

O que a fotografia chama de pensar (1985)

Stanley Cavell

Extraído de “Cavell on Film. New York City: State University of New York, 2005, pp. 115-134”.

*Tradução: Cassiano Terra Rodrigues**

* *Professor do IEF-H-Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA).*

Este capítulo foi preparado inicialmente a convite do Simpósio de Fotografia de Graz, Áustria, acontecido em outubro de 1984, tendo ali sido apresentado numa forma um pouco diferente desta. Foi solicitado aos participantes do simpósio falar de suas relações pessoais com a fotografia como mídia, sob o seguinte título e com a tipografia: O PODER (e a glória) DA FOTOGRAFIA. Daí que essas palavras ecoem no decurso de minhas observações.

*

Aquilo que publiquei até agora sobre o tema da fotografia (em *The World Viewed*, 1971, reimpresso em 1979, em *Pursuits of Happiness*, 1981, e em *Themes Out of School*, 1984) aborda-o principalmente pela via do movimento, pela via da base fotográfica do cinema, e continuarei essa abordagem aqui na maior parte. Começo com certas ideias que explorei recorrentemente a respeito da relação da fotografia com a realidade. Certos motes da moda a respeito do poder da fotografia formam-se em torno de algo como uma relação com a realidade - como a da mente com o mundo. Alguns exemplos notáveis, que, penso, são também peculiarmente vazios, são motes que dizem que “A fotografia sempre mente”, ou que “A fotografia mudou a maneira como vemos”.

Dizer que fotos mentem implica que poderiam dizer a verdade; mas a beleza de sua natureza está exatamente em dizer nada, nem mentir nem não mentir. então, que propósitos podem ser satisfeitos, ou disfarça-

dos, em tentar negar um fato tão óbvio, em tentar, em vez disso, significar esse vazio? Se o propósito é contrariar aqueles, reais ou imaginários, que dizem muito francamente que a fotografia nunca mente, então o combatente apenas substitui o Idiota da Aldeia pelo Explicador da Aldeia. Tem de existir um propósito um pouco mais atrativo. Creio que o mote serve para cobrir um espectro significativo de preocupações centradas no fato de que sabemos muito pouco acerca do que o fotográfico revela: o fato de que não sabemos qual é a nossa relação com a realidade, nossa cumplicidade com ela; o fato de que não sabemos como ou o que sentir quanto àqueles eventos; o fato de que não entendemos os poderes transformadores específicos da câmera, o que denominei sua violência original; o fato de que não conseguimos antecipar o que ela saberá de nós - ou nos mostrará. Essas questões serão tratadas conforme prossigamos.

Na minha experiência, quem diz que a fotografia modificou nossa maneira de ver acha tipicamente que isso foi bom, algo para nos entusiasmar, a nós, modernos, algo para se especular. O livro de Susan Sontag, *Sobre a Fotografia*, salta aos olhos dentro dessa linha de pensamento, ao considerar que as mudanças introduzidas pela fotografia são coisa ruim, algo a ser deplorado, sejam quais forem seus louvores. Mas dizer que a fotografia mudou nossa maneira de ver soa-me como o inverso da verdade. A observação não explica o poder da fotografia, mas o pressupõe. A fotografia não poderia ter se imposto tão imediata e universalmente à mentalidade Europeia (inclusive à Americana) sem que essa mentalidade já não tivesse imediatamente reconhecido na fotografia uma manifestação

de algo que já lhe acontecera. O que sucedeu à essa mentalidade foi sua queda no ceticismo junto com seus esforços para se recuperar dessa queda, conforme os eventos estão registrados na filosofia de maneira muito variada, em Descartes e Hume e Kant e Emerson e Nietzsche e Heidegger e Wittgenstein.

Tal como eu o uso, o rótulo ceticismo evoca um novo distanciamento do humano do mundo, ou uma nova percepção dessa distância, ou uma retirada do mundo, interpretada pela filosofia como uma limitação da nossa capacidade de conhecer o mundo; é o que os Românticos percebem como nosso amortecimento para com o mundo, o que, no entendimento deles, a filosofia ajuda a sustentar e por isso é incapaz de ajudar a curar. Suponho que várias questões ainda estão abertas, aguardando respostas históricas, como por que o ceticismo irrompeu nessa mentalidade, quando e como o fez, quais sucessivas formas assumiu e que funções podem ter tido nisso, por exemplo, a Nova Ciência, a deposição dos reis, ou a morte de Deus. Vejo as consequências do ceticismo plenamente em questão na tragédia e no romance shakesperianos. Talvez o tema principal de *The World Viewed* seja que o advento da fotografia exprime esse distanciamento como o destino moderno de se relacionar com o mundo por intermédio da visão, tirando vistas dele, como se de detrás do self. É Heidegger quem chama isso de distanciamento; Thoreau, em vez, pensa nisso como o esquecimento do que ele chama de nossa proximidade com o mundo; Emerson precedeu Thoreau e Heidegger ao chamar a proximidade do mundo de vizinhança; Kierkegaard e Wittgenstein dizem, em contextos

diferentes, que estamos “longe/fora”; outros falam de alienação.

Já que, para mim, a filosofia ainda consiste — como os nomes de Heidegger e Wittgenstein devem sugerir — em achar uma via de acesso nessa questão do ceticismo, e já que para mim a questão da fotografia é indissociável da questão do ceticismo, não sou propenso a considerar qualquer proposta de resposta como esclarecedora se não esclarecer a ambas as questões conjuntamente.

Por isso, considero ditos sobre a fotografia mentir e mudar nossa maneira de ver como tantos outros fragmentos de algum momento pré-cartesiano, ou pré-kantiano, ou pré-heideggeriano, de surpresa ou excitação filosófica com a vulnerabilidade, ou, digamos, a finitude humana. Esse tipo de sentença pode ter valor ao apontar os recessos da questão da fotografia, mas na sua seriedade vazia, parecem-me tentativas de fugir da questão sobre o que é uma fotografia. Tendo a caracterizar essa questão como uma pergunta acerca de o que uma fotografia pensa - como já perguntei, acerca de textos literários e cinemáticos, o que o texto sabe de si próprio. Não desconsidero o fato de que essa maneira de fazer foi considerada ofensiva ou provocativa além da conta. Essas questões hoje em dia são chamadas de textualidade do texto, ou sua auto-referência. Às vezes, falo do auto-reconhecimento do texto, e às vezes de seu conhecimento de outrem, de mim. Não tentarei, aqui, dar qualquer embasamento para escolher entre essas descrições.

