

**Viagens à lua, retornos ao mundo: Cavell, Bazin e Méliès em um fragmento de uma ontologia do cinema / *Trips to the moon, returns to the world: Cavell, Bazin and Méliès in a fragment of an ontology of film***

*Pedro Kling* \*

**RESUMO**

Este artigo discorre sobre um fragmento da ontologia do cinema cavelliana proposta em *The world viewed*. A primeira seção tenta desvendar a significação da recorrente imagem da lua nas obras de Cavell, tanto em seus escritos epistemológicos quanto aqueles acerca do cinema, obras que são, em certa medida, indissociáveis. Desemboca-se, na segunda seção, na importância do automatismo fotográfico e da influência de André Bazin para a teoria ontológica de Cavell. Por fim, conclui-se as ideias levantadas com uma breve leitura de *Viagem à lua*, o mais célebre dos filmes de Georges Méliès.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ontologia do cinema; romantismo; automatismo; fotografia; ceticismo.

**ABSTRACT**

This paper discusses a fragment of the Cavellian ontology of film brought forth in *The world viewed*. The first section attempts to unravel the meaning of the recurrent image of the moon in Cavell's works, both in his epistemological writings and those about cinema, works that are, to a certain extent, inseparable. Lead by that, the second section focuses on the importance of photographic automatism and André Bazin's influence on Cavell's ontological theory. Finally, the ideas previously raised are concluded with a brief reading of *A trip to the moon*, the Georges Méliès' most notorious film.

**KEYWORDS:** Ontology of film; romanticism; automatism; photography; skepticism.

**Introdução**

Em passagem de *The Claim of Reason*, obra movida por densa análise dos procedimentos da epistemologia moderna, Stanley Cavell<sup>111</sup> (1979a, p. 202) fala de “uma imagem cética (...) em que todos os nossos objetos são luas. Na qual (...) nossa posição

---

\* Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná.

<sup>111</sup> Todas as citações do autor são de tradução nossa.

com relação a objetos significativos é *enraizada*”. A descrição dessa “imagem cética”, pode-se dizer, é um dos objetivos centrais de Cavell em sua crítica teoria do conhecimento tradicional. Isto, por sua vez, importa a qualquer um interessado em compreender a ontologia do cinema proposta pelo americano em *The world viewed*, visto que no cerne dela está a conhecida afirmação cavelliana de que seria o cinema “uma imagem em movimento do ceticismo” (CAVELL, 1979b, p. 179). Não há espaço aqui para expor plenamente a concepção singular de Cavell acerca do ceticismo moderno, mas alguns traços dela são imprescindíveis para que se possa compreender os fragmentos ontológicos que são foco deste artigo.

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, que serve de suplente do mundo exterior, resultava a planificação e o enraizamento do mundo em si. Movida pela ideia clássica de conhecimento enquanto certeza, a investigação filosófica do epistemólogo tradicional, em sua ânsia por conhecer o mundo plena e absolutamente, por possui-lo e domina-lo, acaba por gerar o resultado oposto ao desejado: o afastamento do mundo, sempre à distância, tornado nossa lua. Aqui, é a consequência *disto* que encontra expressão: a “imagem em movimento do ceticismo” teorizada por Cavell lida com o fato de que almejamos desesperadamente aquilo que nós mesmos – ao supostamente descobrirmos o que foi por nós inventado (i.e., as limitações humanas de nossa existência e de nosso conhecimento) – empurramos para longe, à esfera do firmamento *inatingível*.

### **As luas de Cavell: entre ceticismo e romantismo**

A lua e suas conotações aparecem intermitentemente em escritos 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 relembra 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 (...). (CAVELL, 1981, 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 (1996, 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 (1979a, p. 242) diz que tomar interesse nas questões do conhecimento e de seu fardo, reveladas pelo ceticismo moderno, implica interesse em preocupações essencialmente românticas.

