

# REPRESENTAR, APRESENTAR, TEATRALIZAR: FRIED, CAVELL E O *HOMEM INVISÍVEL* EM DIÁLOGO

Pedro Monte Kling

**Resumo:** Para elucidar problemáticas acerca da ontologia do cinema, põe-se em diálogo três homens: Stanley Cavell, Michael Fried, e Jack Griffin, o protagonista de *O homem invisível*. Do primeiro, revisita-se os principais conceitos de *Arte e Objetividade*; do segundo, explora-se algumas teses contidas em *The World Viewed*, bem como a relação delas com a epistemologia moderna; com o último, propõe-se a invisibilidade enquanto categoria ontológica central no dispositivo cinematográfico.

**Palavras-chave:** Ceticismo. Ontologia. Representação. Teatralidade.

## REPRESENT, PRESENT, THEATRALIZE: FRIED, CAVELL AND *THE INVISIBLE MAN* IN DIALOGUE

**Abstract:** Aiming to elucidate issues regarding the ontology of film, a dialogue among three men is put forth: Stanley Cavell, Michael Fried and Jack Griffin, the protagonist in *The Invisible Man*. Regarding the first, the main concepts in *Art and Objectivity* are revisited; as for the second, some thesis contained in *The World Viewed* are explored, as is their relationship with modern epistemology; with the latter, invisibility as a central ontological category in the cinematographic device is proposed.

**Keywords:** Skepticism. Ontology. Representation. Theatricality.

## STANLEY CAVELL: O PRINCÍPIO DE UMA ONTOLOGIA

*The World Viewed*, o tratado ontológico acerca da essência do cinema escrito por Stanley Cavell em 1971, começa com uma pergunta emprestada de Tolstoi: “O que é arte?”. A resposta, ele diz prontamente, deve ser emprestada de mais outra pergunta, uma “gramaticalmente relacionada” (Cavell, 1979b, p. 4) a esta: “Qual é a importância da arte?”. Guiado por essas intuições, o capítulo inicial da “memória metafísica” de Cavell (1979b, p. XIX), como ele chama seu livro, termina com a pergunta inescapável: “O que é o Cinema?”, ou seja, “Qual é a importância do Cinema?”, isto é, “Por que o Cinema importa para nós?”, leia-se, “Por que vamos ao Cinema?”. Por que, por quais impulsos, somos levados a sentar na sala escura, lado a lado com estranhos, olhando e ouvindo as histórias projetadas na tela? O que estamos fazendo ali, por horas, em silêncio?

“Memórias de filmes estão emaranhadas com as memórias de minha vida” (Cavell, 1979b, p. XIX) é a célebre constatação que dá início às meditações de Cavell. Poucas páginas adiante, entretanto, ele fala de uma crescente dificuldade em comparecer e responder às sessões de novos filmes – naquele momento, os filmes dos primórdios da Nova Hollywood e as obras das “novas ondas” europeias –, hesitações estas que ele atribui em parte ao fato de que

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



Sinto que estou presente em um culto cujos membros não têm nada em comum além da presença em um mesmo lugar (Cavell, 1979b, p. 11).

São duas as mudanças principais descritas neste trecho que merecem nossa atenção. Em primeiro, a aparente mutação da sala de cinema, antes um relicário de nossa privacidade, em um ambiente hostil, intolerante para com nossas fantasias – ou seja, uma transformação das nossas motivações em buscar os filmes. Em segundo, de interesse mais imediato, o gradual surgimento de um *público* para os filmes, como em uma peça, isto é, no *feitio do teatro*, o que implica uma enigmática mudança da relação obra/espectador.

## MICHAEL FRIED: O TEATRAL E A OBJETIDADE

Os termos e argumentos de Cavell aqui serão rapidamente reconhecidos por leitores de Michael Fried, seu contemporâneo, a quem ele credita explicitamente<sup>1</sup> reflexões centrais a *The World Viewed*. De especial importância aqui são os conceitos de *teatralidade* (e antiteatralidade); de *objetidade*; e de *presença* (e presenticidade). Dada essa confluência terminológica, uma breve digressão é imprescindível. Interessa revisitar pontualmente o seminal *Arte e Objetidade* de Fried (2002) na intenção de iluminar a relevância destas ideias para a ontologia cinematográfica proposta por Cavell.