Talvez ajude dizer que ao exprimir minha intuição na forma de “o que o texto sabe de mim”, primeiramente eu não suponho que isso denote

qualquer coisa de pessoal. Por exemplo, a fotografia me diz que estou sujeito a algum tipo de alucinação, de maneira inerente mas impessoal. Ao escrever, em *The World Viewed*, sobre a base fotográfica dos filmes, eu disse que o cinema propõe uma relação artística inédita entre a presença e a ausência de seus objetos. Numa fotografia, vemos coisas que na verdade não estão diante de nós. Talvez você sinta que estou esquecendo do pleno fato de que aquilo que vemos é uma foto, a qual está diante de nós. Mas não nego isso. Ao contrário, estou pedindo que nós perguntemos o que isso significa, o que uma fotografia é, e sinto que você está esquecendo da estranheza dela, deixando de reconhecer, por exemplo, que a relação entre fotografia e tema não se encaixa no nosso conceito de representação, uma coisa representando outra coisa desconexa, ou uma forma como uma semelhança de outra. Quando vejo que uma criança ali na foto do grupo de alunos posando ali fora do prédio da escola, uma assim bem em frente do professor Wittgenstein, eu sei que a criança não está ali, onde eu estou; e no entanto ali ele está, seu braço direito levemente curvado, seu colarinho um tanto desarrumado. então, é claro, você pode apontar para uma imagem, talvez essa mesma criança, numa pintura, mas acho que todos perceberão que as palavras são ditas com um espírito diferente acerca de uma representação visual, do que se fossem ditas sobre o que pode ser chamado de transcrição visual, diferença essa que registra o fato de que no momento de tirar a foto, o objeto teve uma função causal totalmente diferente de sua função no feitiço da pintura. Uma representação enfatiza a identidade de seu tema, e por isso podemos dizer que é uma semelhança;

uma fotografia enfatiza a existência de seu tema, registrando-o; por isso pode ser chamada de uma transcrição. Podemos pensar nela também como uma transfiguração. Eis um sentido da glória da fotografia, talvez devido à sua força, talvez à sua impotência. É porque vejo o que não está diante de mim, porque nossos sentidos estão satisfeitos com a realidade, ao passo que essa realidade não existe, que em *The World Viewed* eu disse que o cinema é “uma imagem movente do ceticismo”. Esse tipo de alucinação não é exatamente loucura, mas sugere, como também o ceticismo, a minha capacidade para a loucura (Roland Barthes, nas páginas finais de *Camera Lucida*, reconhece uma intuição de desarranjo como uma possibilidade normal da experiência do fotográfico).

*

Eu disse que ia levantar a questão do fotográfico primordialmente pela via da imagem em movimento, e não pela via da fotografia estática (como veio a ser chamada). O principal filme que interrogarei quanto à sua preocupação consigo mesmo é *O galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds goes to town*, 1936, com Gary Cooper e Jean Arthur), de Frank Capra. Escolhi esse exemplo por duas razões gerais. Primeira, porque exatamente o tipo de filme americano popular acerca do qual parece maximamente paradoxal falar de auto-reflexividade artística, e pode, portanto, servir para nos fazer perguntar se sabemos o que significa o conceito de popular quando aplicado a um filme artístico. Segunda, já que os escritos de Capra sobre

seus próprios filmes são tão ingênuos, sentimentais, e, seja-me permitido dizer, não intelectuais quanto ele quer que sua plateia seja, esse filme aparentemente ingênuo, sentimental e não intelectual pode servir para enfatizar que não estou falando do homem Capra, mas do poder e da glória de um meio, de o que esse meio sabe de si mesmo (o fato de que esse homem Capra venha a ser um mestre em deixar que esse meio se mostre a si mesmo pode em algum momento nos forçar a revisar nossa ideia de quem ou o que é “o homem Capra”). Trabalharei com o cinema de Capra primeiramente dando um exemplo breve, com dois pares de filmes relacionados, das espécies de revelação do meio que espero encontrar em qualquer filme importante - um filme importante é precisamente um filme a partir do qual esse tipo de revelação do meio é feita da maneira mais importante. É claro, esse processo de revelação mútua, entre uma obra e o meio da obra, por ser hermenêutico, é circular, global.

O primeiro par de filmes são o primeiro e o último de sete filmes que, em *Pursuits of Happiness*, definem o gênero que chamei de “comédia de recasamento”. No último, *A costela de Adão* (dirigido por George Cukor, 1949, com Katharine Hepburn e Spencer Tracy), uma sequência inicial consiste na figuração na tela de um filme familiar. O filme sofisticado, enquadrante, relaciona-se com o filme familiar primitivo, enquadrado (primitivo, mas completo, como um jogo de linguagem wittgensteiniano), de modo a demonstrar a coincidência próxima, mas não total, dos dois filmes: seus ângulos de enquadramento, no reenquadramento, aproximam-se mutuamente sem coincidir completamente, criando um efeito tão

complexo e iluminador quanto os momentos parecidos no filme de Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera*. Em ambos os filmes, os atores e as personagens principais são os mesmos, bem como um ator e uma personagem secundários; terminam no mesmo cenário e com a mesma conclusão (uma casa em Connecticut, pela qual acabaram de terminar de pagar a hipoteca). As diferenças entre o filme que enquadra e o filme enquadrado - além dessa relação ela mesma, a qual permanece incompletamente avaliada, e além do fato de que o filme enquadrado é mudo e o enquadrante é sonoro, outra questão incompletamente avaliada - parecem ir um pouco além de uma questão de estilo (que não apenas sugere que o estilo é ele mesmo algo claro, mas apenas que não é tudo). As semelhanças e diferenças entre os filmes maior e menor geram uma longa narrativa filosófica, mas, no fim, tiro uma moral curta e múltipla dessa narrativa: o evento do filme em si é o evento cinematográfico fundamental, e não o que o cineasta faz com o evento, não, por exemplo, se foi composto em continuidade ou em descontinuidades, o que uma vez já pareceu ser a questão estética fundamental do cinema; a importância estética de um dado filme é uma função da maneira como e do grau em que ele revela ou reconhece o fato de sua origem no medium do cinema; a descoberta total da importância de um medium artístico, nas revelações e reconhecimentos de suas obras importantes, seria realizada somente pela história completa de uma arte, quero dizer, por uma arte exaurida, supondo que exista tal coisa.