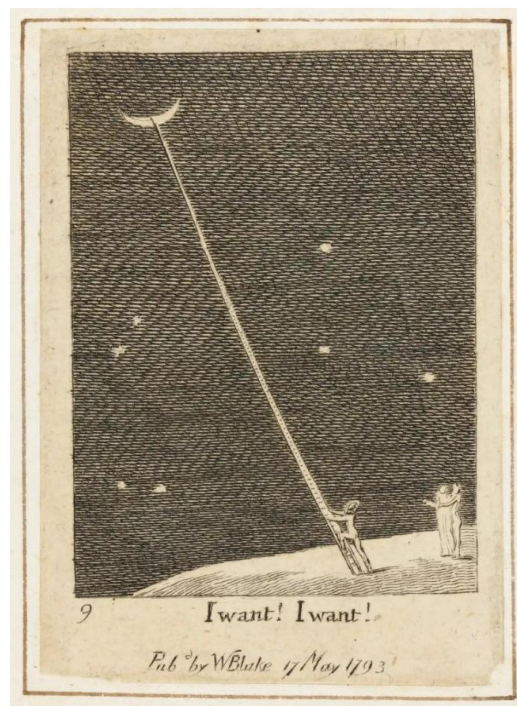


Figura 1: BLAKE, William. *I want! I want!*. 1793. Gravura de *Os portões do paraíso*.

A gravura de William Blake a seguir – 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 (1979a, p. 447), são como profetas, messias e românticos, no diz respeito a “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 (2010, 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, quando fala da experiência natural, mas inquietante de estar errado em situações em que se tem certeza (CAVELL, 1979a, p. 140-142). 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, se conhecer *tudo* – como se a lua, com seus vaís 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. (CAVELL, 1979b, 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 Apolo, 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.

No meio de um antigo caderno de anotações, Cavell (2010, 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 (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 dizem que se lembram do pouso na lua. Se lembram, entretanto, 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. “Qual é a forma do cinema de satisfazer esse mito [do mundo re-criado a sua própria imagem]?” se pergunta Cavell (1979b, p. 39) em certo ponto. E prontamente responde: “automaticamente (...). Mas o que isso quer dizer?”. Essa pergunta aqui se transveste em outra: como chegamos à lua? E como o mundo nos chama de volta?

### **Máquinas do olhar: automatismo e perplexidade fotográficos**

Pensar no automático é pensar naquilo feito sem mãos humanas, na ausência do homem, na isenção de sua responsabilidade. É pensar nas máquinas. Em especial, aqui, pensar nas câmeras, nas máquinas do olhar, a invenção das quais André Bazin (2018, p. 35), no seu seminal *Ontologia da imagem fotográfica*, declarou ser “o acontecimento mais importante da história das artes plásticas”. 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?<sup>112</sup> 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” (CAVELL, 1979b, p. 16).

---

<sup>112</sup> 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, p. 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.

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, p. 26-27, grifo nosso)

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, 2021, 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 ainda é a nossa, é do olho *humano*. O homem se esvai do centro da imagem, mas ainda resiste na matriz 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 não é uma representação, e sim uma *captura* do mundo: “o presentificar do mundo passado se torna uma *apresentação* do mesmo” (CAVELL, 1979b, p.119, grifo nosso). 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. A máquina que realiza o que o fotógrafo prepara. O mundo das pinturas e palcos é humanamente *representado*, o primeiro *pelo* 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 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 (CAVELL, 1979b, p. 17).

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 (1979b, 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*, 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 de *The world viewed*, 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. (CAVELL, 1979b, 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 – 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 gramática 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 incontrovertidamente, 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”<sup>113</sup>. Como nota Kyle Stevens (2020, p. 68, tradução nossa) no intrigante

---

<sup>113</sup> Keane e Rothman (2000, p. 67) discordam dessa constatação, e afirmam o exato oposto (que Cavell negaria da 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, p. 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, p. 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 ao automatismo fotográfico – a má fantasia é aquela que “esforça-se para

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<sup>114</sup>. A concepção de realismo cinematográfico em questão 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.

### **A Viagem à lua: o itinerário do fantástico**

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. Diz Cavell:

---

deformar a luz e o cenário” (BAZIN, 2018, p. 204), fadada a envelhecer rapidamente. Ademais, Cavell (1979b, 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”.

<sup>114</sup> Escapismo via simulação é, para realocar a formulação do professor Techio (2020, p. 80, tradução nossa), 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 (1979b, 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” (CAVELL, 1979b, p. 160); então reação deste cinema contemporâneo parece ser a ousada tentativa contrária: a de afirmar a coerência da simulação.

É uma ideia empobrecida de fantasia 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 (CAVELL, 1979b, p. 85).

