min).

IGUANA – A fera do mar [*Iguana*], Direção de Monte Hellman, EUA: Warner Bros. International, 1988. (88min).

INQUILINO, O [*Le locataire*], Direção de Roman Polanski, França: Paramount, 1976. (126min).

IRLANDÊS, O [*The Irishman*], Direção de Martin Scorsese, EUA: Netflix, 2019. (209min).

JULES e Jim – Uma mulher para dois [*Jules et Jim*], Direção de François Truffaut, França: Cinédis, 1962. (105min).

LÁGRIMAS amargas [*The Star*], Direção de Stuart Heisler, EUA: 20th Century Fox, 1952. (92min).

LÁGRIMAS amargas de Petra von Kant, As [*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*], Direção de Rainer Werner Fassbinder, Alemanha Ocidental: Filmverlag der Autoren, 1972. (124min).

MARINHEIRO de encomenda [*Steamboat Bill, Jr.*], Direção de Charles Reisner, EUA: United Artists, 1928. (71min).

MASSACRE da serra elétrica, O [*The Texas Chain Saw Massacre*], Direção de Tobe Hooper, EUA: Bryanston, 1974. (83min).

MENU, O [*The Menu*], Direção de Mark Mylod, EUA: Searchlight, 2022. (106min).

MEU jantar com André [*My Dinner With Andre*], Direção de Louis Malle, EUA: New Yorker Films, 1981. (111min).

MORTE em Vênza [*Morte a Venezia*], Direção de Luchino Visconti, Itália: Dear International, 1971. (130min).

MULHER que fugiu, A [*Domangchin yeoja*], Direção de Hong Sang-soo, Coreia do Sul: CMC, 2020. (77min).

MÁGICO de Oz, O [*The Wizard of Oz*], Direção de Victor Fleming, EUA: Loew's Inc, 1939. (101min).

NOSFERATU [*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*], Direção de F. W. Murnau, Alemanha: Film Arts Guild, 1922. (94min).

NÃO olhe para cima [*Don't Look Up*], Direção de Adam McKay, EUA: Netflix, 2021. (138min).

- NÃO! Não olhe! [*Nope*], Direção de Jordan Peele, EUA: Universal, 2022. (130min).
- PAIXÃO de Joana d'Arc, A [*La Passion de Jeanne d'Arc*], Direção de Carl Theodor Dreyer, França: Société Générale des Films, 1928. (82min).
- PICA-PAUS não têm dor de cabeça [*Ne bolit golova u dyatla*], Direção de Dinara Asanova, URSS: Lenfilm, 1974. (73min).
- PLANETA dos macacos: a origem [*Rise of The Planet of the Apes*], Direção de Rupert Wyatt, EUA: 20th Century Fox, 2011. (105min).
- PROFESSORA de piano, A [*La Pianiste*], Direção de Michael Haneke, França: MK2 Diffusion, 2001. (131min).
- QUERO ser John Malkovich [*Being John Malkovich*], Direção de Spike Jonze, EUA: USA Films, 1999. (113min).
- ROGUE one: uma história Star Wars [*Rogue One*], Direção de Gareth Edwards, EUA: Walt Disney Studios, 2016. (134min).
- ROMA [*Roma*], Direção de Alfonso Cuar n, México: Espectáculos Fílmicos El Coy l, 2018. (135min).
- SAL  ou os 120 dias de Sodoma [*Sal  o le 120 giornate di Sodoma*], Direção de Pier Paolo Pasolini, Itália: United Artists, 1975. (116min).
- SELMA: uma luta pela igualdade [*Selma*], Direção de Ava DuVernay, EUA: Paramount, 2014. (128min).
- TEMPESTADES d'alma [*The Mortal Storm*], Direção de Frank Borzage, EUA: Loew's Inc., 1940. (100min).
- THE square – a arte da discórdia [*The Square*], Direção de Ruben  stlund, Suécia: TriArt, 2017. (151min).
- TOY story 4 [*Toy Story 4*], Direção de Josh Cooley, EUA: Walt Disney Studios, 2019. (100min).
- UMA semana [*One Week*], Direção de Buster Keaton e Edward F. Cline, EUA: Metro, 1920. (19min).
- VENCEDOR, O [*Breaking Away*], Direção de Peter Yates, EUA: 20th Century Fox, 1979. (101min).
- VIAGEM   lua [*Le Voyage dans la Lune*], Direção de Georges M li s, França: Star Film, 1902. (16min).
- WATERLOO (Temporada 7, ep. 7). *Mad Men* [Seriado]. Direção de Matthew Weiner, EUA: AMC Networks, 2014. (45min).