A mais antiga das comédias de recasamento, *Aconteceu naquela noite* (*It happened one night*, dirigido por Capra, 1934, com Clark Gable e

Claudette Colbert), especifica “o evento do filme em si” como um evento de censura. É assim que leio o adereço mais famoso do filme, o cobertor estendido numa corda estirada entre as duas camas num quarto de hotel para dividir o espaço entre o homem e a mulher. A especificação dessa divisão do espaço masculino do feminino depende de duas ideias: primeiro, a ideia de tomar o cobertor como uma alegoria do funcionamento de uma tela de cinema - ele esconde do homem a presença da mulher enquanto registra continuamente a presença dela, causalmente pela sua voz e pelas mossas e ondulações que o movimento dela imprimem no retângulo vertical de tecido; segundo, a especificação depende da aceitação da pertinência, em conexão com a limitação e a transgressão do conhecimento que se seguem, da invocação da ideia kantiana das limitações e transgressões determinadas pela razão humana ao estabelecer a presença e a ausência do mundo. novamente, há uma longa narrativa filosófica gerada por essas alegações, mas a moral dupla e curta que eu tiro dessa narrativa é que o efeito de censurar (como alhures) não é para banir, mas para deslocar e magnificar o sentido do erótico; e que a narrativa de recasamento é uma interpretação, ou, antes, um recontar do que, na tradição filosófica inglesa, é chamado de problema das outras mentes, conforme estudado, por exemplo, na parte final de meu *The Claim of Reason*.

Essa moral dupla enfatiza os seguintes pontos metódicos na maneira como abordo o estudo do cinema. O que pode ser chamado de relevância estética de um filme como *Aconteceu naquela noite* - certa importância cultural pode ser medida pelo fato desse filme ter recebido mais

prêmios da Academia [Oscar] do que qualquer outro antes dele - não está assegurado pela sua posição dentro do gênero da comédia de recasamento, tampouco pelo filme conter um elemento que pode ser entendido como uma alegoria do funcionamento da tela de cinema, e nem mesmo pelo fato do filme aguentar ser comparado com o projeto da Crítica da Razão Pura. As condições do poder estético do cinema, como se dá com o exercício de qualquer poder humano, não pode ser conhecido de antemão a certo criticismo, ou, digamos, certa crítica desse poder, e uma convicção na arquitetura da crítica - uma satisfação na localização dos conceitos dentro da estrutura de relevância - não é aceita separadamente de sua aplicação em casos individuais. As ciências chamam essa aplicação de experimentação; as humanidades, de criticismo. Se dizemos que o que organiza ou anima os resultados da experimentação é o discurso matemático, então poderíamos dizer que o que organiza ou anima os resultados do criticismo é um discurso filosófico, e talvez possamos considerar o seguinte: um físico ou física pode se permitir confiar na sua própria capacidade de derivar a matemática; essa é a natureza da convicção matemática, ou prova. Ao passo que um leitor crítico não pode deixar que outros derivem a filosofia que ele ou ela invoca, porque essa filosofia ou é derivada por uma crítica em cada ato de criticar, a cada novo dia; ou então é intelectualmente inanimada, morta, à disposição da moda (aqui como alhures, um dos melhores usos da perspicácia filosófica é identificar e virar no avesso a filosofia inútil e invasiva).

*

O segundo par de filmes que menciono em especificar a revelação da obra do meio fotográfico começa, talvez, com o membro central do gênero da comédia de recasamento: *Núpcias de escândalo* (*The Philadelphia story*, 1940, dirigido por George Cukor, com Cary Grant, Katharine Hepburn, e James Stewart). A narrativa superficial do filme tem a ver com um repórter e um fotógrafo que, chantageados pelo inescrupuloso dono de um semanário sensacionalista (uma revista que transforma fofoca em notícia e notícia em fofoca - cujo modelo foi a revista *Time*), penetram na casa de uma família abastada para cobrir um casamento que acontece por trás das portas impenetráveis da mansão. O filme termina com a cerimônia de casamento por começar; como dita a praxe, todos os três principais estão diante do ministro. Ali ao lado, aparece do nada o inescrupuloso publisher, ele mesmo tirando fotos do casamento e interrompendo a cerimônia. O filme então chega ao fim com os seguintes eventos. No primeiro clique da câmera do publisher, o trio instintivamente vira as cabeças para ele e seus olhares de espanto congelam.

Figura 1.



Figura 2.



É como se isso fosse o que a câmera fotográfica capturou, um gesto a sugerir que nenhuma fotografia pode ser cândida, que qualquer câmera necessariamente impõe sobre seu assunto suas próprias condições de captura, e que identifica a câmera do publisher e seus motivos com a câmera do filme ele mesmo. Dessa forma, aquela foto torna-se uma página que, quando virada, revela uma segunda foto, na qual Cary Grant e Katharine Hepburn aparecem sozinhos, abraçados, fora do alcance de James Stewart.

Figura 3.



Figura 4.



Em *Pursuits of Happiness*, eu lia a importância da volta para a estética dessa maneira: não importa como entendamos a proveniência dessas fotos de casamento - como páginas de revista, ou talvez como momentos de um álbum de casamento, talvez até como fotogramas de produção - o fato de sua estase fotográfica, depois do contexto das imagens em movimento, é chocante. Parece que “estamos vendo algo depois do fato, mas não é que acabamos de nos perceber como presentes no casamento, por assim dizer? ... qual é a diferença [entre o movimento e a estase]?”

Eu não estava preparado para pensar a questão fundamental da relação entre o movimento fotográfico e a estase muito profundamente. Deixei escapar uma vez que eu localizara sua função nesse filme, quer dizer, que isso nos faz questionar a ilusão de nossa presença nesses eventos e nos pede que questionemos a natureza da ilusão dramática. Alternativamente, relatei isso com uma problemática no romance shakesperiano, nesse, da mesma maneira como o fiz com outros momentos no meu livro, mas, nesse caso, com o estudo ubíquo de Shakespeare da audiência.

Para levar o pensamento um passo adiante, quero agora emparelhar *Núpcias de escândalo* com *Sweet Movie*, 1971, de Dusan Makavejev¹. Uma maneira tão boa quanto quaisquer outras de resumir essa obra incomensuravelmente complexa, que combina métodos e materiais de documentário com ficção, é dizer que ela é uma meditação psicológica-política-filosófica sobre dois temas: primeiro, sobre uma destruição mútua progressiva de alegações de verdade e alegações de fantasia que nos deixam sem chão para acreditar numa coisa e tomar distância da outra - como se a confusão de notícias e fofoca, representada em *Núpcias de escândalo* como uma questão de mau gosto para uma sensibilidade cultivada, tivesse agora se tornado uma questão global de veneno intelectual e emocional; segundo, é uma meditação sobre o título da canção que embala a sequência de abertura do filme, “Is there life after birth? [Há vida após o nascimento?]”. O filme é pontuado por imagens e pensamentos de nascimento e renascimento, ou, antes, é organizado em torno delas, como se de exumação de enterros prematuros - pode ser um sufocamento nas I N.T.: Cavell engana-se, o filme de D. Makavejev é de 1974.

camas de açúcar ou cubas de chocolate com as quais as metades russa e estadunidense do globo escondem os fracassos de suas revoluções; ou pode ser o desenterro das covas comuns dos oficiais poloneses massacrados, na floresta de Katyn; ou podem ser as cerimônias da comuna radical Muehl de Viena, dando uma nova e repercussiva infância para o corpo crescido e inchado de um membro do grupo. É como se o filme perguntasse: há maneiras de pensar, há uma linguagem, na qual falar utilmente dessas coisas, de maneira não venenosa? Há uma forma de vida, isto é, na qual essa linguagem possa ser usada? (Nesse comentário, tenho em mente, obviamente, a formulação de Wittgenstein, “Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” - implicando que a filosofia precisa instruir-se aqui, que ela tende a imaginar a linguagem como morta, como não mais falada). Makavejev pondera sobre essas questões submetendo seu filme a elas, fazendo com que ele pergunte acerca de si próprio se ele cria a vida ou a morte.