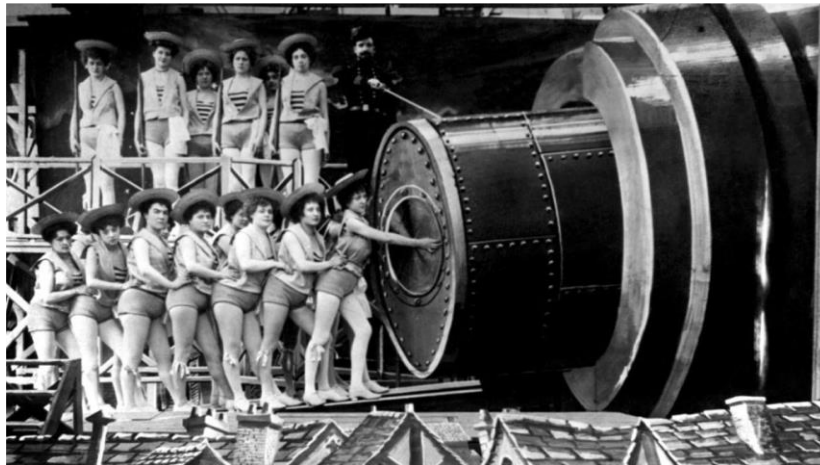


Figura 2: Frame de *Viagem à lua* (1902), 06' 46''

Nossas fantasias privadas *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 (projetar, fantasiar) é indissociável de que devemos voltar (aliar a privacidade ao público, nossos desejos ao mundo). 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 – à 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 (ou como a escada da figura acriançada de William Blake), são emblemas mitológicos das fantasias fílmicas. 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 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 ele 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.” (CAVELL, 1979b, 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. O cinema não é 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 imperialistas europeus, incluindo por parte dos franceses que, naquele ano de 1902, quando Méliès filmou o pouso lunar, eram a segunda maior potência colonial no planeta (EZRA, 2000, p. 120, tradução nossa).

Não é acidente que o foguete pouso, dentre todos os lugares possíveis, no olho da Lua, o lesionando. O querer dos astrônomos não é o do *olhar* (de volta) para o mundo, mas o do *alcançar* um mundo 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. 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 (1979b, 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 (1979b, 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”<sup>115</sup>, 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 verdadeiro, que só quando pode ver sem ser visto, no vazio do espaço, enxergou pela primeira vez, e contou ao mundo: “a Terra é azul”.

## REFERÊNCIAS

---

<sup>115</sup> 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, p. 40-41)



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

CAVELL, Stanley. *Little did I know: Excerpts from memory*. Standford: Standford University Press, 2010

CAVELL, Stanley. *Contesting tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: The Chicago University Press, 1996

CAVELL, Stanley. *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981

CAVELL, Stanley. *The claim of reason: Wittgenstein, skepticism, morality, and tragedy*. New York: Oxford University Press, 1979a

CAVELL, Stanley. *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979b

EZRA, Elizabeth. *Georges Méliès: The birth of the auteur*. Manchester: Manchester University Press, 2000

KEANE, Marian & ROTHMAN, William. *Reading Cavell's The world viewed: A philosophical perspective on film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000

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, p. 63-87

TECHIO, Jônadas. *The threat of solipsism: Wittgenstein and Cavell on meaning, skepticism, and finitude*. Boston: De Gruyter, 2021

TECHIO, Jônadas. The threat of privacy in Wittgenstein's Investigations: Kripke vs. Cavell. *Wittgenstein-Studien*, vol. 11, n. 1, p. 79-104, 2020

## FILMES

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

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

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

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

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

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

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

HORA do pesadelo, A [*A Nightmare on Elm Street*], Direção de Wes Craven, EUA: New Line Cinema, 1984. (91min).

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

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

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).

PAIXÃO de Joana d'Arc, A [*La Passion de Jeanne d'Arc*], Direção de Carl Theodor Dreyer, França: Société Générale des Films, 1928. (82min).

QUERO ser John Malkovich [*Being John Malkovich*], Direção de Spike Jonze, EUA: USA Films, 1999. (113min).

SANGUE de um poeta, O [*Le sang d'un poète*], Direção de Jean Cocteau, França : Tamasa Distribution, 1932. (55min).

VIAGEM à lua [*Le Voyage dans la Lune*], Direção de Georges Méliès, França: Star Film, 1902. (16min).