ZAROFF, o caçador de vidas [*The Most Dangerous Game*], Direção de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, EUA: RKO Radio, 1932. (62min).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Moderna, 2004.

AUSTIN, John Langshaw. “Outras Mentes” *Os Pensadores*, vol. 50. Tradução: Marcelo Guimarães da Silva Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1985

AUSTIN, John Langshaw. *Philosophical Papers*. New York: Oxford University Press, 1979

BARBOZA, Be Regina Guimarães. *Tradução Comentada da Obra 'The Awful Rowing Toward God' de Anne Sexton*. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013

BATAILLE, Christophe. *Annam*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autentica Editora, edição Kindle, 2010

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração*. São Paulo: Papirus, 1999

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O mármore e a murta”, *Revista de Antropologia*. São Paulo, vol. 35, pp. 21-74, 1992

CAVELL, Stanley. *Must We Mean What We Say?*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019

_____. *Little Did I Know: Excerpts from Memory*. Standford: Standford University Press, 2010

_____. *Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare*. New York: Cambridge University Press, 2003

_____. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The Chicago University Press, 1996

_____. *The Senses of Walden*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992

_____. *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1994

_____. *Themes out of School: Effects and Causes*. Chicago: The Chicago University Press, 1984

_____. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981

_____. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1979

_____. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979

CLARKE, Thompson. “O Legado do Ceticismo”. *Sképsis*, vol. XII, n. 23, pp. 58-69, 2021

CONANT, James. “O Mundo de um Filme”, in: TECHIO, Jônadas & WILLIGES, Flavio (org.). *Filosofia e Cinema: Uma Antologia*. Pelotas: NEPFIL Online, 2020

CRARY, Alice & READ, Rupert (ed.). *The New Wittgenstein*. Londres: Routledge, 2003

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005

DELEUZE, *Sacher-Masoch: O frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, edição Kindle, 2009.

DESCARTES, René. “Meditações”. *Os Pensadores*, vol. 15. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973

DICKINSON, Emily. “23 traduções para um poema de Emily Dickinson (1830-1886), por Matheus Mavericco”. *Escamandro: poesia / tradução / crítica*. Tradução: Adalberto Müller, 2018. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2018/02/22/23-traducoes-para-um-poema-de-emily-dickinson-1830-1886-por-matheus-mavericco/>>. Acesso em: 28/02/2022

EMPÍRICO, Sexto. *Outlines of Scepticism*. New York: Cambridge University Press, 2007

FAISSOL, Pedro. *A representação do milagre no cinema: iconografia, idolatria e crença*. Curitiba: A Quadro, 2022

FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2009

_____. “Arte e Objetividade”, *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, vol. 9, n. 9, pp. 131-147, 2002

_____. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the age of Diderot*. Los Angeles: University of California Press, 1980.

GIL, Isabel Capeloa. “The Compulsion to Cruelty”, in: RESINA, Joan Ramon; WULF, Christoph (org.). *Repetition, Recurrence, Returns: How Cultural Renewal Works*. Maryland: Lexington Books, 2019

GUDEL, Paul J. “Michael Fried, Theatricality, and the Threat of Skepticism”, in: ABBOTT, Matthew (org.). *Michael Fried and Philosophy: Absorption, Theatricality, and Modernism*. New York: Routledge, 2018

HAMMER, Espen. *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Cambridge: Polity Press, 2002

HEIDEGGER Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005

_____. *Ser e Verdade*. Petrópolis: Vozes, 2012

JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

JUDD, Donald. “Objetos Específicos”, in: COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2015