Esse auto-questionamento é epitomizado e confrontado na sequência final de *Sweet Movie*, um reconhecimento dos mais lúcidos e belos que já vi do poder e da glória do cinema. A sequência final começa, num matiz monocromático de azul, com cinco cadáveres embrulhados em sudários de plástico e deitados bem arrumadinhos na margem de um rio. Ali chegaram depois de passar por assombrosos caminhos de circunstâncias impossíveis de reconstituir. Os corpos embrulhados começam a se revolver, e os seres humanos que sabemos estar dentro deles - chamem-nos de atores - começam a se remover dessas mortalhas ou casulos, exumando-se

ou metamorfoseando-se. A figura mais próxima de nós revela-se um garoto que foi o principal alvo de uma dança de sedução feita por uma mulher, a qual, conforme representado por Makevejev, serve de alegoria para as fases da imaginação da revolução russa. O garoto vira o rosto para nós, ignora-nos, como que olhando para a câmera invisível, com o que a imagem congela, preservando seu olhar. A matiz azul gradualmente se esvai e a cor retorna à imagem, no que o filme termina. Formalmente, esse final é uma meditação sobre as propriedades da cor do filme ou de sua ausência, do movimento ou de sua ausência, e do som ou de sua ausência. O fruto da meditação é produzido pela interpretação dos sudários ou mortalhas de plástico como figuras visuais para tiras de filme. Então, o olhar do garoto para fora da tela, metade exumado de seu casulo de filme, torna-se a permissão de Makavejev para sua juventude confrontar o adulto que ele se tornou - tocado pelo horror do mundo dentro do qual ele agora trabalhar e como o qual nessa medida consente - e põe a questão, se o filme cria a vida ou a morte. O retorno da cor declara que ele considera a si mesmo como do lado da vida, mas a estase e o silêncio da imagem ameaçam essa resposta.

O par de imagens parada e em movimento que finalizam *Núpcias de escândalo* são de um mundo diferente, e, no entanto, o aceno de morte também está presente mesmo aqui, na arcádia. *Pursuits of Happiness* não insiste nisso, mas mesmo assim faz a pergunta, se não há “alguma suspeita permanente de que a imagem do trio já não seria uma espécie de foto de casamento?” - de quem de certa maneira, como diz Edmund, louco, no fim

de Rei Lear, ‘Eu estava comprometido com todos. Agora, todos os três casam-se num instante’”. O que Edmund quer dizer com os três se casando é que ele num instante vai se juntar a eles na morte. A violência e o espectro da problemática shakesperiana do casamento, contínua em todas as suas tragédias e romances, a violência de sua criação e sua destruição, vale também para a comédia de recasamento, porque o casamento ali aparece legitimizado, autorizado, não pelo estado, pela igreja, a sexualidade ou as crianças, mas apenas pela disposição não tutelada do par em escolher um ao outro novamente, de modo que a trama conterà o fato ou a ameaça do divórcio. O fundamento dessa disposição para a repetição revela-se como o sentimento da mulher de que ela ainda precisa da criação (tal como, diferentemente, Nora, em *A Casa de Bonecas*, de Ibsen, e Herminione, em *Um conto de inverno*, de Shakespeare, percebem), e que, por alguma razão, ela escolheu esse homem como provedor da obstetrícia necessária desse novo nascimento (diferente do caso de Nora; como o de Herminione, mas sem todo o mistério de sua escolha). “A criação da mulher”, no meu livro, alude à simultaneidade de projetos: à instituição do casamento por Deus no Gênesis, criando a mulher a partir do homem; ao progresso do movimento feminista; à transfiguração dada ou imposta a mulheres particulares de carne e osso pelo poder de fotogênese da câmera.

Creio que a violência da criação da câmera está declarada em outro filme de Cukor, *A cicatriz do mal* (*A woman’s face*, 1941, com Joan Crawford, Melvyn Douglas e Conrad Veidt), no qual podemos pensar que o poder da cirurgia plástica é uma alegoria do poder do fotográfico. Uma

ideia correlata é considerada no recente *Mistério no Parque Gorki* (*Gorky Park*, 1983), no qual a reconstrução médica de uma cabeça sem face é um emblema da possibilidade de reconstrução de um assassinato, talvez da história como tal, e, ao mesmo tempo, do processo pelo qual a câmera preserva a figura humana. Filmes de horror necessariamente acenarão para o poder transfigurativo da câmera, nas suas desfigurações, recriações ou destruições do ser humano. No meu livro, isso mostra que o gênero do filme de horror é contíguo ao gênero da comédia de recasamento.

*

Depois de mais uma palavra introdutória, proporei um emprego da participação de um filme na criação e na aniquilação para o frivolamente óbvio, quero dizer, para o aparentemente frívolo *O galante Mr. Deeds*.