O argumento central de Fried no seu controverso artigo é que as obras de novos artistas plásticos conhecidos como minimalistas (Fried prefere nomeá-los literalistas), reativos ao modernismo declarado dos expressionistas abstratos, seriam obras *teatrais*, uma característica que Fried julga como absolutamente reprovável. Este conceito, largamente mal interpretado<sup>2</sup>, é uma atualização daquele

<sup>1</sup> “Eu teria escrito um pequeno livro sobre cinema se Michael Fried e eu não tivéssemos nos conhecido. Mas não teria sido este” (Cavell, 1979b, p. XXV), admite Cavell no prefácio ao livro.

<sup>2</sup> Uma crítica equivocada que se encontra ocasionalmente acerca do texto de Fried, e de sua obra em geral, é aquela voltada a uma suposta crítica à arte teatral como um todo. O que Fried chama aqui de “teatro” não é o meio teatral em si, mas um traço compartilhado pelas artes e que a

empregado por Denis Diderot em seus ataques à parcela do teatro e pintura franceses de meados do século XVI. Como aponta Fried (1980, p. 100, tradução nossa), o autor francês “usou o termo *le théâtral*, o teatral, sugerindo consciência de ser visto, como sinônimo de falsidade”. Oposta a isto, a boa arte *anti-teatral* deve ignorar quem a aprecia, tratá-lo como inexistente. Seus elementos e personagens, narrativas e espaços, devem se mostrar sobretudo “plenamente absorvidos em estados extremos e alheios a todo o resto” (Fried, 1980, p. 57, tradução nossa). Fried batiza de “absorção” este caráter de antiteatralidade em *Absorption and Theatricality*. Somente assim haveria convicção por parte do público, somente assim seria evitada a falsidade teatral. Era necessário levantar a *quarta parede*, conceito proposto por Diderot para ilustrar a separação entre obra teatral e seu público, que não à toa se tornou uma noção igualmente pertinente para a arte cinematográfica.

Na problemática do espectador, da relação entre obra e público, entre observador e coisa vista, Fried encontra uma questão central para toda a arte posterior ao tempo e escritos de Diderot, e não somente uma tensão daqueles anos da segunda metade do século XVI. É igualmente um debate em voga nos primórdios da pintura moderna (que Fried explorará mais tarde em *Manet's Modernism*, de 1996), e segue latente nos conturbados anos 60 – momento em que *Arte e Objetividade* fora redigido. Como dito, o artigo fizera frontal oposição aos trabalhos literalistas, os quais não apenas implicavam “consciência de serem observados”, mas dependiam substancialmente do observador – na verdade, dependiam quase *exclusivamente* do observador.

[...] [Judd e Morris] se opõem a um tipo de escultura que, como a maior parte das pinturas, é “feita parte por parte, por adução, composta”, e na qual “elementos específicos...se separam do todo, assim estabelecendo relações no interior do trabalho”. [...]

modernidade deve, desde os tempos de Diderot, combater. Quando Fried (2002, p. 141-142) afirma que “o sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, tem passado crescentemente a depender de sua habilidade em eliminar o teatro”, Fried complementa a afirmação provocativa: “talvez seja no interior do próprio teatro, mais do que em qualquer outro lugar, que isso se torne mais evidente, onde a necessidade de eliminar aquilo que venho chamando de teatro fez-se sentir sobretudo com a necessidade de estabelecer uma relação drasticamente diferente com sua audiência. (Aqui os textos relevantes são, naturalmente, Brecht e Artaud)”.



Contra essa escultura “de múltiplas partes, inflectida”, Judd e Morris afirmam os valores de totalidade, unicidade e indivisibilidade – de um trabalho que seja, tanto quanto possível, “uma coisa” [...]” (Fried, 2002, p. 132).

Os argumentos friedianos são aqui movidos por apontamentos feitos anteriormente por Clement Greenberg – outra influência assumida de *The World Viewed* – acerca de obras precursoras do literalismo, que segundo ele tinham a pretensão, bem como suas sucessoras, de se aproximar da “condição de não-arte” (Greenberg *apud* Fried, 2002, p. 134). É a essa condição que Fried dá o nome de *objetidade*, uma espécie de caráter de se ser objeto, uma essência do ser objeto. Donald Judd, o notório artista que Fried cita na passagem acima, deu a estas obras o nome de “objetos específicos”, em um texto homônimo de 1965.