KEANE, Marian & ROTHMAN, William. *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000

KEATS, John. “Ao ler, pela primeira vez, O Homero de Chapman”, in: *Byron e Keats: entreversos*. Tradução: Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2009

MALCOLM, Norman. “Wittgenstein's Philosophical Investigations”, in: PITCHER, George (org.). *Wittgenstein: The Philosophical Investigations*. Londres: Macmillan, 1966

MARRATI, Paola. “Imagem e Ceticismo: sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell”. Tradução: Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu. *Educação & Realidade*, vol. 33, n. 1, pp. 49-58, 2008

MATES, Benson. “On the verification of statements about ordinary language”. *Inquiry*, vol. 1, n. 1, pp. 161-171, 1958

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

MOORE, George Edward. *Philosophical Papers*. London: Routledge, 2013

MULHALL, Stephen. *The Self and its Shadows. A Book of Essays on Individuality as Negation in Philosophy and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2013

_____. *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press, 1998

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005

OLIVEIRA Jr, Luis Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

PRICE, Henry Habberley. *Perception*. Londres: Methuen & Co., 1961

ROCHA, Ronai Pires da. *Em Favor do Comum: Estudos sobre a formação da filosofia da linguagem comum*. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013

ROTHMAN, William. *The “I” of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

_____. *Must we kill the thing we love? Emersonian perfectionism and the films of Alfred Hitchcock*. New York: Columbia University Press, 2014

_____. *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Albany: Suny Press, 2012

RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*. Abingdon: Routledge, 2009

SEGATTO, Antonio Ianni. “Resenha: Ser e verdade, de Martin Heidegger – Em busca da essência da verdade”. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão; *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 12, pp. 149-157, 2008

SESONSKE, Alexander. “Review: The World Viewed”. *The Georgia Review*, vol. 28, n. 4, pp. 561-570, 1974

SHAKESPEARE, William. “Conto de Inverno”. *Teatro Completo*, vol. 2: Comédias e Tragédias. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016

STEVENS, Brad. *Monte Hellman: His Life and Films*. Jefferson: McFarland & Company, 2003

STEVENS, Kyle. “The World Heard”, in: LaROCCA, David (ed.). *The Thought of Stanley Cavell and Cinema: Turning Anew to the Ontology of Film a Half-Century After The World Viewed*. New York: Bloomsbury Academic, 2020

STROUD, Barry. *A significação do ceticismo filosófico*. São Paulo: Scientiae Studia, 2020

_____. “Reasonable Claims: Cavell and the Tradition”. *The Journal of Philosophy*, vol. 77, n. 11, pp. 731-744, 1980

TECHIO, Jônadas. “Responding to Skepticism. The Legacies of Austin, Clarke and Cavell”. *Sképsis*, vol. XI, n. 23, pp. 103-121, 2021a

_____. *The Threat of Solipsism: Wittgenstein and Cavell on Meaning, Skepticism, and Finitude*. Boston: De Gruyter, 2021b

_____. “The Threat of Privacy in Wittgenstein's Investigations. Kripke vs. Cavell”. *Wittgenstein-Studien*, vol. 11, n. 1, pp. 79-104, 2020

_____. “Taking Skepticism Seriously. Stroud and Cavell”. *Sképsis*, vol. VII, n. 14, pp. 100-125, 2016

THOREAU, Henry David. *Walden ou A vida nos bosques*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Edipro, 2018

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América*. Tradução: Beatriz Perroni Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

TOIVAKAINEN, Niklas. *Philosophy and the Sense of Return*. In: International Colloquium: Stanley Cavell, Constellations of the Ordinary, 2., 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/-RdLkfShK2M>>. Acesso em: 25/02/2022

VASQUEZ-FIGUEROA, Alberto. *O Iguana*. Tradução: Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1989

WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

WILLIAMS, Michael. *Problems of Knowledge: A Critical Introduction to Epistemology*. New York: Oxford University Press, 2001

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução: Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 2017

_____. *O Livro Azul*. Tradução: Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 1992