A participação da fotografia na morte — como se, ao preservar seu tema, uma foto o removesse da vida, colocando-o num pedestal, como se fosse um troféu — é uma ideia que permaneceu ressurgindo em *The World Viewed*, onde eu teria sido levado a ela pelo que li de André Bazin, com seu senso recorrente do fotográfico como uma espécie de máscara do mundo, o gêmeo de uma máscara mortuária. Isso ocorre crucialmente conforme observo que a fotografia fala de seus assuntos humanos como se os humanos não se preocupassem com o futuro que os aguarda, e, por conseguinte, como se fossem cegos ao encarar a morte, numa condição deslocada com lucidez particular em fotos de felicidade cândida, nas quais

a transiência metafísica desses instantes marca esses seus sujeitos com vulnerabilidade mortal; e termino o livro com uma visão do mundo visto — o mundo como fotografado — como o mundo da minha imortalidade, o mundo sem mim, confiante na promessa que ele sobreviverá a mim, mas perturbado na sugestão de que tal como estou agora o mundo já é para mim uma coisa do passado, como uma estrela morta. Escritores românticos como Coleridge e Wordsworth e Emerson e Thoreau pretendem nos acordar para como agasalhamos essa visão e com isso nos libertar dela. No entanto, nossa nostalgia se aprofunda. A memória — que deveria nos proteger — está nos devorando. Como disse Thoreau, temos de olhar de outra maneira. (Devo citar, a esse respeito, Garret Stewart, “Thresholds of the visible: the death scene of film”, em *Mosaic* XVI/1-2, artigo que estuda a apresentação fílmica da morte da perspectiva de estudos recentes da apresentação da morte na narrativa escrita. A ideia da morte do mundo acontece como um frisson no contexto das ironias vulgares de certas ambientações, como a da série de filmes *Planeta dos Macacos*, e da série de TV *Buck Rogers (Buck Rogers in the Twenty-Fifth Century)*).

Deixando as questões de estase e movimento por desenvolver, os momentos de *The Philadelphia Story* e *Sweet Movie* que descrevi sugerem que a estase enfatiza a morte na existência mortal, ao passo que o movimento enfatiza a vida nela. Na medida em que essas ênfases não negam que ambas falam de morte, cada uma à sua maneira particular, se pouco bem é ganho, nenhum mal teórico é cometido. Ao voltar-me a *Mr Deeds*, foco sobre um aspecto da mortalidade humana que o movimento

da fotografia cinematográfica jamais conseguiria deixar escapar. Talvez pareça ser seu aspecto mais trivial dentre todos, o fato de que os seres humanos são mais ou menos nervosos, que seu comportamento é inquieto.

Esse fato da vida humana torna-se a evidência climática citada por Mr. Deeds (Gary Cooper) quando se defende num tribunal contra a acusação de insanidade. Sua interpretação bem sucedida dessa evidência causa a felicidade social geral e lhe vale os abraços eufóricos de sua amada separada, com o que o filme termina. Boa parte de meu fascínio com filmes considerados populares certamente vem do fato de que todo esse ridículo pode servir de ilustração, ou mesmo para a investigação de sutilezas filosóficas. Sobre o enredo do filme, tudo que direi antes de examinar alguns momentos desse julgamento é que Deeds foi preso por tentar doar sua herança súbita de 20 milhões de dólares, respondendo à queixa de seus próprios advogados — seu comportamento demonstra que ele é mentalmente incompetente. Ele também acabou de descobrir que a mulher por quem se apaixonou é uma repórter que usou seus sentimentos por ela para conseguir uma história sensacionalista para os jornais, ridicularizando suas aventuras, chamando-o de “Cinderelo”. Num quarto de hospital presidiário, ele se retirou em silêncio.

O julgamento ocupa mais ou menos os vinte minutos finais do filme. Começa com Gary Cooper sustentando seu silêncio, recusando-se a apelar mais num mundo que erótica e politicamente o ridicularizou e enjaulou por suas fantasias Utópicas. O que o faz voltar a falar, quer dizer, narrativamente, o que o impele a se defender, é obviamente uma questão

crítica. Uma questão menos óbvia diz respeito à participação do filme de Capra no gênero do melodrama, no qual a mudez é uma marca característica e o rompimento do silêncio é uma declaração climática de identidade pessoal, bem como da confrontação da vileza. A mudez é uma imagem de excitação ou exaltação, expressa nesse exemplo como o poder e a disposição de uma pessoa de comunicar sua presença, de fazer com que sua existência seja importante, de que seus termos sejam considerados seriamente (a ênfase na mudez e na auto-revelação está entre as muitas descobertas no valioso estudo de Peter Brook *The Melodramatic Imagination*, 1976). Ainda menos óbvio é o que a constatação de inquietação por parte da câmera tem a ver com essas questões.

Mr. Deeds recorre por meio da inquietação como um atributo humano universal na defesa de seu hábito de tocar tuba em horários incomuns, e, se não se trata de um atributo exatamente normal, sua prática foi considerada pela promotoria e suas testemunhas como uma prova cabal de sua loucura. A defesa de Deeds é que sua tocar sua tuba é sua versão de algo que todo ser humano faz sob certas condições universalmente recorrentes. As outras versões desse tipo de comportamento por ele citadas são tiques (um homem que mexe o nariz compulsivamente, uma mulher que estala as juntas) e rabiscos (desenhar figuras sem propósito, hachurar os vazios dos Os). Digo que ele “cita” esses exemplos, mas, de fato, sua fala torna-se uma espécie de narrativa sobreposta à imagem — uma voz over — conforme a câmera ilustra cada um desses movimentos involuntários em close-ups, como se estivesse organizando provas amostrais para o pon-

to de Mr. Deeds. As amostras, de acordo com isso, não são para os juízes e espectadores mostrados, para quem os close-ups são invisíveis, mas para nós. Ele cita duas outras práticas dessa natureza sem ilustração fotográfica — coçar orelha e roer unhas — como se declarasse que o ato de fotografar é deliberado. Isso salienta a aliança de Deeds com a câmera. Ele reconhece que dar exemplos ou amostras assim é um poder e uma possível glória natural à câmera cinematográfica, que as mais aparentemente insignificantes repetições, volteios, pausas e capitulações dos seres humanos são tão interessantes para ela como a beleza ou a ciência do movimento.

Pense-se nesse interesse ou poder como o conhecimento que a câmera tem da agitação do corpo vivo em repouso, algo interno ao que Walter Benjamin chama da ótica cinematográfica do inconsciente. Sob exame da câmera, um corpo humano torna-se, para seu habitante, mais um campo de traição do que um solo de comunicação, e o poder ulterior da câmera manifesta-se conforme ela documenta os esforços autoconscientes do indivíduo para controlar o corpo a cada vez que se torna consciente de que a atenção da câmera está voltada para ele. Eu poderia chamar esses registros de somatogramas (vejam-se os cardiogramas, os eletroencefalogramas), para registrar a ligação essencial do padrão de movimentos de um corpo com os movimentos da máquina que os registra. Pode ser que não tenhamos palavra alguma para o que os somatogramas registram. “Maneirismos” é parcial ao notar o comportamento caracteristicamente recorrente; “modos” é parcial na sua atenção à modificação social. Freud usa a palavra *Fehlleistung*² (comumente traduzida como parapraxis) para

2 A grafia está equivocada. Aqui, obviamente, trata-se da noção de *Fehlleistung*,

reunir algo como o estágio de comportamento em que penso aqui, mas seus exemplos são mais seletivos do que os meus precisam ser. A palavra comum “comportamento” tem a generalidade correta, mas numa época ainda imprevisivelmente marcada pela sensibilidade psicológica e filosófica do comportamentalismo — no qual o comportamento é reduzido a algo externo, do qual algo interno (chame-se-lhe mente) foi cavocado — a expressividade do âmbito do agitado é mais ou menos incompreensível.