## CÉTICOS, LITERALISTAS E PALCOS VAZIOS

Nesse ponto é importante lembrar que amparando os escritos cavellianos sobre a ontologia do cinema estão suas contribuições críticas acerca da epistemologia moderna, fundada principalmente no problema cético. Para Cavell (1979b, p. 179), o dispositivo cinematográfico consiste numa espécie de imagem do ceticismo, uma meditação acerca da relação entre o filósofo, aquele que duvida incessantemente, e o mundo exterior, aquilo de cuja existência se duvida. Em *The Claim of Reason*, o exame feito por Cavell dos procedimentos dessa tradição revela algumas constantes importantes. Dado que o objetivo primordial do cético é provar que não se pode conhecer *nada*, então seus argumentos devem ser calcados em exemplos especiais, capazes de generalizar a sua dúvida. Isto é, a dúvida localizada, acerca de certo objeto, precisa implicar a dúvida genérica, acerca de todos os objetos. Protagonizando os procedimentos da epistemologia moderna, portanto, estava sempre um *objeto genérico*, que resultasse em um caso ideal de conhecimento, em que “o que está em jogo [...] no objeto é a *materialidade como tal*, a externalidade como um todo” (Cavell, 1979a, p. 53, grifo nosso). Só assim o filósofo poderia afirmar: “se eu sei alguma coisa, sei isso” (Cavell, 1979a,

p. 145) – portanto, se não sei isso, não sei *nada*. “Uma essência do ser objeto”, foi dito há pouco. Algo, pensa-se, como uma *objetidade como tal*. Aqui é inescapável explicitar o que as últimas linhas já implicaram: que os procedimentos do que está sendo chamado de teatralidade e de objetidade mantêm uma intrigante relação com os procedimentos epistemológicos que embasam o projeto filosófico cavelliano.

A obsessão literalista com a *objetidade como tal* é a mesma obsessão cética com a materialidade como tal, são buscas pela mesma coisa, o mesmo “irreconhecível *algo*” (Cavell, 1979a, p. 53), pela concentração da experiência e da existência em um único aglomerado de matéria. Donald Judd (2006, p. 104) diz: “Os materiais variam enormemente, e são simplesmente materiais [...]. Eles são específicos. [...] Há uma objetividade na inexorável identidade de um material”. Há uma tensão que beira o contraditório aqui. Uma tensão decorrente do desejo pela objetividade que deve ser obtida a partir de uma especificidade manifesta. Ele precisa da primeira (da objetividade) para atingir sua objetidade, para alcançar a condição de não-arte pretendida, mas precisa da segunda (da especificidade) para que a experiência espectral desperte convicção, para que seja uma experiência e não mero artifício. Mais uma vez, vemos espelhados o literalista e o epistemólogo, eis precisamente o mesmo dilema em que se encontra o cético: ele precisa indagar sobre um objeto genérico para alcançar a universalidade de sua dúvida, mas ele também necessita tratá-lo como específico para validar a razoabilidade dessa mesma dúvida. Questionar a existência de um objeto genérico, identificável por todos, plenamente visível, não faria sentido dentro de nossos jogos de linguagem usuais<sup>3</sup> – seriam precisos traços específicos que justificassem hesitação. Um artigo de Paul J. Gudel, que parte dessas mesmas impressões, nos ajuda a traçar esse paralelo:

[...] os atos literalistas de Fried produzem um objeto e o apresentam a e para nós. Para o cético, a pergunta que não tem

**3** A sustentação desse argumento em *The Claim of Reason* é, evidentemente, muito mais complexa e rigorosa. Depende largamente de metodologias da filosofia da linguagem comum, analisando como os exemplos dos epistemólogos tradicionais operam fora dos jogos de linguagem (como concebidos por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*), se valendo de projeções de conceitos que fazem apenas *algum* sentido e não claro sentido (Cavell, 1979a, p. 194-195).



aplicação quanto às suas asserções (como “Você não vê tudo”) é “Por que você diz isso?”. Não se pode perguntar sobre o propósito das declarações do cético. Se houvesse tal propósito, a conclusão cética generalizada não seria atingida. Da mesma forma, para o literalista, não se pode perguntar “Por que você apresenta aquele objeto para nós?”. O objeto literalista anula essas questões. Essa é a fonte de seu efeito específico (Gudel, 2018, p. 133, tradução nossa).

O resultado dos procedimentos do cético e do literalista é rigorosamente o mesmo: a perda do objeto – lá, do mundo exterior, aqui, da obra de arte. Guiado por um revelador relato de Tony Smith<sup>4</sup>, outro importante artista daquele contexto, Fried (2002, p. 139) nota que, na experiência literalista, “quanto mais efetivo – no sentido de efetivo como *teatro* – o cenário se torne, mais supérfluos se tornam os próprios trabalhos”. A pretensão de se criar um objeto puro, se assim podemos chamar, algo que não contivesse nada além da essência da objetividade, acaba por gerar a mais fugaz das obras, que desvanece assim que é experienciada, como desvanece o objeto genérico do filósofo assim que é (supostamente) visto. Ser “efetivo como teatro”, então, é ter absoluta primazia pelo encontro, e não por aquilo que se encontra – a peça puramente *teatral*, no sentido que estamos dando ao termo, é aquela em que o público se sente frente ao palco, e nele não há nada nem ninguém. O que se evidencia, o que interessa ao literalista, é a condição da espetatorialidade inescapável, o fato puro da *presença*<sup>5</sup>, de que ali *há* algo.

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

**5** A crítica de Fried aos literalistas ainda contém outros paralelos notáveis entre esse empreendimento artístico e os procedimentos da epistemologia tradicional. Notadamente, que esses artistas também tomam como descoberta revolucionária o fato da objetividade (Fried, 2002, p. 133), bem como os epistemólogos tomam a limitação do conhecimento humano (Cavell, 1979a, p. 45-46); e a constatação de que experimentar essas obras é observá-las de *tal* lugar, em *tal* instante (Fried, 2002, p. 135), descrição que repete a imagem cética na qual a posição do observador frente ao mundo exterior é sempre enraizada (Cavell, 1979a, p. 202).

## O LUGAR DO CINEMA: A APRESENTAÇÃO DO MUNDO

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

A dominação do teatro é o que a sensibilidade modernista considera de mais elevado e que ela experimenta como sendo a marca da grande arte de nosso tempo. No entanto, há uma arte que, por sua própria natureza, escapa inteiramente ao teatro – o cinema. Isso ajuda a explicar por que os filmes em geral, até os mais francamente ruins, são aceitáveis para a sensibilidade modernista, ao passo que quase a maior parte da produção de pintura, escultura, música e poesia de sucesso não é. Porque o cinema escapa ao teatro – automaticamente, por assim dizer – ele oferece um desejável e absorvente refúgio para as sensibilidades que estão em guerra com o teatro e a teatralidade. Ao mesmo tempo, o caráter automático e garantido do refúgio – mais precisamente, o fato de que aquilo que se oferece é um refúgio do teatro e não um triunfo sobre ele, sua absorção e não sua condenação – significa que o cinema, mesmo o mais experimental, não é uma arte *modernista* (Fried, 2002, p. 142).

Tantas das preocupações de Cavell estão concentradas na breve menção de Fried ao cinema: o caráter de *escape* e *refúgio*, o caráter de escape e refúgio garantido *automaticamente*, o automatismo advindo da própria natureza cinematográfica, esta própria natureza no turvo limiar entre *modernismo* e *anti-teatralidade*. Em *Arte e Objetividade*, fica claro que a concepção friediana da modernidade artística, uma que Cavell também adota, carrega o traço do conflito. Não, como pode parecer à primeira vista, das artes modernas contra a arte teatral, mas de cada arte contra sua própria teatralidade, uma característica intrínseca a toda arte representativa, incluso nisso o próprio teatro (Fried, 2002, p. 141-142). É



esse traço que “falta” às obras fílmicas, cuja natureza, segundo o crítico americano, dispensa o conflito e garante anti-teatralidade e absorção a priori: nas salas de cinema, exibido, não está uma representação do mundo, mas o *mundo ele mesmo*, apenas capturado pela câmera e projetado na tela. Trata-se de uma garantia de elementos e personagens “plenamente absorvidos em estados extremos e alheios a todo o resto”, como clama Fried (1980, p. 57), ecoando Diderot.