O ensaio de Emerson intitulado “Comportamento”, de A conduta para a vida, é uma tentativa de reabilitar esse conceito de comportamento, junto com o de modos, para retornar a mente ao corpo vivo. Aqui está uma amostra:

A natureza conta cada segredo uma única vez. Sim, mas no homem ela o conta a todo momento, pela forma, atitude, gesto, aparência, face e partes da face, e por meio de toda a ação da máquina. A maneira visível de se portar ou a ação do indivíduo, conforme resulta de suas organização e vontade combinadas, nós chamamos de modos. O que são, a não ser o pensamento entrando nas mãos e nos pés, controlando os movimentos do corpo, a fala e o comportamento? ... O poder dos modos é incessante — um elemento tão impossível de esconder quanto o fogo.

A tentativa de Emerson de reabilitar conceitualmente esse conceito torna esse maravilhoso ensaio uma grande contribuição à estética do cinema (assim como à estética da atuação, uma coincidência dificilmente apenas coincidente). Mr. Deeds tem um nome particular para a condição que causa a inquietação universal. O nome que ele dá a isso é pensar. Ele

traduzida em português também como *parapraxis* ou, mais comumente, como “ato falho”.

declara: “Todo mundo faz coisas tolas quando pensa”. Ele usa a palavra “pensar” ou “pensamento” reiteradamente, e a cada vez ele enfatiza que cada indivíduo faz algo idiossincrático quando ele ou ela está na condição de pensar. Obviamente, outra questão é o por quê de ele incluir tocar a tuba como parte de seu somatograma particular — e não, digamos, como um item no seu currículo de aspirante a músico e artista estadunidense. Quero ficar com essa questão nas mãos: como foi que Deeds foi levado a quebrar seu silêncio para falar da conexão entre pensar e tolice? Por que só agora ele está disposto a afirmar sua identidade e sua contribuição à Constituição, bem como sua felicidade, contra a vil incompreensão do mundo?

Minha resposta depende de considerar esse recurso ao conceito de pensar com maior seriedade filosófica do que outros possam estar preparados, desde já, a considerar. Considerei a percepção de Deeds da inquietação como reveladora de um aspecto essencialmente humano, e não meramente animal, do corpo; a inquietação marca uma criatura em quem o corpo e sua alma não se encaixam em qualquer lugar (quero deixar aberta a questão se isso é verdade para a criatura humana como tal, ou se pode ser verdade apenas para as criaturas humanas da nossa época, e principalmente verdade para aquelas criaturas no período do capitalismo definido pelo programa social de redistribuição feito por Deeds, um período em que um grande número de pessoas claramente independentes, que trabalham duro, que não são invejosas, estão desnecessariamente sendo desprovidas do que precisam para ganhar a vida. “Necessidade” é outro termo recorrente no discurso de Deeds. Sua palavra para aqueles que não querem traba-

lhar é “aproveitadores” [moochers]; vemos que ele não discrimina muito quando usa esse termo). E eu considerei que a ideia de que a inquietação sempre acompanha o pensamento significa que ela demonstra o pensamento, ou o desejo de pensar, o que, como afirma Heidegger, é essencial à possibilidade de pensar. É a conexão do pensar com o desejo humano do possível, de realização, que me impele a ver nas palavras de Deeds, e na maneira como ela as usa, uma recuperação no cotidiano da percepção de Descartes daquilo que o pensar prova de per se, a saber, a existência do humano. De modo que quando Deeds começa a falar, defendendo sua sanidade, ele está reencenando — como o clímax a ser esperado numa estrutura melodramática — uma versão do cogito cartesiano, assumindo a prova de sua própria existência, como se contra sua negação pelo mundo.

Alguns não estarão dispostos a dar tanta seriedade à palestra de Mr. Deeds no tribunal sobre a tolice e o pensar, e esses podem querer proteger seu sentido de seriedade sugerindo que as palavras de Deeds são, no melhor dos casos, uma paródia da filosofia, e não a coisa da filosofia ela mesma. Aceito compreensivelmente essa posição. Mas mostrei em outro lugar uma causa para supor que em algum estágio a filosofia séria pode vir a se manifestar como — é possível dizer, existir da maneira mais imediata — como uma paródia da filosofia. Baseei essa ideia nas adoções ou adaptações aparentemente parodiadoras do argumento do cogito feitas por Emerson e Edgar Allan Poe. Já que a adaptação de Emerson terá influência direta na minha conclusão acerca do filme *O galante Mr. Deeds*, faço aqui uma pausa, apenas para indicar que a observação emersoniana de

que não somos mais capazes de anunciar o cogito para nós mesmos, não somos mais capazes, nas palavras dele, de dizer “Eu penso” e “Eu sou” por nós mesmos, para nós mesmos. Para mim, isso implica que não temos mais provas de nossa existência, que estamos, de acordo com isso, num estado de preexistência, como se pessoas metafisicamente evanescentes. A famosa palavra usada por Emerson para a nossa falta de palavras propriamente nossas é “conformidade”. Obviamente, isso encontra precursores nas percepções românticas do humano como morto, ou mortificado, e é um precursor conceitual específico do “último homem” de Nietzsche, e, por conseguinte, do *Das Man* de Heidegger.

Antes de desqualificarmos Deeds como desprovido da autoridade ou das circunstâncias nas quais assumir o cogito (questões essenciais a como Descartes aborda o assunto), é melhor termos certeza de que sabemos quem é esse homem e quais são as circunstâncias, saber tão bem quanto temos de saber, por exemplo, quem é e onde está certo narrador de Poe para saber o espírito com o qual ler seus contos. Temos de nos decidir se concedemos a autoridade necessária a Deeds para que ele tenha a intenção de dizer a citação de Thoreau por ele já identificada antes no filme: “Eles construíram palácios mas esqueceram de construir as pessoas para habitá-los”; ou se, alternativamente, retemos essa autoridade e, com isso, censuramos sua pretensão em vocalizá-la. Ele a diz na sua primeira conversa com a mulher, sozinho à noite num banco de parque, como forma de estabelecer uma intimidade inicial com ela; poucos instantes depois, ele aproveita uma ocasião para fugir dela e pular num carro de bombeiros que