Inobstante, um dos vários mantras repetidos ao longo de *The World Viewed* diz que o mundo dos filmes é “um mundo *presente* para mim do qual eu estou ausente” (Cavell, 1979b, p. 168, grifo nosso). As palavras de Cavell não são escolhidas sem cautela: ele se refere aqui àquela mesma presença, a proporcionada pelo teatral. A pretensão central das obras literalistas era se aproximar da condição de objetividade pura, era se tornar um dado objeto, como aqueles da vida banal. Mas a vida banal, novamente, é em algum nível o que está no filme. Os objetos são os objetos, a matéria é a matéria, meramente projetados. Evidente que a tela bidimensional difere do mundo tridimensional, é verdade, mas a apreensão da câmera não difere dos olhos humanos: do mundo tridimensional, só se pode ver as coisas de um *dado lado* em um *dado instante*, como a escultura literal, como o objeto do filósofo. Então o cinema garante, também em essência, a presença teatral. Cavell fala nos seguintes termos:

Colocar as figuras em movimento mecanicamente superou o que eu chamei anteriormente de teatralidade inerente da fotografia (*still*). O desenvolvimento de películas de alta sensibilidade permitiu que os sujeitos das fotografias fossem capturados desprevenidos, além do controle deles ou nosso. Mas eles são, não obstante, capturados. (...) A destreza artística aqui precisa aceitar essa condição, explorar essa nova asserção de profundidade teatral, investigar a própria condição da captura (Cavell, 1979b, p. 118-119).<sup>6</sup>

**6** A “teatralidade inerente da fotografia (*still*)” arguida por Cavell desafia algumas lacunas deixadas pela passagem de *Arte e Objetividade* acerca do cinema. Em especial, o fato de que a característica central que Fried atribui a anti-teatralidade é a do automatismo, um traço igualmente constituinte das obras cinematográficas e fotográficas, e a ausência de qualquer menção à movimentação das imagens. O *Why Photography Matters as Art as Never Before* de Fried (2009, p. 13), revisita o

Fried diz da teatralidade como um fardo a ser carregado pelo ofício artístico representativo. Se o cinema evita esse tipo de ofício, se é a arte da captura mecânica, aquela que explora a “condição da própria captura” (Cavell, 1979b, p. 119), nada é mais simples do que supor que ele também evita tal fardo ontologicamente. A sugestão de Cavell, entretanto, é que embora o teatral seja uma necessidade para a constituição das representações, a representação é mera contingência para a constituição do teatral. No cinema, “outra região da teatralidade toma conta da imagem: o presentificar do mundo passado se torna uma apresentação do mesmo” (Cavell, 1979b, p. 119), não uma representação. Essa circunstância ontológica única, que proporciona concomitantemente a presença e a ausência do espectador, é o que dá conta de misteriosos paradoxos do mundo dos filmes, ao mesmo tempo mágico e realista, tanto refúgio quanto prisão do mundo, de uma só vez teatro e absorção.

A condição do cético, o espectador do mundo, Cavell (1979a, p. 220) concluiu se tratar da condição do solitário. A condição do espectador, ainda que próxima, não é exatamente a mesma: não se trata da solidão, mas da *invisibilidade* – ou seja, não aquele que fala para ninguém, que vê o mundo distante, mas aquele que ouve sem ser ouvido, que vê sem ser visto, aquele que presencia algo absorvido em si. Unindo o espectador do filme e o epistemólogo está o desejo primitivo de convicção no mundo – como Cavell diz, de alcançá-lo. O cético converte esse desejo, perversamente, na cobiça pela certeza, na ambição de puxar o mundo todo para si, e acaba por empurrá-lo para longe. Na sala escura, o cinema satisfaz, deve satisfazer, esse desejo de outra forma. Marian Keane e William Rothman colocam a questão da seguinte forma em *Reading Cavell's The World Viewed*:

[...] o mundo como ele existe, descolado de um meio artístico, não pode satisfazer nosso desejo de re-criar o mundo, de criar um semelhante do mundo, o duplo do mundo, um mundo que possamos possuir, ou ao menos ao qual possamos nos sentir conectados. Para seres humanos modernos como nós, cuja consciência se desvinculou do mundo, cuja subjetividade

parágrafo de seu texto clássico, referenciando este mesmo trecho de *The World Viewed*, na tentativa de elucidar algumas dessas questões.



se interpôs entre nossos eus e a nossa presenticidade para o mundo, como o Capítulo 2 coloca, desejar o mundo é como desejar a lua. Se o mundo re-criado a sua própria imagem nos filmes pretende satisfazer nosso desejo pelo mundo, ele deve se diferenciar, nesse aspecto crucial, ao mundo existente. Os filmes devem transformar o mundo como ele existe em um mundo capaz de satisfazer nosso desejo pelo mundo (Keane; Rothman, 2000, p. 89-90, tradução e grifo nossos).



Figura 1. Jack Griffin, invisível, fecha a cortina para não ser visto. *O homem invisível* [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933 (70min).

## JACK GRIFFIN: A FANTASIA DO INVISÍVEL, A TRAGÉDIA DA SOLIDÃO

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

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

As ambições do químico se corrompem, também, em delírios de grandeza, em perversões de controle. “Ele mexeu com coisas que os homens deveriam deixar como estão”, como diz Kemp, como admite o próprio Griffin no seu leito de morte. Quando finalmente revela sua condição aos aterrorizados homens do vilarejo, ele expõe seus singelos objetivos: “Um homem invisível pode *dominar o mundo*”. O que ele diz ao Sr. Hall, quando este o expulsa da pousada, é que sofrera um acidente terrível, que o desfigurou e “afetou os [seus] olhos”. Uma mentira, pensamos, mas nada é mais próximo da verdade. Corrompi-





Figura 2. Jack Griffin cobiça a lua. *O homem invisível* [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933 (70min).

do pelos vislumbres de seus desejos, o mundo se converte em astro a ser colonizado, se converte em presa, ele o vê *como tal*. “Até a lua teme a mim!”, ele delira sob a luz da noite que entra pela janela do quarto. Sua ruína é que não pode ser caçador, porque o mundo está sob nossos pés e não sobre nossas cabeças. Arquitetando enfim a captura do homem invisível, os oficiais se encorajam. “Ele é louco, ele é invisível..., *mas ele é humano*”. Encurralado no celeiro, forçado a sair pelas chamas que o cercam, o homem invisível deixa pegadas na neve, sua presença revelada, e o tiro fatal o acerta em cheio.

Quando Cavell fala do cinema enquanto imagem em movimento do ceticismo, a impressão imediata é que se fala de uma analogia, uma simetria, que o cinema seria uma espécie de correspondente do problema cético (como no caso dos literalistas), ou uma mera ilus-

tração dele. É equivocado encarar a hipótese ontológica cavelliana dessa maneira. Ela é mais complexa, mais importante do que isso. Se trata, como dito no início deste texto, de uma meditação, uma reflexão acerca dessa que é a condição moderna. Não há sentença para o espectador na sala escura, mas há tentação, e há alerta – uma pedagogia. “Essa”, diz Cavell (1979b, p. 160), “é uma importância do cinema – e um perigo. Ele toma minha vida como minha assombração do mundo [...]”. Ele não nos condena ao isolamento, como faz a radical conclusão cética, mas ele satisfaz a fantasia da invisibilidade, e o faz de uma forma que as substâncias do químico jamais poderiam satisfazer: nos filmes estamos invisíveis *para* o (um) mundo, mas Griffin quer sê-lo *no* mundo – deste segundo anseio, avisa o homem invisível, só há de resultar trágica, fatal solidão.



Figura 3. Os rastros visíveis do homem invisível, segundos antes de sua captura. *O homem invisível* [*The Invisible Man*], Direção de James Whale, EUA: Universal Pictures Corp., 1933 (70min).



## REFERÊNCIAS

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.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. Tradução: Milton Machado. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, vol. 9, n. 9, p. 131-147, 2002.

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

FRIED, Michael. **Manet's Modernism or, The face of Painting in the 1960s**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

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

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

JUDD, Donald. Objetos Específicos. Tradução: Pedro Sússekind. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas** – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

**Pedro Monte Kling** possui graduação em História pela UNICAMP (2015). Possui graduação em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela UNESPAR (2019). Certificação docente em História pela UNIFRAN (2021). Mestre em Filosofia pela UFPR (2023) e atualmente doutorando na mesma área e instituição, com bolsa CAPES em ambos os níveis. Ênfase de pesquisa na obra de Stanley Cavell, tendo escrito uma dissertação sobre a relação entre sua crítica à epistemologia moderna e sua ontologia do cinema, e atualmente investigando a relação entre conhecimento e sexualidade, apoiado no diálogo entre Cavell, Freud e Sade. Escreve numa perspectiva interdisciplinar, envolvendo intersecções entre Filosofia, História, Teoria do Cinema, Literatura e Psicanálise. Atua também como crítico de cinema e televisão e como criador audiovisual nas áreas de roteiro, direção, produção musical, edição e sonoplastia.