passa aos berros. É assim que parece a autoridade filosófica? Observo que a fala anterior à dos palácios também é de Thoreau, mas não está identificada como tal no roteiro de Capra: “As pessoas aqui parecem ter a Dança de São Vito” (as limitações de Capra como leitor de de Thoreau e Emerson podem acomodar as circunstâncias dessa passagem. Deeds a enuncia acerca de Nova Iorque, implicando que em cidades pequenas, como a sua de origem, o comportamento é radicalmente diferente. Mesmo eu acho difícil de acreditar que Capra favoreça essa interpretação para mostra a limitação unicamente de sua personagem Deeds, implicando que ele mesmo tem uma perspectiva mais transcendental). A Dança de São Vito é o nome mais popular de uma desordem chamada coreia, muito comum em crianças e associada com disfunção cerebral temporária. No fantasma de Deeds (e, no mesmo aspecto, no de Thoreau) não há distinção radical a ser feita entre a Dança de São Vito e o comportamento humano como tal (tal como ele se tornou), como se o comportamento humano seja agora em geral o resultado de dano cerebral. Quando as duas velhinhas comicamente excêntricas testemunham no tribunal que não apenas Deeds, mas todo mundo, exceto elas mesmas, está “duendizado” (controlado por duendes), elas invalidam seu próprio testemunho anterior de que Deeds está afetado dessa maneira. Com isso, todos concordam que as irmãs estão mentalmente incapacitadas. Mas a única diferença entre sua visão expressa do mundo e a visão de Deeds é que ele não se isenta claramente, não mais do que Thoreau se isenta a si próprio, da loucura do mundo. Talvez seja essa a aparência da autoridade filosófica.

Desconsiderar Deeds como tolo demais para o pensamento filosófico é negar a ele uma voz que define o que é tolo, uma de suas palavras características. E se negarmos essa voz a ele, quem exerceria uma negação análoga declarando-o insano? E como compreendemos a mudez que prepara a condição, você poderia dizer a seriedade, de seu cogito? A mulher que o ama grita que ele está sendo crucificado (Frank Capra, como outros artistas estadunidenses, vê na figura do Cristo a mais disponível para identificar a postura de seus heróis. Alguns acharão esse hábito irremediavelmente grosseiro, talvez do mesmo jeito que Nietzsche achava grosseiros os hábitos intelectuais de Lutero). Sem ir tão longe, fica a questão de saber quanto crédito damos ao sofrimento, ao sentimento de rejeição revelado pela mudez prolongada desse herói. Nossa resposta a essa questão determina o grau de seriedade que damos à seriedade intelectual desse homem. Se nossa sensibilidade filosófica não nos serve aqui, pode ser também que ela não nos sirva em momento algum, de modo que somos nós, nossas percepções e nosso poder de empatia, os grosseiros e os emudecidos.

Evidentemente, minhas questões a respeito da seriedade com a qual concedemos seriedade intelectual a Mr. Deeds é um tipo de alegoria de uma questão mais ampla, sobre se concederemos a Frank Capra a capacidade de construir uma resposta artística significativa a Emerson e a Thoreau. Minha ansiedade quanto a comunicar esse pensamento com a devida seriedade oscilou muito desde a época — a mesma da preparação do capítulo sobre Aconteceu naquela noite, de Capra — quando avancei a ideia de que o cinema de Capra incorpora um modo de visão herdado

do transcendentalismo estadunidense, mesmo ao ponto de partilhar, por causa disso, a herança de cultura alemã do transcendentalismo (especificamente, na obra de Capra, do cinema expressionista alemão). Sei que os amantes dos filmes americanos consideraram essas observações minhas como desnecessárias e pretensiosas, e preocupo-me com isso. Também tenho noção de que estudantes profissionais de cinema frequentemente não estão preparados para dar crédito a esse tipo de companhia para os filmes americanos, noção essa matizada pela minha observação de que para os filósofos profissionais nos E.U.A., talvez com cada vez mais exceções, esse tipo de especulação serve, no melhor dos casos, para horas intelectualmente frívolas. Já me consolaram, dizendo que não devo dar importância a esse tipo de desqualificação. Mas penso que alguém pode ver nas obras de Emerson, de Thoreau e de Capra, nas suas diversas maneiras americanas, que esse tipo de desqualificação importava a eles um mesmo tanto.

Para dar um teste justo dessa questão da seriedade intelectual de Deeds, precisaríamos situar Deeds naquele tribunal, chegar até ele, derivá-lo, exatamente como ele chega a ser derivado de caminhos narrativos e desenvolvimento cinematográfico, cujos contornos na sua maior parte não podem ser explicados aqui. De acordo com isso, finalizarei essas observações retornando especificamente ao caminho do poder e da glória da fotografia, indagando pelo papel desempenhado pela câmera na disposição de Deeds de falar e reivindicar sua felicidade com a mulher.

Escolho duas ideias já discutidas. Primeira, a de que Deeds mostrará estar consciente de que a câmera do filme tem afinidade com a in-

quietação metafísica, tendo seu próprio imperativo de continuar em movimento; segunda, a de que essa consciência é, de fato, uma aceitação da percepção cartesiana de que o humano precisa de provas em cada caso e por cada caso, junto com a percepção emersoniana de que somos grandemente e já incapazes de dar conta de nossa própria existência. E considero que o estalo de Deeds é que um campo inverso de prova está disponível pela via da câmera cinematográfica, de modo que embora o pensar não esteja mais assegurado pela presença do corpo humano vivo diante da câmera, particularmente pela presença da propriedade inteligente aparentemente mínima do corpo, sua inquietação, sua agitação metafísica. Em Descartes, a prova do pensar era que o pensar não pode duvidar de si mesmo; depois de Emerson, a prova do pensar é que ele não pode ser escondido.

Estarei dizendo que a câmera é necessária a esse conhecimento? Descartes diz que minha existência é provada “todas as vezes que este enunciado eu, eu sou, eu, eu existo, é por mim proferido ou concebido na mente”. Tenho de me comprometer com a afirmação de que a minha existência (só) é provada a cada vez que a câmera passa pelo meu caminho? Peço uma licença aqui. Minha ideia é que a invenção da câmera cinematográfica revela algo que já nos aconteceu, por conseguinte, algo que, quando não conseguimos reconhecê-lo, que é conhecimento de algo fundamental acerca de nossa existência e ao que resistimos. E a câmera também revela e registra essa resistência — lembremos que, durante a fala de Deeds no tribunal, sempre que a câmera segue sua atenção para o movi-

mento do corpo de alguém, o reflexo dessa pessoa é mostrado como uma tentativa de esconder o movimento. Podemos pensar no que é revelado pela câmera como uma nova pressão ou na nossa inconsciência de nossa existência ou num novo modo de certeza dela.

Se o preço da prova de Descartes de sua existência era uma recessão perpétua do corpo (um tipo de contra-Renascença filosófica), o preço de uma prova emersoniana de minha existência é uma visibilidade perpétua do self, uma teatralidade na minha presença frente a outros, e, por isso, a mim mesmo. A câmera é um emblema de visibilidade perpétua. A autoconsciência de Descartes, assim, assume a forma do embaraço.

De acordo com isso, Deeds é o nome de alguém que vê o que está em jogo nessa condição alterada e que se submete ao julgamento da câmera, permitindo que ela lhe faça o interrogatório — a vitimização. É uma espécie de coragem indesejada. Psicologicamente, a submissão a um somatograma — à sincronização entre corpo e câmera — requer passividade, e podemos dizer que requer a visibilidade do lado feminino do caráter de uma pessoa. A mestria de Capra com o meio fílmico, ou sua obediência a ele, guia-o para certificar que estamos cientes da beleza da face de Gary Cooper, e, em um momento, ele o fotografa numa pose que parece a de uma foto glamourosa de uma estrela feminina, deitado de costas na cama (tocando a tuba, como se isso importasse), capturando toda sua figura de um ponto de vista um pouco superior à sua cabeça.

Figura 5:



Cinematicamente, essa submissão declara o que chamei de ascendência natural do ator sobre a personagem no filme, de modo que o acerto de ser especificamente Gary Cooper que faz Mr. Deeds aparece em primeiro plano, como se Capra interpretasse o embaraço (digamos, a autoconsciência) da prova emersoniana — de que o pensar não pode ser escondido — nos termos da capacidade mundialmente famosa de Gary Cooper para a timidez, e vice-versa, dando uma interpretação metafísica desse modo estadunidense de timidez.

Narrativamente, a condição do final feliz de Deeds é que sua vitimização seja interpretada, ou redimida, como sua disposição para inverter os papéis com a mulher. Sabemos de seu desejo de garoto pelo romance, seu desejo de “resgatar uma donzela em apuros”. Jean Arthur afirmar de uma vez por todas sua superioridade sobre ele no âmbito da ação —

chamado de âmbito masculino — ao fingir para ele ser essa donzela. Ela ridicularizou exatamente esse desejo dele, dando-lhe o nome de Cinderelo — ele precisa ser resgatado, mais do que é capaz de resgatar alguém. Mas isso, por sua vez, é a expressão da própria condição dela no romance: o desejo dela de descobrir um homem que fosse terrivelmente amedrontado pelo desejo e que perdesse as próprias chinelas, e tudo bem para ela. No fim, ela mostra a ela essa perda, esse desejo.

Ele fugiu dela duas vezes, cada vez num momento em que seu desejo foi inoportuno. No começo, como mencionado, ele corre para o carro de bombeiros no parque; mais tarde, numa noite, enquanto ela faz a leitura, para ele, do poema de amor que ele escreveu para ela, ele deliberadamente corre rua abaixo, tropeçando barulhentosamente nas latas de lixo, as visíveis e as invisíveis, num solo desengonçado que registra cinematicamente como um homem estadunidense cai de amores. No tribunal, o começo de sua fala é o sinal de que ele parou de correr. Ele reivindica o amor da mulher reconhecendo que o sapato serve, que ele, por assim dizer, estava no baile, que tem desejos e que pode pedir a ela que o resgate do seu próprio medo de se exprimir.

Narrativamente, a disposição do homem para falar, para exprimir desejo, vem em resposta à declaração, feita sob exame cruzado no tribunal à mulher, de que ela o ama (um topos conhecido de Hollywood). Penso que aqui temos direito, ainda, de entender a leitura que o homem faz da declaração de amor da mulher como um indício do sofrimento dela. Assim, no fim das contas, ela concede a ele o direito de fazer o resgate, de ser

ativo, de assumir ações³ para si, fazendo jus ao próprio nome; da mesma maneira, ele concede a ela o que ela deseja. Esse filme, portanto, participa do que chamei de comédia da igualdade e da reciprocidade, junto com as comédias de recasamento.

As palavras com as quais o homem rompeu seu silêncio foram: “Eu gostaria de dar os meus dois centavos” — que ainda hoje são usadas na gíria dos E.U.A. para dar uma opinião.⁴ Nosso próximo passo deveria ser considerar por que esse homem — cuja aventura reconta como ele herdou e como tentou doar uma das maiores fortunas do país — inicia sua disposição de abandonar seu silêncio e reivindicar a herança de sua própria existência, seu direito ao desejo, falando do falar como uma questão de “dois centavos”. É claro que podemos levantar inúmeras suspeitas ideológicas aqui. Penso que o filme também merece a seguinte linha de consideração.

O direito a falar não só precede o poder social, como também precede qualquer forma particular de realização; nenhuma quantidade de contribuição é mais valiosa à formação e à preservação da comunidade do que a disposição de contribuir e a ocasião de ser ouvido. Além disso, diferente de 20 milhões de dólares, a contribuição de dois centavos pode ser respondida igualmente pelos outros; ela deixa a tua voz sob tua responsabilidade e permite que a tua opinião interesse aos outros unica-

3 N.T.: Aqui, um trocadilho impossível de traduzir em português: “ações” traduz “deeds”, palavra que também é o nome da personagem principal.

4 N.T.: A expressão “to give one’s two cents” serve para o falante mostrar humildade. Usada sempre antes de alguém dar uma opinião, é uma forma de minimizar essa mesma opinião, pois ela vale muito pouco, “apenas dois centavos”.

mente porque interessa a ti mesmo. Não é uma voz que será ouvida por vilões. Isso significa que, para descobrir nossa comunidade, uns poucos terão de ser expulsos, emudecidos — uma interpretação da violência repetida de Deeds, bater em outros na cadeia. É uma fantasia de uma democracia participativa razoavelmente bem organizada. Ela tem seus perigos; a democracia tem; a fala tem. Se a câmera cinematográfica contribui com sua singularidade para ajudar a manter essa ideia Utóptica viva, aí há poder e glória o suficientes para justificar sua existência, uma contribuição que está em algum lugar entre dois centavos e a maior de todas as fortunas do mundo.

Referências Bibliográficas

FOUCAULT, M. Introduction. In : FOUCAULT, M. Dits et écrits I, 1954-1975. Paris: Quarto/Gallimard, 2001.

_____. Les Mots et les choses. In : FOUCAULT, M. Oeuvres I. Paris: Gallimard, 2016a. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

_____. L'Archéologie du savoir. In : FOUCAULT, M. Oeuvres II. Paris: Gallimard, 2016b.

LÉVI-STRAUSS, C. La pensée saucage. In: LÉVI-STRAUSS, C. Oeuvres. Paris: Gallimard, 2008 (Pléiade).